

**Université de Neuchâtel**  
Faculté des lettres et sciences humaines  
**Institut d'histoire de l'art et de muséologie**  
Espace Tilo-Frey 1  
2000 Neuchâtel

# **Un style, un architecte : une construction formatrice ? La Villa Fallet dans l'œuvre architecturale de Le Corbusier**



Ill. 1: La Chaux-de-Fonds, *Villa Fallet*, vue de la façade sud © Aline Henchoz, Ville de La Chaux-de-Fonds.

Mémoire de master en Sciences historiques / Histoire de l'art  
Semestre de printemps  
Année académique 2022/23  
Directrice : Prof. Régine Bonnefoit  
Codirectrice : Prof. Cécilia Hurley Griener  
Juin 2023

Daniela Pellegrini Schuwey  
Sciences historiques /  
Histoire de l'art  
Observatoire 30, 2000 Neuchâtel  
daniela.pellegrini@unine.ch

## Remerciements

*En premier lieu, j'adresse toute ma reconnaissance à Mme Régine Bonnefoit, ma directrice de mémoire, pour m'avoir proposé de traiter ce sujet captivant. Merci également pour son soutien et son accompagnement attentif dans le cadre de la rédaction de cette étude.*

*Toute ma gratitude va également à ma codirectrice, Mme Cécilia Hurley Griener, pour ses conseils précieux, ses suggestions et sa disponibilité tout au long de mes recherches.*

*Je tiens également à remercier Mme Marie Gaitzsch, conservatrice adjointe du Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds et présidente de l'Association Villa Fallet, de sa disponibilité, sa confiance ainsi que l'aide apportée lors de mes investigations.*

*Ma reconnaissance va également aux équipes de la Ville de La Chaux-de-Fonds ayant contribué à me fournir des indications pour la concrétisation de ce projet, à l'administration communale, dans les bibliothèques de la Ville et de l'École d'art (aujourd'hui CPNE Pôle Arts Appliqués). Un grand merci également aux collaboratrices et collaborateurs de la Ville et de l'Etat de Neuchâtel, aux Archives de l'Etat, aux Archives communales et au Musée d'Art et d'histoire pour avoir pris le temps de répondre à mes diverses demandes.*

*Merci également à Fabiana Hirschy pour sa relecture soignée, ses réflexions avisées et son intérêt pour cet écrit.*

*Enfin, toute ma gratitude va à ma famille pour son soutien et son écoute durant la rédaction de ce mémoire mais également pendant tout mon parcours à l'Université de Neuchâtel.*

### **Avertissement**

*Au sujet de la bibliographie, lors de la première apparition, les références sont indiquées dans leur forme complète en note de bas de page, puis dans leur forme abrégée dans la suite du texte.*

*Dans une première partie, la bibliographie présente les sources primaires (ouvrages et articles). Elle liste ensuite la littérature secondaire, les ouvrages, les articles, les catalogues d'exposition, les actes de colloque, les articles tirés de livres et de la presse écrite puis les documents officiels, rapports, mémoires de master ou d'études universitaires et enfin les sites internet consultés.*

*Par analogie avec l'Art nouveau dont il est une déclinaison, le Style sapin est orthographié dans cet écrit avec une majuscule au mot style.*

*Par souci de compréhension, les titres des croquis et études de Charles-Edouard Jeanneret sont référencés sous le double nom de « Charles-Edouard Jeanneret/Le Corbusier » et titrés selon les indications de l'ouvrage « Le Corbusier, catalogue raisonné des dessins 1902-1916 » publié en 2019 par Danièle Pauly et al.*

*Les citations provenant de la correspondance de Charles-Edouard Jeanneret sont reproduites à l'identique, telles qu'elles sont présentées dans les ouvrages de référence, sans modification de l'orthographe originale qui comporte quelques erreurs.*

## Sommaire

<b>Introduction .....</b>	<b>4</b>
<b>1. La Chaux-de-Fonds : son Ecole d'art, berceau d'un style régional .....</b>	<b>14</b>
1.1 Charles L'Eplattenier, artiste, maître et mentor .....	14
1.2 De l'Art nouveau au Style sapin ou la naissance d'un style vernaculaire .....	18
<b>2. La construction de la Villa Fallet : un parcours initiatique .....</b>	<b>24</b>
2.1 Charles-Edouard Jeanneret, maître d'œuvre indépendant ? .....	24
2.2 Une maison, un style, une œuvre d'art totale ancrée dans son temps .....	30
2.2.1 <i>Implantation, volumes, distribution des locaux : du conventionnel à l'innovant</i> .....	30
2.2.2 <i>De la surface à l'intériorité ou l'épanouissement d'un vocabulaire décoratif original</i> .....	34
2.2.3 <i>De la décoration d'intérieur avant le design</i> .....	38
2.3 Vers une lecture nouvelle d'un intérieur mis à nu .....	47
<b>3. Le Corbusier, son œuvre de jeunesse : un passé sans incidence ? .....</b>	<b>54</b>
3.1 Regards sur une œuvre de jeunesse : Charles-Edouard Jeanneret et ses collègues de l'Ecole d'art ou des destins protéiformes .....	54
3.1.1 <i>Léon Perrin, l'énigmatique</i> .....	60
3.1.2 <i>André Evard, le photographe</i> .....	60
3.1.3 <i>Louis Houriet, le discret</i> .....	63
3.1.4 <i>Octave Matthey, le dandy</i> .....	66
3.2 La Villa Fallet, une construction de Charles-Edouard Jeanneret ou les prémices d'une carrière d'architecte novateur ? .....	69
<b>Conclusion .....</b>	<b>78</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>83</b>
<b>Liste d'illustrations .....</b>	<b>94</b>
<b>Dossier d'illustrations .....</b>	<b>98</b>
<b>Annexe 1– Villa Fallet / Jalons historiques / Liste des propriétaires .....</b>	<b>122</b>
<b>Annexe 2 – Carte de Louis Houriet à Le Corbusier / 9 mai 1937 .....</b>	<b>123</b>

## Introduction

Située sur les hauts de la ville de La Chaux-de-Fonds, la Villa Fallet constitue un des emblèmes d'un style régional émergeant au début du XXe siècle, le Style sapin<sup>1</sup>. Le nom de ce mouvement est associé à celui d'un de ses protagonistes, Charles-Edouard Jeanneret-Gris (1887-1965), concepteur de cette demeure. Le futur Le Corbusier est né et a passé les premières années de son existence dans la cité horlogère. Dans la capitale des Montagnes neuchâteloises, il suit une formation à l'Ecole d'art<sup>2</sup> sous la houlette de Charles L'Eplattenier (1874-1946), maître et mentor, à qui il doit certainement l'origine de sa carrière d'architecte. Celle-ci débute par la réalisation des plans de cette maison privée, participation aux fondements de sa pensée constructrice.

## Contexte historique

Partiellement détruite par un incendie qui a vu partir en fumée tout un pan du vieux village de La Chaux-de-Fonds en mai 1794, la ville est rapidement reconstruite après cet événement malheureux. Tout au long du XIXe siècle, les autorités, désireuses d'assurer la sécurité des habitants, réfléchissent à une reconstruction efficiente de la ville et élaborent plusieurs projets d'aménagement. Ces derniers prévoient une configuration des rues alignées et découpées à angle droit garantissant ainsi une circulation aisée dans l'agglomération. Les déplacements doivent être plus fluides autant pour les éventuelles évacuations que pour la poursuite des activités des entreprises dont le nombre ne cesse d'augmenter. De fait entre 1890 et 1910, pas moins de 1200 bâtiments sont édifiés sur le territoire communal chaux-de-fonnier : hôpital, établissements scolaires et autant d'habitations destinées à recevoir les patrons comme les ouvriers, désormais présents en masse, sortent rapidement de terre durant une vingtaine d'années. Pendant près d'un siècle, la prospérité de la cité croît notamment grâce à une industrie – essentiellement tournée vers la fabrication de montres – qui bénéficie des progrès de la technique de même que d'infrastructures toujours plus performantes : amenée du gaz, de l'électricité,

---

<sup>1</sup> Au sujet de l'origine de l'appellation « Style sapin », voir 1.1.2.

<sup>2</sup> Au sujet du nom de cet établissement, Anouk Hellmann relève qu'il a changé à plusieurs reprises entre la création de l'institution et l'époque actuelle. Comme l'auteure le suggère et par mesure de simplification, la dénomination « Ecole d'art » est utilisée dans la présente étude. Voir HELLMANN Anouk, « Préambule », in : *Gravée dans le temps, Ecole d'arts appliqués, La Chaux-de-Fonds 1872-2022*, sous la direction de Anouk Hellmann *et al.*, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2022, p. 9.

de l'adduction d'eau, développement des transports permettent à la cité des Montagnes de devenir une véritable métropole horlogère<sup>3</sup>.

Les raisons de l'implantation et du développement de l'horlogerie dans le Jura neuchâtelois varient selon les auteurs. Avant le XIXe siècle, la ferme-atelier existe dans la région jurassienne : elle permet aux paysans de réaliser de minutieux travaux de petite métallurgie ou ferronnerie. La fabrication de composants d'horlogerie s'inscrit dans cette lignée. L'installation d'ateliers et de comptoirs s'explique par des facteurs climatiques (dureté de l'hiver qui empêche les paysans de travailler la terre) ou culturels (prédominance de la religion protestante qui prône un travail consciencieux et précis). Pour autant, ces observations seules ne suffisent pas à expliquer comment cette activité a pu occuper la quasi-totalité des travailleuses et travailleurs de la région. Le changement de paradigme qui marque la fin de laboratoires de taille réduite au profit de structures de plus grande ampleur qui concentrent la fabrication de l'ensemble des pièces de montres, trouve probablement son origine dans un dosage mêlant la mentalité des gens du lieu, foncièrement attachés à leur terre et à leurs traditions, et leur réactivité face au peu de ressources auxquelles ils sont confrontés et qui les contraignent à réagir et à entreprendre. Corollaire d'une conjoncture favorable, la croissance démographique accompagne cette modification du panorama économique. Les travailleurs affluent dans les Montagnes neuchâteloises. Pour la majeure partie, ce sont des Confédérés provenant du canton de Berne dont l'assiduité à la tâche et les valeurs rendent possible leur intégration harmonieuse dans l'environnement chaud-de-fonnier.

Avec l'importance grandissante de la mesure de l'heure découlant de nouvelles exigences engendrées par l'industrialisation du XIXe siècle, les garde-temps perdent leur statut d'objet de luxe et deviennent une pièce de première nécessité. La demande croissante du marché entraîne la naissance de nombreuses sociétés actives dans la production de montres et de ses composants. Des entreprises voient le jour, souvent centrées autour de la figure forte d'un noyau familial qui en assume la gouvernance. Ces

---

<sup>3</sup> GUBLER Jacques, « La Chaux-de-Fonds, Die Entwicklung der Stadt im 19. Jahrhundert », in : *Archithese, Revue thématique d'architecture et d'art*, n° 2, 1983, pp. 5-10.

entrepreneurs dynamiques s'attellent à promouvoir leurs produits et participent ainsi à la renommée de La Chaux-de-Fonds dans le monde entier<sup>4</sup>.

Conscientes de la nécessité de soutenir une industrie génératrice d'emploi, les autorités de la Ville concentrent leurs investissements sur « l'instruction publique, la compagne naturelle de l'industrie, et notamment [sur] la formation professionnelle. »<sup>5</sup> Grâce à des subventions, la création de l'Ecole d'horlogerie est sanctionnée le 1<sup>er</sup> août 1865. Sept ans plus tard, en 1872, la municipalité accorde également son soutien financier à la toute nouvelle Ecole d'art<sup>6</sup>.

Dans ce contexte économique, social et culturel effervescent, l'Ecole d'art doit former des ouvriers dotés de compétences artistiques développées, demandés de façon pressante par les patrons graveurs et décorateurs, fabricants de montres. Ce personnel qualifié est indispensable afin de résister à la concurrence des centres de production comme Genève et Besançon. De fait, l'Ecole d'art voit les débuts de son histoire intimement liés à la toute-puissante industrie horlogère régionale<sup>7</sup>.

L'époque est sans conteste celle d'un bouillonnement d'idées novatrices. Dans ce malstrom prend naissance un nouveau style propre à la région : le Style sapin. Sans jamais être nommé sous cette désignation, cette approche régionaliste de l'Art nouveau s'est développée dans le sillage de l'Ecole d'art et de l'enseignement de Charles L'Eplattenier. Le maître a imaginé l'iconographie de ce mouvement en s'inspirant de la nature jurassienne (sapin, pommes de pin, gentianes, chardon, rochers, lézards, etc.). Il a partagé ses recherches avec ses élèves au nombre desquels se trouve notamment Charles-Edouard Jeanneret. Jusqu'à la Première Guerre mondiale, ce style se décline

---

<sup>4</sup> BARRELET Jean-Marc, RAMSEYER Jacques, *La Chaux-de-Fonds ou le défi d'une cité horlogère, 1848-1914*, La Chaux-de-Fonds : Editions d'En Haut, 1990, pp. 18-24 et pp. 47-83.

<sup>5</sup> BARRELET, RAMSEYER 1990, p. 72.

<sup>6</sup> BARRELET, RAMSEYER 1990, p. 72.

<sup>7</sup> Héritière des « Cours de dessin, artistique et technique » initiés par la Société des patrons graveurs en 1870, l'Ecole d'art ne prend réellement naissance qu'en 1872. Voir CORTHÉSY Catherine, « Les origines de l'Ecole d'art », in : *Gravée dans le temps, Ecole d'arts appliqués, La Chaux-de-Fonds 1872-2022*, sous la direction de Anouk Hellmann *et al.*, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2022, p. 23.

sous diverses formes : meubles, vitraux, boîtiers de montres, peintures murales, sculptures mais également projets architecturaux complets tels celui de la Villa Fallet<sup>8</sup>.

### ***Etat de la recherche***

Contrairement à d'autres réalisations chaux-de-fonnières du futur Le Corbusier faisant l'objet de monographies, la Villa Fallet est principalement mentionnée dans la littérature au travers d'ouvrages consacrés au style dont elle illustre un exemple du bâti ainsi qu'à l'œuvre de l'architecte, notamment dans les sources qui s'intéressent à ses années de jeunesse. A ce sujet, Stanislaus von Moos signale dans son livre *Le Corbusier : une synthèse*, la propension de Jeanneret à garder le silence sur ses dix premières années d'activité professionnelle. A son décès en 1965, ni les écrits du maître ni ceux des auteurs lui ayant porté de l'intérêt, n'examinent la période précédant le départ à Paris de Charles-Edouard Jeanneret en 1917. La monographie de von Moos (initialement publiée en allemand, en 1968, soit trois ans après la disparition de l'architecte) constitue une première référence pour lever un coin du voile sur la formation du chaux-de-fonnier<sup>9</sup>.

Durant la décennie suivante, les thèses de deux universitaires américains se penchent sur la jeunesse du futur Le Corbusier. Dans *The Education of Le Corbusier*, Paul V. Turner considère méthodiquement le contenu de la bibliothèque du jeune Charles-Edouard Jeanneret. Son analyse met en lumière l'univers philosophique et moral du jeune homme ; ses lectures forment le socle sur lequel se sont élaborés des choix esthétiques imaginés par Le Corbusier dans la suite de sa carrière<sup>10</sup>. En lien avec cette référence, s'ajoute l'essai d'Henry Provencal (1868-1934), *L'Art de demain* (publié en 1904), considéré comme une lecture de jeunesse inspirante pour Jeanneret.

En 1977, Patricia M. Sekler publie sa thèse soutenue à Harvard et consacrée aux premiers dessins de Le Corbusier. *The Early Drawings of Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) 1902-1908* identifie, recense et ordonne chronologiquement la production considérable de Jeanneret sur une période de six ans. Outre la mise en place du

---

<sup>8</sup> CHARRIÈRE Edmond, « Entre nature et géométrie, Le Style sapin », in : *Une expérience Art nouveau, Le Style sapin à La Chaux-de-Fonds*, sous la direction de Helen Bieri Thomson *et al.*, Paris : Somogy Editions d'art, 2006, pp. 97-113.

<sup>9</sup> VON MOOS Stanislaus, *Le Corbusier : une synthèse*, Marseille : Editions Parenthèses, 2013, pp. 49-51.

<sup>10</sup> Cet ouvrage a fait l'objet d'une traduction française qui a été préférée à l'édition originale pour cette étude : TURNER Paul V., *La formation de Le Corbusier : idéalisme et mouvement moderne*, Paris : Editions Macula, 1987.

catalogue raisonné, l'auteure évoque les années d'apprentissage à l'Ecole d'art de Charles-Edouard Jeanneret et sa proximité avec son maître, Charles L'Eplattenier. Sekler relate ensuite les voyages et séjours à l'étranger : l'Italie (1907), Vienne (1907-1908) puis Paris, Munich et Nuremberg (1908)<sup>11</sup>.

Dans *Arte Artigianato e tecnica nella poetica di Le Corbusier* paru en 1982, Martina Luisa Colli explore les débuts chaux-de-fonniers de Charles-Edouard Jeanneret. Selon l'historienne de l'art italienne, la pensée de l'architecte s'est élaborée durant ses années de formation. L'auteure explique que le départ à Paris n'a pas signifié une rupture totale avec l'apprentissage et les débuts de praticien à La Chaux-de-Fonds mais a permis à Jeanneret de mûrir sa théorie ; celle-ci ne peut pas être comprise comme une entité indépendante, forgée sur une idée nouvelle qui fait table rase du passé mais trouve ses racines dans des enseignements et expériences de jeunesse<sup>12</sup>.

En 1996, Geoffrey H. Baker publie *Le Corbusier – The Creative Search, The formative years of Charles-Edouard Jeanneret*, ouvrage dans lequel il analyse nombre des premiers dessins et croquis du jeune Jeanneret pour expliquer comment ceux-ci se rapportent aux bâtiments conçus au seuil de sa carrière. L'auteur apporte également des éléments qui prouvent le lien de l'architecte avec les théories de John Ruskin (1819-1900), Owen Jones (1809-1874) et Eugène Grasset (1845-1917)<sup>13</sup>.

H. Allen Brooks dévoile en 1997 les résultats de ses recherches dans un livre majeur : *Le Corbusier's Formative Years : Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*. L'accès privilégié à des documents d'archives, jusque-là non publiés, permet à l'auteur d'explorer toutes les facettes du cheminement du futur Le Corbusier, de ses prémices à l'Ecole d'art dans la section de gravure à ses premières réalisations comme architecte. Brooks relate l'enfance, la période d'apprentissage, les voyages et les années d'enseignement ; il se penche sur les mandats confiés à Jeanneret avant son départ à Paris en 1917. L'historien de l'art bénéficie pour éclaircir ses informations de rencontres

---

<sup>11</sup> SEKLER Patricia M., *The Early Drawings of Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) 1902-1908*, New York : Garland Publishing, 1977.

<sup>12</sup> COLLI Luisa Martina, *Arte Artigianato e tecnica nella poetica di Le Corbusier*, Roma : Laterza, 1982.

<sup>13</sup> BAKER Geoffrey H., *Le Corbusier – The Creative Search, The formative years of Charles-Edouard Jeanneret*, Londres, New York : Van Nostrand Reinhold, E & FN Spon, 1996.

personnelles, notamment avec Léon Perrin (1886-1978), compagnon d'études et ami de Charles-Edouard Jeanneret<sup>14</sup>.

Cinq ans plus tard, le catalogue de l'exposition *Le Corbusier Before Le Corbusier* étudie les activités de Charles-Edouard Jeanneret entre 1907 et 1922. Les contributeurs replacent les créations de Jeanneret dans le contexte des Montagnes neuchâteloises du XXe siècle naissant et abordent des thèmes tels que l'architecture, la décoration intérieure et la conception de meubles. Ils s'intéressent à l'entourage du jeune homme, à ses maîtres, à ses amis ainsi qu'à ses clients et les relations que Jeanneret entretient avec les membres de ce cercle<sup>15</sup>.

La conséquente production graphique de Charles-Edouard Jeanneret est présentée dans *Le Corbusier, catalogue raisonné des dessins 1902-1916* publié en 2019 par Danièle Pauly *et al.* Cet ouvrage permet de prendre la mesure de l'importance du dessin chez le jeune Jeanneret qui illustre ses instants de vie, ses observations et élabore une source de références visuelles et esthétiques<sup>16</sup>.

Dans la foulée d'une campagne de valorisation de son patrimoine, la Ville de La Chaux-de-Fonds initie une action destinée à faire mieux connaître la variante régionaliste de l'Art nouveau désignée sous l'appellation de Style sapin. *Une expérience Art nouveau, Le Style sapin à La Chaux-de-Fonds*, paru en 2006, met en lumière les spécificités de la Métropole horlogère. Le rôle incontournable de Charles L'Eplattenier dans la conception du mouvement ainsi que son engagement dans son enseignement à l'Ecole d'art montrent des résultats qui se traduisent dans les travaux de toutes sortes imaginés par ses élèves au nombre desquels se trouve notamment le jeune Charles-Edouard Jeanneret<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> BROOKS Harold Allen, *Le Corbusier's Formative Years*, Chicago : The University of Chicago Press, 1997.

<sup>15</sup> *Le Corbusier Before Le Corbusier : Applied Arts, Architecture, Painting, and Photography (1907-1922)*, catalogue d'exposition *Der junge Le Corbusier*, Baden, Museum Langmatt Fondation Sidney et Jenny Brown, 30 mars – 23 juin 2002, New York, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, 22 novembre 2002 – 23 février 2003, sous la direction de Stanislaus von Moos et Arthur Rüegg, New Heaven : Yale University Press, 2002.

<sup>16</sup> PAULY Danièle *et al.*, *Le Corbusier, catalogue raisonné des dessins 1902-1916*, Paris : AAM Editions, 2019.

<sup>17</sup> BIERI THOMSON Helen *et al.*, *Une expérience Art nouveau, Le Style sapin à La Chaux-de-Fonds*, Paris : Somogy Editions d'art, 2006.

Ainsi la Villa Fallet est évoquée dans la littérature au travers de documents qui témoignent entre autres de son édification, de son architecture, de son style, sans toutefois proposer un tour d'horizon « à 360 degrés » de la maison.

### **Problématique**

Lorsque le Conseil général de La Chaux-de-Fonds vote le 16 février 2022 un crédit pour l'acquisition de la Villa Fallet, « fleuron de l'Art nouveau dans sa forme régionale appelée Style sapin », il se donne les moyens de faire passer en mains publiques une habitation détenue par des privés depuis la fin de sa construction en 1907<sup>18</sup>. Il est probable que cette longue période soit à l'origine du manque d'études dédiées exclusivement à cet objet, peut-être en raison de son accessibilité limitée, tout au moins pour son intérieur, durant plus de cent ans.

Le souhait de la municipalité de rendre cette villa à la collectivité a démarré un processus de réflexion. En décembre 2022, l'« Association Villa Fallet » est fondée. Ses buts sont de réfléchir à l'avenir de ce bien ; pour cela, des recherches architecturales et historiques sont nécessaires. En janvier 2023, la première partie du mémoire de master de Claire Montégudet (*Villa Fallet, Etude architecturale*<sup>19</sup>) a pour objectif de faire un point de situation (historique du bâti, principes architecturaux, modifications et altérations de la maison) afin d'analyser l'état actuel de la villa et de présenter des solutions optimales pour la rénovation et la valorisation de cet objet.

La présente étude se propose de positionner la villa par rapport à son époque de construction et d'examiner les témoignages du Style sapin dans cette maison, notamment ceux de l'intérieur de l'édifice, mis au jour par les prospections de Claire Montégudet. La démarche comprend un approfondissement destiné à éclairer les rôles et les inspirations des principaux protagonistes de cette construction : Charles L'Eplattenier tout d'abord, mais également René Chapallaz, Charles-Edouard Jeanneret et ses camarades de l'Ecole d'art pour les principaux. *In fine*, il s'agit de prendre la mesure de cette œuvre de jeunesse de Le Corbusier pour comprendre si cette première

---

<sup>18</sup> Ville de La Chaux-de-Fonds, Rapport du Conseil communal relatif à une demande de crédit de CHF 1'150'000.- pour l'acquisition de la Villa Fallet (Pouillerel 1) au Conseil général de la Ville de La Chaux-de-Fonds, du 16 février 2022.

<sup>19</sup> MONTÉGUDET Claire, *Villa Fallet, Etude architecturale*, Énoncé théorique de master, Lausanne : Ecole polytechnique fédérale, 2023.

expérience architecturale relève d'une tentative sans suite ou si elle constitue une étape de la constitution de la pensée de l'architecte.

### **Sources et littérature secondaire**

Pour étudier un objet tel la Villa Fallet, il est nécessaire de considérer la maison elle-même mais également de mobiliser d'autres sources bibliographiques. Cet écrit s'appuie évidemment sur les lettres de Charles-Edouard Jeanneret adressées pendant l'édification de la villa, ou peu après, à sa famille, ses proches et son maître. Ces échanges épistolaires démontrent l'implication du jeune homme dans la construction de la villa de même que son souci de voir ce travail mené à bien. Les missives adressées à son père, Georges-Edouard Jeanneret-Gris (1855-1928), traitent d'aspects financiers inhérents aux règlements de factures par le commanditaire des travaux, Louis Edouard Fallet (1879-1956) et révèlent le climat peu amène qui s'est petit à petit installé entre ce dernier et son jeune mandataire. Charles L'Eplattenier reçoit quant à lui des indications pour le suivi et la gestion du chantier ; de même, Jeanneret lui fait part de ses réflexions sur la qualité de son travail qu'il juge sévèrement. Le « Journal » de Georges-Edouard Jeanneret complète les écrits de son fils. Ce recueil de commentaires rédigés par le père de l'architecte relate un certain nombre d'événements familiaux et donne des indications sur la marche des affaires. Le parcours de formation de Charles-Edouard est consigné dans cette chronique tout comme quelques événements liés au mandat ainsi qu'au chantier de la Villa Fallet. Non seulement ces entrées permettent de montrer la responsabilité de Jeanneret fils dans la conception de la villa mais attestent de l'état d'esprit ainsi que de la tension ressentie par le jeune homme dans l'élaboration de cette entreprise.

*L'Art décoratif aujourd'hui* (1925), postérieur à ces sources, témoigne du regard de Le Corbusier sur ses années de formation chaux-de-fonnières et livre ainsi un aperçu de la réflexion de l'architecte sur son cursus.

Le corpus bibliographique comprend au surplus les publications théoriques à l'origine de la réflexion sur le Style sapin. *The Grammar of Ornament*, élaboré par Owen Jones en 1856, est le premier recueil d'ornements à caractère encyclopédique dédié aux ornements ou à l'art des peuples antiques. Cet ouvrage, présent dans la bibliothèque

de l'Ecole d'art, constitue une base incontournable pour l'enseignement artistique et technique de la composition décorative dispensé dans l'établissement. Il en va de même pour *The Seven Lamps of Architecture* (publié en 1849), écrit de référence de John Ruskin ainsi que pour la *Méthode de composition ornementale* (2 vols., 1905) d'Eugène Grasset qui sont acquis dès leur parution et accessibles aux étudiants<sup>20</sup>. Ces livres permettent à L'Eplattenier d'élaborer son propre matériel didactique.

La littérature secondaire vise à cerner et expliciter la contribution de Charles-Edouard Jeanneret à l'édification de la Villa Fallet. Pour ce faire, les ouvrages ont été sélectionnés selon deux axes. Il s'agit tout d'abord de poser un cadre théorique et stylistique au travail de l'architecte et ensuite de comprendre l'adaptation des enseignements reçus dans la matérialisation de la maison, ceci autant dans ses plans que dans sa décoration extérieure et intérieure. La bibliographie comprend par ailleurs des études destinées à éclairer les conditions politiques, économiques et sociales de la ville de La Chaux-de-Fonds au XIXe et au XXe siècle. Enfin, un certain nombre d'entrées présentent quelques-uns des acteurs, compagnons de route de l'architecte au moment de sa formation.

### **Articulation du propos**

Confirmer la Villa Fallet comme « une œuvre majeure du Style sapin non seulement par son ornementation, mais également comme résultat d'une pratique novatrice de l'architecture »<sup>21</sup> nécessite de se pencher sur la genèse de cette construction.

Un premier chapitre présente l'Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds et le rôle prépondérant que Charles L'Eplattenier joue dans cet établissement. La création et la diffusion d'un mouvement artistique régional constituent un des points culminants de sa carrière d'enseignant. Les théories de ce maître emblématique, qui s'appuient sur des auteurs tels Owen Jones, John Ruskin et Eugène Grasset, sont interprétées par ses élèves et

---

<sup>20</sup> Au moment de l'engagement de Charles L'Eplattenier à l'Ecole, en 1897, l'institution est déjà pourvue d'une bibliothèque garnie à disposition des élèves pour leurs travaux et recherches. Sur le contenu de la bibliothèque de l'Ecole d'art, voir CORTHÉSY Catherine, HELLMANN Anouk, « L'Ecole d'art : ferment du progrès artistique et industriel », in : *Une expérience Art nouveau, Le Style sapin à La Chaux-de-Fonds*, sous la direction de Helen Bieri Thomson *et al.*, Paris : Somogy Editions d'art, 2006, pp. 27-49.

<sup>21</sup> JEANNERET Jean-Daniel, « Le Style sapin aux prises avec l'architecture », in : *Une expérience Art nouveau, Le Style sapin à La Chaux-de-Fonds*, sous la direction de Helen Bieri Thomson *et al.*, Paris : Somogy Editions d'art, 2006, p. 134.

matérialisées dans divers travaux qui préfacent la réalisation pratique d'une œuvre d'art totale telle que la Villa Fallet.

La villa de même que son édification sont présentés dans une deuxième partie du présent mémoire. L'historique de la construction doit éclairer sur le rôle de Charles-Edouard Jeanneret dans le cadre de ce mandat. Pour le futur architecte et ses collègues décorateurs, il s'agit par ailleurs de déterminer d'où proviennent les inspirations qui les ont conduits notamment à produire la riche décoration intérieure et extérieure de la maison. Par la suite, la concrétisation du Style sapin dans ce bâti est explorée, à la lueur des découvertes réalisées en automne 2022 lors de l'étude architecturale qui a permis d'examiner les détails renfermés dans les quatre murs de l'édifice<sup>22</sup>.

Le chapitre 3 se construit en deux temps. Une première partie vise à identifier les responsabilités des condisciples de Charles-Edouard Jeanneret sur le chantier de la villa, en se focalisant sur ce qui – dans leur parcours artistique – peut faire émerger des indices pour l'attribution d'une tâche à l'un ou l'autre. Un deuxième point tend à explorer le regard de Le Corbusier sur sa « première œuvre » ainsi qu'à positionner la maison dans sa carrière puis à examiner la position de l'architecte par rapport à cet ouvrage de jeunesse, devenu un symbole d'un style disparu avec l'éclatement du premier conflit mondial.

---

<sup>22</sup> En automne 2022, la Ville de La Chaux-de-Fonds a mandaté des sociétés spécialisées dans le domaine du bâti historique pour fournir les données nécessaires aux recherches exploratoires menées par Claire Montégudet dans le cadre de la rédaction d'un mémoire de master à l'Ecole polytechnique fédérale de Lausanne.

## 1. La Chaux-de-Fonds : son Ecole d'art, berceau d'un style régional

Après un parcours qui l'a conduit de Neuchâtel à Budapest puis Paris, Charles L'Eplattenier entre en qualité de professeur de composition décorative à l'Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds. Soucieux de diversifier le bagage professionnel de ses étudiants, il propose en 1905 à la Commission de l'institution la création d'un enseignement mixte, le Cours supérieur d'art et de décoration, destiné aux meilleurs éléments de l'établissement. Pédagogue novateur et dynamique, il entraîne ses élèves dans la nature jurassienne, où prend racine un courant « indigène et autochtone »<sup>23</sup> : le Style sapin, mouvement stylistique dérivé de l'Art nouveau.

### 1.1 Charles L'Eplattenier, artiste, maître et mentor

Au moment où il est recruté comme maître à l'Ecole d'art, Charles L'Eplattenier est un peintre à la carrière artistique naissante. Bien qu'âgé de 23 ans, le jeune homme bénéficie déjà d'une solide formation débutée à Neuchâtel sous la houlette du disciple de Camille Corot (1796-1875), Paul Bouvier (1857-1940), architecte et aquarelliste local. L'Eplattenier quitte le pays à 17 ans pour Budapest, capitale qui connaît une période de grande effervescence en cette fin de XIXe siècle. Après quelques mois passés à l'Ecole technique municipale métropolitaine de la ville (1891-1892), il repart pour la Suisse avant de rejoindre Paris où, boursier de la Confédération et du Canton de Neuchâtel, il fréquente durant quatre ans l'Ecole nationale des arts décoratifs puis l'Ecole nationale des beaux-arts (1892-1896). Ses études complétées, il rentre au bercail au printemps 1896. Très vite, il repart pourtant pour un voyage d'études de plusieurs mois. Ses pérégrinations le mènent à Londres puis en Belgique, aux Pays-Bas et en Allemagne. Alors qu'il est encore à Munich, il se voit confier un poste de maître de dessin et composition décorative par la Commission de l'Ecole. Le 3 mars 1898, Charles L'Eplattenier débute à La Chaux-de-Fonds une activité pédagogique prolifique qui va l'occuper durant les dix-sept années suivantes<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> L'EPLATTENIER Charles, « Renouveau d'art », in : *L'Abeille, supplément du National Suisse*, 20 février 1910, p. 1.

<sup>24</sup> HELLMANN Anouk, *Charles L'Eplattenier 1874-1946*, Hauterive : Editions Attinger, 2011, pp. 15-38 ; HELLMANN Anouk, « Charles L'Eplattenier, artiste et pédagogue (1874-1946) », in : *Biographies neuchâteloises (1900-1950)*, sous la direction de Michel Schlup, Hauterive : Editions Attinger, 2005, pp. 184-190.

Personnalité forte et engagée dans sa mission, Charles L'Eplattenier se consacre pleinement à sa tâche d'enseignant au point de devenir une sorte de « guide » pour ses étudiants qui, à l'image de Charles-Edouard Jeanneret, vouent à ce pédagogue hors pair une admiration quasi filiale ; ce sentiment, le jeune homme en témoigne quelques années plus tard à son maître en lui écrivant depuis Paris, le 3 juillet 1908 :

« Vous êtes aussi une de ces âmes nobles, mon cher maître, une âme qui recherche l'idéal pur, abstrait, l'idéal qui vit dans l'âme, qui a pour ouvrier la bonté, la générosité, le sacrifice, la souffrance. C'est à cause de cela qu'on vous aime tant. »<sup>25</sup>

Rapidement après sa prise de fonction, le jeune enseignant s'engage énergiquement dans la vie de l'établissement. Dans son activité professorale, il multiplie les actions afin de sensibiliser les étudiants aux courants nouveaux. Pour assouvir leur curiosité et éveiller leur sensibilité, il intervient auprès de sa direction pour leur offrir de quoi nourrir leur imagination. Ainsi, il demande l'octroi de crédits pour enrichir le Musée d'art industriel de l'Ecole qui rassemble de nombreux objets, notamment issus de cultures extra-européennes. De même, il dynamise le contenu de la bibliothèque, disponible pour tous, en sollicitant l'achat d'ouvrages de référence. Déjà bien garnie, celle-ci est complétée sous son impulsion par des parutions consacrées à l'art décoratif et à l'Art nouveau qui fleurissent à la fin du XIXe siècle. Sensibilisé aux bouillonnements précurseurs grâce à son voyage réalisé en Europe peu avant son engagement, le professeur L'Eplattenier a sans doute orienté les achats non seulement vers des magazines français mais également des publications en provenance d'Allemagne et de Grande-Bretagne.

Enseignant dévoué, ne ménageant ni son temps ni son implication, il conçoit pour ses leçons un support pédagogique original constitué de feuilles sur lesquelles sont collées des vignettes issues de carnets de croquis. Divers sujets de la flore jurassienne, des formes ou des époques (art égyptien, africain, océanien) servent de modèles à copier par les élèves (Ill. 2). Des thèmes déclinés par le maître transparaissent ses conceptions sur l'art ancien. L'Eplattenier considère trois époques essentielles, caractérisées par une iconographie propre : l'Egypte avec le lotus, la Grèce avec l'acanthé et le gothique, riche de fleurs, animaux et chimères ; pour l'enseignant, chaque période artistique majeure est liée à une image qui lui est proche : le sapin est l'emblème qu'il choisit pour personnifier

---

<sup>25</sup> LE CORBUSIER, Charles-Edouard Jeanneret, *Lettres à ses maîtres, Lettres à Charles L'Eplattenier*, vol. 2, présenté par Marie-Jeanne Dumont, Paris : Linteau, 2006, p. 174.

le style qu'il s'apprête à initier. Ce matériel complète les cours qui se déroulent *extra muros*. En effet, pour L'Eplattenier la nature est essentielle à son fonctionnement : elle le touche et l'inspire. Il est un fin observateur convaincu que la confrontation directe avec le monde extérieur constitue un apprentissage indispensable<sup>26</sup>. Plus tard, son élève Charles-Edouard Jeanneret en atteste dans ses *Confessions* parues en 1925<sup>27</sup> :

« Mon maître avait dit : 'Seule la nature est inspiratrice, est vraie, et peut être le support de l'œuvre humaine. Mais ne faites pas la nature à la manière des paysagistes qui n'en montrent que l'aspect. Scrutez-en la cause, la forme, le développement vital et faites-en la synthèse en créant des ornements.' »<sup>28</sup>

Charles L'Eplattenier est non seulement sensible au milieu naturel mais également aux évolutions économiques du début du XXe siècle. Conscient des bouleversements qui s'annoncent et de l'écart entre son enseignement et les demandes de l'industrie, il cherche à élargir les apprentissages de ses classes et à approcher ses objectifs de cours au plus près des réalités du marché. Pressentant la disparition prochaine de certaines spécialisations horlogères, ce visionnaire suggère à la Commission de l'Ecole d'art d'élargir la formation à d'autres domaines que l'horlogerie et propose de préparer les étudiants aux activités des métiers des arts décoratifs appliqués et du bâtiment. Dans sa démarche et pour la création d'un cours de formation adapté aux changements de paradigmes qu'il entrevoit, il est soutenu par sa hiérarchie. Cette dernière adresse une demande au Conseil communal de La Chaux-de-Fonds, et met en évidence l'intérêt d'étoffer l'offre d'apprentissage dans le Rapport de la Commission de l'Ecole d'art de 1905-1906 :

« M. L'Eplattenier instruira ses élèves de manière à ce qu'ils puissent devenir des artistes, architectes, peintres, sculpteurs, chefs d'atelier, des directeurs de travaux, des dessinateurs connaissant également le métier par lequel leurs projets se réaliseraient. »<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> HELLMANN 2011, pp. 15-38 ; CORTHÉSY, HELLMANN 2006, pp. 37-46.

<sup>27</sup> Afin de suivre un apprentissage de quatre ans pour devenir graveur, Charles-Edouard Jeanneret est admis en avril 1902 comme élève dans la classe de « Gravure et d'ornement » de l'Ecole. Voir BROOKS 1997, pp. 23-27.

<sup>28</sup> LE CORBUSIER, Charles-Edouard Jeanneret, *L'art décoratif aujourd'hui* (1925), Paris : Flammarion, 1996, p. 198.

<sup>29</sup> Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds, *Rapport de la Commission 1904-1905*, p. 7.

Cette proposition est acceptée et le « Cours supérieur d'art et de décoration »<sup>30</sup> est ouvert en octobre 1905. Après un examen d'entrée, il reçoit quinze des meilleurs étudiants et – pour la première fois – étudiantes (au nombre de trois pour la volée initiale) de l'Ecole parmi lesquels se trouve le jeune Charles-Edouard Jeanneret<sup>31</sup>.

Ce changement de perspective permet au professeur d'entamer un processus de diversification des enseignements et d'orienter les cours vers une approche de la pratique plus élargie mais surtout capturant « l'air du temps ». Dès lors, il s'ingénie à promouvoir le travail de ses étudiants, à mettre leurs réalisations en lumière, à leur procurer des mandats privés ou publics. Par exemple, L'Eplattenier suggère à la Commission de l'Ecole de prendre part à l'Exposition internationale de Milan de 1906 et d'y présenter une série de boîtes de montres. A cette occasion, il souhaite montrer les compétences de ses élèves tout en mettant en lumière les résultats de ses recherches. D'après le maître, le style de décoration élaboré avec ses classes convient davantage aux boîtes de montres que les sujets historicistes en vogue jusqu'alors. Cette participation est couronnée par un diplôme d'honneur décerné à l'Ecole d'art, récompense qui revient tout autant au pédagogue qui voit ainsi confirmée sa méthode d'enseignement et bien assise sa réputation de professeur. C'est réellement un vent nouveau qui souffle depuis l'Ecole d'art. Le patronat horloger chaux-de-fonnier apprécie également et ne reste pas insensible aux nouveautés proposées à cette foire. Parmi les cent huit spécimens entrés en compétition se trouve celui de Charles-Edouard Jeanneret (Ill. 3), seule pièce dont l'auteur est connu aujourd'hui. Même si le motif ne comporte aucun sapin, son iconographie préfigure les intentions de son concepteur. Sur cette boîte, une mouche en quête de rosée se pose sur de la mousse qui recouvre un caillou stylisé aux contours saillants. Réalisé en cuivre, or jaune et diamants, ce dessin se place au croisement des

---

<sup>30</sup> Désigné dans la suite de cet écrit sous l'appellation « Cours supérieur ».

<sup>31</sup> La première volée du Cours supérieur compte dans ses rangs, outre Charles-Edouard Jeanneret, trois jeunes femmes : Marie-Louise Goering, Marguerite Junod et Jeanne Perrochet. Six jeunes gens ayant réussi l'examen complètent la classe : Georges Aubert, René Gigy, Louis Houriet, Léon Perrin, Charles Perrochet et Charles Reussner. Cinq élèves sont admis conditionnellement : Julien Bloch, Octave Matthey, Arnold Montandon, Marius Perrenoud et René Vuille. Quatre candidats se voient refuser l'entrée au Cours (Edgar Alber, André Evard, Charles Kernén et Elisa Perroset). Un jeune homme au service militaire passe ultérieurement les examens d'admission. Il est certainement reçu puisque dans le rapport de la Commission des années 1905-1906, Charles L'Eplattenier mentionne que « Depuis le mois d'octobre le cours a été suivi assidûment par trois dames et treize jeunes gens [...] » soit au total seize élèves. Voir Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds, *Procès-verbal du Bureau de la Commission de l'Ecole d'art*, 2 octobre 1905, pp. 125-126 et Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds, *Rapport de la Commission 1905-1906*, p. 14.

règles animal, végétal et minéral. La partie supérieure dans un esprit très Art nouveau, aux lignes souples et rondes, est contrebalancée par le découpage géométrique de la pierre que survole l'insecte. Cette forme n'apparaît pas au hasard et de manière isolée dans le travail de Jeanneret ; elle est visible ultérieurement et en trois dimensions dans des éléments architecturaux dont l'idéation est très certainement contemporaine : les consoles calcaires à l'extérieur de la Villa Fallet<sup>32</sup>.

## 1.2 De l'Art nouveau au Style sapin ou la naissance d'un style vernaculaire

Réalisé au moment de l'expansion du mouvement, le parcours formatif de Charles L'Eplattenier a été marqué par le courant de l'Art nouveau et les théories fondatrices de ce style. Ce bouleversement artistique, éclos à la fin du XIXe siècle, voit s'épanouir les arts décoratifs, jusque-là qualifiés de « mineurs ». En rupture avec l'historicisme des anciens styles, l'Art nouveau privilégie l'expérimentation de formes et de matériaux pour concevoir des œuvres qui combinent esthétique et utilité au quotidien. Ainsi, tous les domaines de création sont touchés par l'émergence de cette tendance. Peu avant le milieu du XIXe siècle, la Grande-Bretagne voit apparaître cette métamorphose qui se théorise par les écrits de John Ruskin et s'exprime dans les travaux de William Morris et dans le mouvement des *Arts and Crafts*. Jusqu'au début du XXe siècle, l'Art nouveau connaît un immense écho en Europe et aux États-Unis<sup>33</sup>. Dans ses différentes déclinaisons nationales, il se matérialise dans une expression régionale qui puise ses racines à une source commune tout en déployant une variante distincte ; à La Chaux-de-Fonds, cette dernière est désignée aujourd'hui sous l'appellation récente de Style sapin. Idéalement située du point de vue géographique au croisement des mouvements innovants, la ville de La Chaux-de-Fonds est considérée comme le berceau helvétique de ce courant. La localité se positionne à l'intersection du *Jugendstil* munichois ou *Sezessionsstil* autrichien, à dominante géométrique, et de celui de l'Art nouveau français ou belge, tout en courbes et rondeurs<sup>34</sup>. Épicentre de cette esthétique, la cité

---

<sup>32</sup> CHARRIÈRE 2006, pp. 102-106 ; GUBLER Jacques, « Charles-Edouard Jeanneret, 1887-1917, ou l'accès à la pratique architecturale », in : *Le Corbusier, une encyclopédie*, catalogue d'exposition *L'aventure Le Corbusier*, Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, octobre 1987 – janvier 1988, sous la direction de Jacques Lucan, Paris : Editions du Centre Pompidou, 1987, pp. 223-225 et p. 160.

<sup>33</sup> FROISSART PEZONE Rossella, *L'Art dans tout, Les arts décoratifs en France et l'Utopie d'un Art nouveau*, Paris : CNRS Editions, 2004, pp. 13-18. Au sujet du contexte culturel qui imprègne l'environnement de Charles L'Eplattenier au début du XXe siècle, voir MOOS 2013, pp. 18-22.

<sup>34</sup> JEANNERET Jean-Daniel, « Habitat ouvrier et villas patronales », in : *La Chaux-de-Fonds, Le Locle : urbanisme horloger*, Le Locle : Editions G d'Encre, 2009, p. 164.

horlogère constitue une terre d'épanouissement pour ce langage décoratif. Comme l'explique von Moos, les réflexions de Charles L'Eplattenier se construisent dans un « [...] climat spirituel et artistique dit de 'l'Art nouveau', [style qui] replace l'ornement au centre des préoccupations. L'ornement est devenu en quelque sorte la clef de toute action artistique. »<sup>35</sup>

Si les voyages et séjours en Europe ont indubitablement joué un rôle sur les pensées de L'Eplattenier, la rencontre et l'amitié nouée avec l'artiste anglais établi à Neuchâtel, Clement Heaton (1861-1940), permettent au Neuchâtelois de se familiariser avec les idées venues de Grande-Bretagne et notamment avec les écrits d'auteurs proches du mouvement des *Arts and Crafts*<sup>36</sup>. Les publications des fondements théoriques de ce style constituent l'ossature de la réflexion du professeur. Ainsi, sur les rayonnages de la bibliothèque de l'Ecole d'art se trouvent entre autres les ouvrages de Owen Jones, John Ruskin et Eugène Grasset. La relation étroite entretenue par l'enseignant avec l'environnement naturel est imprégnée par ses lectures de ces textes de référence<sup>37</sup>.

Ainsi, *La Grammaire de l'Ornement* d'Owen Jones prend une place prépondérante dans la structuration de la pensée du maître. Paru dans sa première édition anglaise en 1856, ce recueil de motifs se veut utile à un large public et se propose de livrer un contenu exhaustif. Dès sa parution (suivie de nombreuses rééditions), le livre de Owen Jones est plébiscité autant par la presse que par les lecteurs. Il est très largement diffusé en raison de son large champ d'application à divers domaines artistiques<sup>38</sup>. Découpé sous la forme de vingt chapitres, l'ouvrage comporte des planches dessinées, témoignages – au travers

---

<sup>35</sup> VON MOOS Stanislaus, *Le Corbusier, L'architecte et son mythe*, Paris : Horizon de France, 1971, p. 15.

<sup>36</sup> Fils d'un verrier anglais, Clement Heaton se forme en Grande-Bretagne au travail du verre et au dessin. Durant son apprentissage, il découvre les écrits de John Ruskin. Il s'installe en Suisse en 1885. A partir de cette date, il réside alternativement à Neuchâtel et à Londres. Artiste proche de personnalités du mouvement des *Arts and Crafts*, il produit des pièces en cloisonné qui rencontrent un grand succès commercial et lui apportent la reconnaissance du public et de ses pairs. Artiste reconnu et respecté en Suisse mais aussi à l'étranger, ses créations dans le style Art nouveau lui valent une renommée internationale. En 1896, Charles L'Eplattenier et Clement Heaton visitent les *Arts and Crafts Society*, exposition tenue à Londres. En dépit d'affinités artistiques, les deux hommes ne collaborent pas dans la suite de leur carrière, probablement en raison de rivalités commerciales. Voir QUELLET-SOGUEL Nicole, *Clement Heaton (1861-1940), Londres, Neuchâtel, New York*, Hauterive : Edition Attinger, 1996, pp. 9-20 ; HELLMANN 2011, p. 26 et p. 167.

<sup>37</sup> Ces références sont reconnues par plusieurs auteurs cités dans la bibliographie. Ainsi, Baker, Brooks, Colli, Sekler et Turner mentionnent l'importance fondamentale de ces écrits. Voir BAKER 1996, pp. 13-16 ; BROOKS 1997, pp. 30-31 ; COLLI 1982, pp. 80-81 ; SEKLER 1977, pp. 41-47 ; TURNER 1987, pp. 15-18.

<sup>38</sup> VARELA BRAGA Ariane, *Une théorie universelle au milieu du XIXe siècle, La Grammar of Ornament d'Owen Jones*, Rome : Campisano Editore, 2017, pp. 215-216.

des époques – des styles décoratifs du monde entier<sup>39</sup>. A l'Ecole d'art, *La Grammaire de l'Ornement* offre aux étudiants des sources d'inspiration et des modèles de copies<sup>40</sup>. Son utilisation est recommandée et Charles-Edouard Jeanneret confirme l'importance de ce livre pour sa formation :

« On nous avait dit : 'Allez dans le calme de la bibliothèque explorer le grand album d'Owen Jones, *l'Histoire de l'Ornement*.' [...] Ce livre était beau et vrai, car tout y était résumé du Renaissant, du Gothique, du Roman, [...] Avec ce livre, nous sentîmes que le problème se posait : L'homme *crée une œuvre qui l'émeut*. »<sup>41</sup>

Exprimées dans cette publication, les intentions du théoricien britannique sont partagées par L'Eplattenier. Pour l'auteur anglais, les œuvres du passé doivent servir de socle à la conception d'œuvres nouvelles, d'une aussi haute qualité. En fin d'ouvrage, il présente dix planches de feuilles et fleurs susceptibles d'illustrer les lois naturelles qui régissent la distribution idéale des formes. Pour résumer, Owen Jones croit en la primauté de la nature comme source d'inspiration pour le renouveau de la création, convaincu que, comme l'écrit Geoffrey H. Baker, « a new kind of ornament would result from an investigation of the structure of natural organisms. »<sup>42</sup>

Quelque peu éloignés du pragmatisme de Jones, les ouvrages de Ruskin<sup>43</sup> contrastent par leur style plus moralisateur et un lyrisme sous-jacent. Dans ses livres – très appréciés par Charles L'Eplattenier pour la qualité des réflexions théoriques et les connaissances techniques de l'auteur – Ruskin élargit son regard à de nombreux sujets de société. Pour l'Anglais, art et nature sont étroitement liés. De cette dernière, il livre des descriptions qui tendent à éclairer le rôle qu'il lui attribue dans la création, notamment architecturale. Charles-Edouard Jeanneret se souvient ainsi de ses lectures de John Ruskin :

---

<sup>39</sup> JONES Owen, *La Grammaire de l'Ornement*, Londres, 1865 ; réimpression par Paris : L'Aventurine, 2001, pp. 5-6.

<sup>40</sup> Ancien élève de Charles L'Eplattenier, André Evard rapporte que lors de leur première rencontre, le maître lui a demandé de copier les principes généraux énoncés dans l'ouvrage sous l'appellation de « Propositions ». Voir SEKLER 1977, p. 101.

<sup>41</sup> LE CORBUSIER 1996, p. 134.

<sup>42</sup> Ma traduction : « un nouveau type d'ornement résulterait d'une étude de la structure des organismes naturels », BAKER 1996, p. 15.

<sup>43</sup> Geoffrey H. Baker cite quatre titres de John Ruskin : *The Seven Lamps of Architecture* (1849), *The Stones of Venice* (1851-1853), *The Elements of Drawing* (1857) et *Modern Painters* (1843-1860) ; tous figurent dans le catalogue de la bibliothèque de l'Ecole d'art. Voir BAKER 1996, p. 15.

« Notre enfance fut exhortée par Ruskin. [...] C'est de spiritualité que parla Ruskin. Dans ses *Sept Lampes de l'architecture*, brillaient la Lampe de Sacrifice, la Lampe de Vérité, la Lampe d'Humilité [...]. Voilà comment Ruskin secoua de profondes exhortations notre entendement de jeunes. »<sup>44</sup>

Pour leur contenu et les principes qu'ils véhiculent, Charles L'Eplattenier a fait usage de ces ouvrages dans son activité professorale. Auprès de ses étudiants, il a mis en évidence les préceptes de ces deux auteurs qui préconisent une étude et une observation directe de la nature afin d'y trouver une source d'inspiration<sup>45</sup>.

Parue en 1905 alors que le professeur L'Eplattenier est déjà en poste depuis quelques années, la *Méthode de composition ornementale* d'Eugène Grasset participe à la réflexion de l'enseignant sur le rôle de la nature. L'artiste lausannois est l'un des premiers adeptes du mouvement des *Arts and Crafts* et considéré comme l'un des précurseurs de l'Art nouveau en France où il s'est établi en 1871. Ses expériences dans l'enseignement le conduisent à éditer ce support pédagogique. Charles L'Eplattenier s'inspire du modèle de Grasset pour élaborer son programme de cours. L'instruction comporte trois étapes : tout d'abord, l'apprentissage de la technique et l'observation de la nature ; ensuite, la simplification de la forme naturelle en une forme géométrique (cercle, carré, triangle, etc.) et enfin, la mise en pratique des acquis dans des projets concrets répondant aux demandes de l'industrie. La relation entre nature et forme géométrique, comme origine de l'harmonie, constitue une approche attribuable à Grasset et diffusée par l'Eplattenier auprès de ses étudiants<sup>46</sup>. Dans *L'Art décoratif aujourd'hui*, Charles-Edouard Jeanneret exprime son admiration pour les préceptes de cet artiste :

« Grasset fut le géomètre et l'algébriste des fleurs. Il fallut avec lui admirer jusque dans le secret de leur structure toutes les fleurs, les aimer tant, qu'il était de rigueur de les disperser sur toutes les œuvres que nous aurions aimé entreprendre. Notre enfance fut éclairée par les miracles de la nature et nos heures studieuses étaient penchées sur les mille fleurs et les insectes ; [...] »<sup>47</sup>

<sup>44</sup> LE CORBUSIER 1996, p. 134.

<sup>45</sup> BAKER 1996, p. 15.

<sup>46</sup> CELIO (-SCHEURER) Marie-Eve, « Masters : Grasset and L'Eplattenier » in : *Le Corbusier Before Le Corbusier : Applied Arts, Architecture, Painting, and Photography (1907-1922)*, catalogue d'exposition *Der junge Le Corbusier*, Baden, Museum Langmatt Fondation Sidney et Jenny Brown, 30 mars – 23 juin 2002, New York, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, 22 novembre 2002 – 23 février 2003, sous la direction de Stanislaus von Moos et Arthur Rüegg, New Heaven : Yale University Press, 2002, pp. 258-259 ; BAKER 1996, p. 15.

<sup>47</sup> LE CORBUSIER 1996, p. 134.

De fait, c'est essentiellement dans le cadre de ses cours à l'Ecole d'art – et dès 1905 dans le Cours supérieur – que Charles L'Eplattenier approfondit ses réflexions en collaboration avec ses étudiants. Dans le contexte favorable de ses leçons, dispensées tant dans les murs de l'Ecole qu'en extérieur, L'Eplattenier encourage ses élèves à observer la nature environnante pour élaborer un répertoire formel ancré dans la région jurassienne. Après de la Commission de l'Ecole d'art, il se félicite du travail de ses classes et écrit : « Les résultats obtenus sont réjouissants et prouvent qu'avec de la persévérance on peut arriver à puiser dans la nature et dans la géométrie des ornements nouveaux à l'exemple de ceux qui créèrent les styles du passé. »<sup>48</sup>

Marqué par cette période féconde, Charles-Edouard Jeanneret se souvient ainsi des préceptes de son maître :

« Nous allons donc scruter avec passion le site où nous sommes ; depuis le bourgeon jusqu'à la répétition rythmée des monts à l'horizon, nous allons constituer le plus déférent et émouvant dictionnaire de formes parlantes. Notre style sera un style du pays, un poème à notre pays. [...] Ce fut donc ainsi. »<sup>49</sup>

La volonté d'innover du professeur L'Eplattenier est prégnante ; cependant durant près d'un siècle, cette innovation ne porte pas de nom. L'apparition régulière et répétée des mots « style » et « sapin » dans les *Rapports de la Commission de l'Ecole d'art* du début du XXe siècle ont conduit au milieu des années 2000 à désigner le mouvement sous le nom de Style sapin<sup>50</sup> :

« La base de nos études ornementales reste toujours le sapin. Cet arbre à ses différents âges, étudié dans son ensemble ou dans ses détails offre des ressources décoratives inépuisables. Le grand chardon argenté, les gentianes, etc., ainsi que notre faune jurassienne ajoutent à ces éléments des richesses considérables. »<sup>51</sup>

A ses balbutiements, L'Eplattenier considère cette recherche comme un hymne célébrant la nature jurassienne. Celle-ci constitue un objet d'étude constant ainsi qu'en atteste le Rapport de la Commission de l'Ecole pour les années 1906-1907 :

---

<sup>48</sup> Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds, *Rapport de la Commission 1905-1906*, p. 12.

<sup>49</sup> LE CORBUSIER 1996, p. 198.

<sup>50</sup> CHARRIÈRE 2006, p. 97.

<sup>51</sup> Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds, *Rapport de la Commission 1911-1912*, p. 17.

« [...] nous continuerons à faire étudier à nos élèves la nature du Jura, ses terrains, ses arbres, sa flore, sa faune, non pour les copier servilement, mais pour les appliquer avec l'ordre, la raison, le sentiment qui convient à chaque objet qu'ils créent ou décorent : ainsi ont procédé les Egyptiens, les Assyriens, les Perses, les Indous, les Japonais, les Grecs, les Gothiques, tous ces grands décorateurs ; nous désirons que nos élèves s'inspirent des mêmes principes et admirent leurs œuvres sans les copier. »<sup>52</sup>

Le maître est exigeant et les recherches perpétuelles. Elles font évoluer le rendu des élèves : alors que les premières apparitions de sapins dans les études montrent des motifs figuratifs (Ill. 4), le vocabulaire spécifique élaboré au sein du Cours supérieur change et tend vers une stylisation. Peu à peu, les formes deviennent davantage géométriques et abstraites (Ill. 5). Désormais, les étudiants se focalisent sur une recherche stylistique déclinant à l'envi cette iconographie. A partir de l'ouverture du Cours supérieur et jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale, ce style se diffuse et s'épanouit dans des ouvrages de diverse nature, confiés aux équipes de l'Ecole d'art dans plusieurs lieux du territoire neuchâtelois<sup>53</sup>. Ces missions, de plus ou moins grande envergure, comprennent autant des commandes publiques que des mandats privés. Cette série débute en 1906 avec la réalisation d'un exercice « grandeur nature » : la Villa Fallet.

---

<sup>52</sup> Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds, *Rapport de la Commission 1906-1907*, p. 5.

<sup>53</sup> Par l'intermédiaire de leur maître, entre 1906 et 1912, les élèves se voient confier plusieurs mandats (qui passent dès 1910 aux Ateliers d'art réunis). Parmi ces derniers se trouvent la décoration du salon de musique d'Alfred Mathey-Doret (1906), la rénovation de la Chapelle indépendante de Cernier-Fontainemelon (1907), la décoration de la Villa Schwob à Tavannes (1907), l'aménagement de la salle de musique de Raphaël Schwob à La Chaux-de-Fonds (1909), le Crématoire de La Chaux-de-Fonds (1909-1910), les travaux du hall de l'hôtel des Postes à La Chaux-de-Fonds et l'aménagement du hall d'honneur de l'observatoire de Neuchâtel. Voir GFELLER Cathy, « L'essor de l'Art nouveau à La Chaux-de-Fonds ou Les débuts de l'Ecole d'art (1900-1914) », in : *Nouvelle revue neuchâteloise*, n° 34, 9<sup>e</sup> année, La Chaux-de-Fonds : Typoffset Dynamic, 1992, pp. 12-15.

## 2. La construction de la Villa Fallet : un parcours initiatique

Peu après l'ouverture du Cours supérieur, l'activité de lobbyiste de Charles L'Eplattenier porte ses fruits. Les innovations du professeur intéressent Louis Edouard Fallet, jeune entrepreneur horloger chaux-de-fonnier qui confie aux étudiants la planification de sa future habitation sur les hauteurs de la ville. Ce mandat permet aux élèves de déployer leurs talents et de s'exprimer au travers d'un langage décoratif unique. La mission est confiée à Charles-Edouard Jeanneret (aidé de ses camarades Octave Matthey, Louis Houriet et André Evard pour les travaux de décoration)<sup>54</sup>, sous la supervision de l'architecte René Chapallaz. Manifeste du Style sapin et oeuvre collective, la Villa Fallet est construite entre 1906 et 1907. Depuis lors, cette propriété est restée en mains privées et ce jusqu'à l'automne 2022, date à laquelle elle a finalement pu être étudiée dans son intégralité à la faveur d'une acquisition par les autorités de la Ville.

### 2.1 Charles-Edouard Jeanneret, maître d'œuvre indépendant ?

Lorsque à l'été 1906, le maître-graveur Louis Fallet achète le terrain sis à la rue de la Montagne 9 (futur chemin de Pouillerel 1), il est à la tête d'une petite société de joaillerie – comme la région en compte bon nombre – spécialisée dans la technique décorative des boîtes de montres. L'entrepreneur est également collaborateur, expert de l'ornement, à la *Revue internationale d'horlogerie* et membre de la Commission de l'Ecole d'art. Sa proximité avec Charles L'Eplattenier, dont il est l'ami, est certainement à l'origine du mandat attribué aux étudiants du Cours supérieur pour la construction d'une maison sur cette parcelle nouvellement acquise<sup>55</sup>. L'Eplattenier a-t-il convaincu Fallet de confier la réalisation de cette villa à ses élèves, Charles-Edouard Jeanneret en tête, ou Fallet, impressionné par la qualité des travaux menés par les jeunes de l'Ecole d'art, a-t-il mandaté L'Eplattenier, quelques étudiants de sa classe et son « protégé » ? Aucun doute ne subsiste sur le fait que Charles-Edouard Jeanneret est à l'origine des plans ; en revanche, sur les prémices de son engagement, la question reste ouverte. Pour la préparation de ces relevés officiels, l'hypothèse la plus plausible est qu'il s'agisse de l'aboutissement d'échanges, sans doute oraux, entre tous les protagonistes (qui évoluent

<sup>54</sup> La participation des condisciples de Charles-Edouard Jeanneret est détaillée dans le chapitre 3.

<sup>55</sup> Extrait du Registre foncier neuchâtelois, bien-fonds 10037 du cadastre de La Chaux-de-Fonds ; BROOKS 1997, p. 37 et p. 71 ; GUBLER Jacques, « Die Kunden von Jeanneret », in : *Archithese, Revue thématique d'architecture et d'art*, n° 2, 1983, pp. 33-38.

dans la sphère de l'Ecole d'art) et ceci plusieurs mois avant le démarrage effectif du chantier à l'été 1906. Une piste de réponse afin de démêler la chronologie des événements se trouve peut-être dans les propos de Charles-Edouard Jeanneret mentionnés dans le premier volume de son *Oeuvre complète*, publié en 1930 :

« A 17 ans, j'eus la chance de rencontrer un homme démuné de préjugés, qui me confia la construction de sa maison. De 18 à 19 ans, j'ai construit cette maison avec beaucoup de soin et une foule de détails... émouvants ! »<sup>56</sup>

Alors que sa carrière prend son envol, Le Corbusier s'exprime sans équivoque sur ses débuts : Louis Fallet lui a fait confiance et – à peine sorti de l'adolescence – il a reçu, par l'intermédiaire de son maître, sa première mission en tant qu'architecte. Dans ses propos, il faut néanmoins ne pas perdre de vue ce que la contribution de von Moos met en évidence, à savoir la volonté du praticien de maîtriser son image publique et de distiller des informations à son sujet participant à faire de lui un « enfant prodige »<sup>57</sup>. Dans le cas présent toutefois, cette allégation semble fondée et se confirme par le témoignage paternel. Le journal de Georges-Edouard Jeanneret relate, avec une inquiétude perceptible, l'orientation prise par son fils à l'hiver 1905. Le 5 décembre, Jeanneret père écrit :

« Edouard lui, après avoir fait toutes ses études à l'Ecole d'art, avec succès, se lance maintenant dans l'architecture avec feu et persévérance ; c'est un bûcheur. Mais fait-il bien ? Ne va-t-il pas réentreprendre une nouvelle histoire qui lui ménage aussi des déboires ? Toutes ces questions ne sont pas faites pour alléger la vie. »<sup>58</sup>

La future villa se situe sur les contreforts du mont Pouillerel, accrochée à un terrain escarpé en lisière de forêt ; l'endroit domine la ville de La Chaux-de-Fonds sur laquelle s'ouvre une vue dégagée. La parcelle est séparée par la route de celle à l'ouest appartenant à Charles L'Eplattenier (Ill. 6). Ce dernier, désireux de se retirer loin du centre de la métropole et de réunir sous le même toit son atelier et son lieu d'habitation, a fait bâtir quelques années plus tôt, en 1902, sa propre demeure dans cette zone paisible

---

<sup>56</sup> LE CORBUSIER Charles-Edouard Jeanneret, JEANNERET Pierre, *Oeuvre complète 1910-1929* (1930) sous la direction de Willy Boesiger, Zurich : Les Editions Girsberger, 1960, p. 10.

<sup>57</sup> Sekler est la première à pointer du doigt une incohérence de datation de la part de Le Corbusier, probablement volontaire, afin d'anticiper la date d'une de ses créations et de montrer l'image d'un talent très précoce. Voir SEKLER 1977, p. 99. Ce point de vue est partagé par von Moos et Brooks. Voir MOOS 2013, p. 49 ; BROOKS 1997, pp. 64-65.

<sup>58</sup> JEANNERET-PERRET Georges-Edouard, *Journal (1899-1914)*, 5 décembre 1905.

de la cité horlogère<sup>59</sup>. La conception des plans de cette maison familiale est pour L'Eplattenier l'occasion de collaborer pour la première fois avec un jeune vaudois fraîchement débarqué en ville et dont cette réalisation est le premier défi de son nouvel emploi dans les Montagnes neuchâteloises : René Chapallaz (1881-1976). Natif de Nyon, René Chapallaz s'est formé à Zurich puis à Genève avant d'accepter un poste de « chef de travaux » chez Piquet & Ritter, architectes et constructeurs à La Chaux-de-Fonds. Pas plus que L'Eplattenier, Chapallaz n'est titulaire d'un diplôme officiel d'architecte, cependant sa fonction au sein de l'entreprise qui l'emploie lui permet de monter un dossier complet pour l'obtention du permis de construire pour la « Villa L'Eplattenier »<sup>60</sup>. Après la fin de son engagement dans la capitale des Montagnes et un séjour de quelques mois à Lausanne, il revient dans la région jurassienne en septembre 1905, à Tavannes, où il occupe le poste d'« architecte » à la Tavannes Watch Co, importante maison d'horlogerie de la région. Son mariage avec Rose, la fille du directeur de la manufacture et l'appui de celui-ci, lui permettent de s'établir comme « architecte indépendant »<sup>61</sup>. Son séjour à Tavannes est prolifique mais de courte durée : un an après son arrivée, il déménage pour La Chaux-de-Fonds où il s'installe définitivement dès octobre 1907<sup>62</sup>.

Entre 1905 et 1907, bien que résidant à Tavannes, René Chapallaz reste très proche de Charles L'Eplattenier. Depuis leur rencontre, Chapallaz subit apparemment l'ascendant du maître ; considéré comme son « fervent disciple »<sup>63</sup>, son rôle auprès des élèves du Cours supérieur, qu'il accompagne comme « maître de pratique architecturale » (fonction qu'il occupe de manière officieuse), est celui d'un complice plus que celui d'un modèle

---

<sup>59</sup> Entre 1902 et 1907, la rue de la Montagne accueille – outre la Villa Fallet – les Villas Mathey-Doret (1907), Stotzer et Jacquemet (1908). En 1912, la Villa Jeanneret-Perret (Maison blanche) est construite un peu plus haut dans la rue. Voir BROOKS 1997, p. 73.

<sup>60</sup> Les plans (n° 104) déposés le 24 juillet 1902 auprès de la Police du feu et des constructions sont anonymes ; ils sont signés du propriétaire (Charles L'Eplattenier). Voir BROOKS 1997 p. 71 ; GUBLER Jacques, « La Chaux-de-Fonds », in : *INSA : inventaire suisse d'architecture 1850-1920*, vol. 3, Berne : Société d'histoire de l'art en Suisse, 1982, pp. 196-197.

<sup>61</sup> Bien qu'employé par la Tavannes Watch Co, René Chapallaz ne travaille pas dans les locaux de la fabrique ; il se fait construire une maison dans laquelle se trouve également son atelier d'architecte. Voir KOELLIKER René, « René Chapallaz. Architecte de la *Tavannes Watch Co* », in : *Études de lettres*, n° 4, 2010, p. 105.

<sup>62</sup> EMERY Marc E., « Chapallaz versus Jeanneret », in : *Archithese, Revue thématique d'architecture et d'art*, n° 2, 1983, pp. 23-28 ; GUBLER 1987, pp. 223-225 ; KOELLIKER 2010, pp. 103-121.

<sup>63</sup> KOELLIKER 2010, p. 108.

en raison du peu de différence d'âge entre le praticien et les étudiants<sup>64</sup>. Sa vision de l'architecture est ouverte aux conceptions de L'Eplattenier, tout en restant indépendant et professionnel comme en attestent ses ouvrages menés à bien durant cette période<sup>65</sup>.

Assez logiquement, L'Eplattenier se tourne vers René Chapallaz pour superviser les travaux qui sont confiés par Louis Fallet. La participation du jeune praticien à cette réalisation doit être précisée car aucun écrit d'époque ne subsiste au sujet de l'origine de la collaboration entre ce dernier et Charles-Edouard Jeanneret, élève choisi par le maître pour être l'architecte de ce projet. Les contributions de H. Allen Brooks, Geoffrey H. Baker et Patricia M. Sekler livrent une version provenant de René Chapallaz lui-même<sup>66</sup> : alors qu'il travaille à son bureau de Tavannes, il est contacté par Charles L'Eplattenier qui lui demande de donner un coup de main à un de ses étudiants chargé de construire une maison ; inventif mais inexpérimenté, ce dernier ne sait comment formaliser ses plans. René Chapallaz accepte de mettre de l'ordre dans les croquis fournis par Charles-Edouard Jeanneret qui a déjà couché ses idées sur le papier mais n'a pas de compétences techniques et architecturales. Pour ce faire, un membre de l'équipe de Chapallaz le seconde. Si le praticien se souvient ne pas avoir touché d'honoraires pour cette mission, il est probable que son employé ait été rémunéré pour son apport<sup>67</sup>. Ces faits se sont produits durant l'hiver 1905-1906<sup>68</sup>. Les plans de la maison ont été déposés à la Police du feu et des constructions en 1906<sup>69</sup>. Le nom de René Chapallaz ne figure

---

<sup>64</sup> GUBLER Jacques, « A l'heure des Horlogers jurassiens », in : *Revue neuchâteloise, Le Corbusier pourquoi ?* n° 91, Été 1980, p. 19 et p. 23.

<sup>65</sup> A Tavannes par exemple, le recensement architectural du canton de Berne mentionne pour la période 1905-1906, la construction de l'atelier personnel de l'architecte, un lotissement de maisons ouvrières ainsi qu'une fabrique pour la Tavannes Watch Co. Voir KOELLIKER 2010, p. 104 ; Canton de Berne, Recensement architectural en ligne.

<sup>66</sup> Brooks et Sekler font référence à une confiance faite par René Chapallaz à Etienne Chavanne et Michel Laville qui ont rencontré l'architecte dans le cadre de la rédaction de leur travail de fin d'études à l'Ecole polytechnique fédérale de Zurich. Voir CHAVANNE Etienne, LAVILLE Michel, *Les premières constructions de Le Corbusier en Suisse*, Devoir avec prix de l'Ecole Polytechnique Fédérale, Zurich : Ecole polytechnique fédérale, 1962 ? p. 4.

<sup>67</sup> BROOKS 1997, p. 71 ; BAKER 1996, p. 62 ; SEKLER 1977, p. 116.

<sup>68</sup> BROOKS 1997, p. 71.

<sup>69</sup> Faute de mention, il est difficile de dater ces plans avec exactitude. En raison de leur numéro, 62 sur 145 plans déposés en 1906, Brooks émet l'hypothèse qu'ils ont été déposés bien après le début de l'année 1906. Voir BROOKS 1997, p. 71.

pas sur ces documents : ils sont signés par le propriétaire Louis Fallet et pour une feuille, par Charles-Edouard Jeanneret<sup>70</sup>.

Charles-Edouard Jeanneret a fourni à René Chapallaz des esquisses préparatoires pour ce projet entre la fin 1905 et le début 1906 : il vient d'avoir 18 ans. Selon les confidences de René Chapallaz, recueillies par Geoffrey H. Baker, « [...] Jeanneret did everything himself regarding the actual construction on site. »<sup>71</sup> A l'évidence, la participation de Chapallaz se résume à régler des questions techniques et les démarches administratives inhérentes à cette construction ; il intervient par conséquent uniquement comme « prête-nom ». Faute d'informations écrites sur les prises en charge des uns et des autres, il faut se rallier aux propos de l'architecte qui avoue avoir joué un rôle mineur dans la concrétisation de la « Maison de Monsieur L. Fallet à la rue de la Montagne » (selon l'intitulé du plan).

Le journal de Georges-Edouard Jeanneret confirme cette liberté de mouvement accordée à son fils dans la première d'une série de notes mentionnant la Villa Fallet, le 17 juin 1906 : « Edouard vient de donner le premier coup de pioche à l'immeuble qu'il construit pour M. Fallet, dont il a fait les plans. »<sup>72</sup>

A l'évidence, toute latitude est laissée à Charles-Edouard Jeanneret pour la conduite du chantier de cette maison dont il a élaboré le projet. Non seulement il suit les travaux réalisés par les ouvriers, mais y participe avec plusieurs de ses collègues de l'École d'art comme en témoigne une photographie prise sur le site (Ill. 7). Elle montre, outre Charles-Edouard Jeanneret et Louis Houriet (1883-1969)<sup>73</sup> exécutant le *sgraffito*<sup>74</sup> de la

---

<sup>70</sup> Actuellement, un jeu de six plans bleus (cinq sont au 1:50 et un plan de situation au 1:25) est conservé à la Bibliothèque de la Ville de La Chaux-de-Fonds. Voir site internet Etat de Neuchâtel, catalogue en ligne, LC-104.1140.

<sup>71</sup> Ma traduction : « Jeanneret a tout fait lui-même en ce qui concerne la construction sur le site. », BAKER 1997, p. 62.

<sup>72</sup> JEANNERET-PERRET 1899-1914, 17 juin 1906.

<sup>73</sup> La photo provient de la collection d'André Evard qui est l'auteur de la prise de vue originale. Voir SEKLER 1977, p. 487 et BROOKS 1996, p. 72.

<sup>74</sup> Le *sgraffito* ou sgraffite (le terme vient de l'italien *sgraffiare* qui signifie *griffer*) est une technique décorative utilisée principalement sur les murs, intérieurs ou extérieurs des bâtiments. Assimilable à la fresque notamment pour son exigence de rapidité d'exécution, ce procédé consiste à graver les décors dans une couche supérieure d'enduit (ou de mortier) encore humide, de manière à mettre en lumière le plâtre de fond plus foncé, appliqué sur la couche sous-jacente. Très en vogue dans l'Italie de la Renaissance, le *sgraffito* se propage ; au XVI<sup>e</sup> siècle, il est populaire dans toute la Péninsule et gagne les territoires contrôlés par les Habsbourg. Après une période d'oubli relatif, le procédé est remis au goût du jour au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle ; il connaît dès lors un énorme engouement populaire qui décline avec la

façade, Octave Matthey (1888-1969) en costume, probablement en visite sur le chantier<sup>75</sup>. Son camarade André Evard (1876-1972) œuvre également à cette édification. La contribution d'André Evard, au-delà de la prise du cliché photographique, est attestée par la dédicace que rédige Charles-Edouard Jeanneret dans un exemplaire d'un ouvrage de John Ruskin, *Sésame et les Lys : des trésors des rois ; des jardins des reines*, qu'il offre en cadeau à son ami comme un « modeste merci d'un fameux coup de main ». La mention est complétée par la signature de Charles-Edouard Jeanneret et la date d'août 1907 ; plus tardivement l'exemplaire est annoté de la main du peintre avec les mots « Villa Fallet »<sup>76</sup>. Quant à Léon Perrin<sup>77</sup>, Brooks a appris de la bouche du sculpteur lors d'une visite sur le site en 1973 que ce dernier n'a pas participé aux travaux de la villa : « Léon Perrin, with whom I visited the Villa Fallet on October 24, 1973, informed me that he took no part in the work. »<sup>78</sup>. La présence des jeunes élèves de Charles L'Eplattenier rue de la Montagne justifie-t-elle le statut de « manifeste collectif » accolé à la Villa Fallet ? La question de savoir quels étudiants étaient présents ou ont imaginé, voire réalisé des projets pour la maison, concrètement quelles ont été les contributions des uns et des autres, reste toutefois à éclaircir. Les carrières poursuivies par ces artistes dans la suite de leur parcours peuvent laisser supposer que sur ce chantier, chacun d'entre eux a œuvré dans sa spécialité. La suite de cette étude s'attache à examiner l'implication – éventuelle ou confirmée – des élèves du Cours supérieur dans la décoration de la maison.

Pour sa participation, avec sincérité (et modestie), René Chapallaz confirme que son rôle effectif est limité dans la construction de la Villa Fallet. Naturellement, il faut s'incliner devant ses propos. Une question demeure toutefois sans réponse : nourris d'immanquables discussions dans la réalisation d'un travail commun, l'architecte établi et celui en devenir ne se sont-ils pas enrichis des réflexions de l'un ou l'autre ? L'énigme

---

Première Guerre mondiale. Entretemps, cette technique est abondamment utilisée sur des bâtiments de style Art nouveau. Voir : D'OREYE Patricia, *Façades Art nouveau, Les plus beaux sgraffites de Bruxelles*, Bruxelles : Editions Aparté, 2005, pp. 11-23.

<sup>75</sup> BROOKS 1997, p. 83.

<sup>76</sup> BROOKS 1997, p. 72.

<sup>77</sup> Léon Perrin suit, en même temps que Charles-Edouard Jeanneret, les enseignements de Charles L'Eplattenier à l'École d'art. Il se lie d'amitié avec le futur Le Corbusier avec lequel il reste en contact jusqu'à la mort de ce dernier en 1965. Sur Léon Perrin, voir HELLMANN Anouk, *Léon Perrin 1886-1978*, Hauterive : Editions Attinger, 2016.

<sup>78</sup> Ma traduction : « Léon Perrin, avec qui j'ai visité la villa le 24 octobre 1973, m'a informé qu'il n'avait pas participé aux travaux. », BROOKS 1997, p. 72.

reste entière mais une photo de la maison-atelier de René Chapallaz à Tavannes (terminée comme la Villa Fallet en 1907) montre un édifice avec des contours formels et des éléments très proches de ceux de la villa (Ill. 8). Dans son ouvrage, Brooks se questionne sur la participation de Jeanneret à ce projet<sup>79</sup>. L'échange de point de vue entre les deux hommes est très vraisemblable. Quant à savoir lequel des deux protagonistes a orienté la discussion, en l'état, cela reste un mystère non résolu.

## 2.2 Une maison, un style, une œuvre d'art totale ancrée dans son temps

Selon René Chapallaz, lorsqu'il s'agit de créer les plans de la Villa Fallet, le jeune Jeanneret se présente à lui avec ses dessins. Deux éléments ressortent de cette déclaration : d'une part, à cette période, le jeune homme a envisagé s'orienter vers l'architecture encouragé – voire presque contraint – par Charles L'Eplattenier<sup>80</sup>. D'autre part, il dit vrai lorsqu'il affirme avoir conçu sa première maison à 17 ans et demi, soit au printemps 1905<sup>81</sup> alors qu'il a précédemment côtoyé Louis Fallet (voir note 56).

### 2.2.1 *Implantation, volumes, distribution des locaux : du conventionnel à l'innovant*

Parmi les dessins de Charles-Edouard Jeanneret actuellement conservés et probablement exécutés entre 1905 et 1907, plusieurs présentent des similitudes formelles avec la Villa Fallet, sans qu'aucun ne soit toutefois relié avec une certitude absolue à cette maison. Au sujet de l'identification de ces croquis, Brooks note avec regret que le travail de Jeanneret est rarement daté et signé durant son cursus au Cours supérieur ; pour les dessins relatifs à l'architecture, l'auteur relève une évolution stylistique et un abandon des formes courbes de l'Art Nouveau au profit de tracés plus adaptables à la construction<sup>82</sup>.

---

<sup>79</sup> BROOKS 1997, p. 85.

<sup>80</sup> Dans *Le Corbusier par lui-même*, Jean Petit rapporte que Charles L'Eplattenier dirige le jeune Charles-Edouard de manière ferme : « Il voulut faire de moi un architecte. J'avais horreur de l'architecture et des architectes. [...] J'avais 16 ans, j'acceptai le verdict et j'obéis : je m'engageai dans l'architecture. », PETIT Jean, *Le Corbusier par lui-même*, Genève : Editions Rousseau, 1970, pp. 25-28. Ceci se confirme dans une note du 12 juin 1905 du journal de Georges-Edouard Jeanneret qui écrit : « Edouard vient de renoncer complètement à la gravure quoiqu'il fût le plus fort de l'école dans cette branche ; il va commencer l'architecture, pressé par son professeur L'Eplattenier qui m'en a dit des merveilles et garantit le succès ! (?) », JEANNERET-PERRET 1899-1914, 12 juin 1905.

<sup>81</sup> LE CORBUSIER, Charles-Edouard Jeanneret, *L'atelier de la recherche patiente* (1960), Lyon : Fages Editions, 2015, p. 21.

<sup>82</sup> BROOKS 1997, p. 45 et pp. 50-55.

Patricia M. Sekler remarque cependant que dans *Etude de détails d'architecture* (Ill. 9) et *Maison en site boisé et détails de façade*<sup>83</sup> (Ill. 10), les ressemblances sont trop importantes pour être fortuites. Sur chacune de ces feuilles, la présence d'une proposition avec une lucarne tripartite est manifestement un croquis préliminaire pour la Villa Fallet qui prévoit quatre lucarnes dans sa version finale<sup>84</sup>. Selon Geoffrey H. Baker, ces mêmes planches d'esquisses aident à mieux appréhender la manière dont le futur architecte a élaboré ses réflexions et mis à contribution ses lectures de référence. Ces figures rendent compte de l'évolution de ses idées et relient ses projets aux théories de John Ruskin. Dans les esquisses de *Maison en site boisé et détails de façade* (Ill. 10), Baker lit l'interprétation que Jeanneret fait des préceptes de Ruskin, énoncés dans *The Seven Lamps of Architecture*. Le théoricien anglais explique par exemple que la vision globale d'un bâtiment permet d'en augmenter la taille apparente. Pour cela, la forme pyramidale ou en saillie vers l'extérieur se prête à cet effet<sup>85</sup>. Le croquis en haut à gauche de la feuille montre une maison avec une forme triangulaire marquée, possiblement assimilable à un contour de pyramide. Pour Baker, il s'agit ici d'une proposition de Charles-Edouard Jeanneret – à ce stade dans une phase de recherche – pour développer la structure de la villa<sup>86</sup>.

Les incertitudes de datation ne permettent pas d'estimer si le jeune homme a une vision claire des contours de la maison ou s'il en réalise une esquisse une fois celle-ci sous toit. Malgré cela, le croquis *Silhouette de la maison Fallet* (Ill. 11) illustre vraisemblablement la villa dans une phase terminale de son édification ainsi qu'en attestent la précision des dessins sur les façades extérieures ainsi que la silhouette reconnaissable de la toiture<sup>87</sup>.

La version des plans de la maison préparée par René Chapallaz propose une construction compacte orientée sud, dont le soubassement en pierre se pose sur un terrain à forte déclivité tirant parti des reliefs de la pente. La maison, coiffée d'un toit à

---

<sup>83</sup> Pour Brooks, le croquis en haut à gauche de la planche est probablement une étude pour la Villa Fallet (les autres esquisses ne sont pas clairement localisables). Voir BROOKS 1997, p. 55.

<sup>84</sup> SEKLER 1977, p. 113.

<sup>85</sup> RUSKIN John, *The Seven Lamps of Architecture*, Londres, New York, Georges Allen, Longmans, Green and Co, 1903, p. 75.

<sup>86</sup> BAKER 1996, pp. 42-58.

<sup>87</sup> Autant Sekler que Brooks, et plus tard Pauly, voient dans ce dessin la silhouette de la Villa Fallet. Voir SEKLER 1977, p. 530 ; BROOKS 1997, p. 77 et PAULY 2015, p. 82.

deux pans fortement inclinés et de pignons, s'intègre harmonieusement à la configuration du lieu<sup>88</sup>.

L'intérieur présente un découpage clair des espaces qui se déploient sur quatre niveaux. Le soubassement accueille les pièces de service : caves, buanderie et local de chauffage central occupent le sous-sol. Une étroite cage d'escalier dessert le hall du rez-de-chaussée. Cette pièce se développe en double hauteur, sur le deuxième étage desservi par un escalier à rampe boisée. Depuis ce vaste hall, la plupart des pièces de l'étage sont accessibles. En amont, l'atelier et son entrée séparée, la cuisine, deux pièces dont celle à l'ouest s'ouvre sur la loggia d'un jardin d'hiver orienté sud. L'entrée principale située côté ouest est abritée par un auvent. Au premier étage, une salle de bain, la chambre des parents et deux chambres d'enfants prennent place. Enfin, les combles pentus accueillent une chambre haute. La maison est entourée par une terrasse qui ceinture les chambres de séjour<sup>89</sup>. Ce partage strict et rationnel des zones en amont et en aval ainsi que diurnes et nocturnes n'a rien de novateur : il correspond à celui codifié par Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) dans sa dernière réalisation de maison bourgeoise à Lausanne (La Vedette, 1874-1876, démolie en 1975)<sup>90</sup>. Il est inspiré par la tradition domestique britannique du XIXe siècle et sa répartition des espaces, qui est ici adaptée à un terrain pentu ; cette disposition est probablement suggérée par René Chapallaz. En effet, la pratique de ce dernier montre l'influence des théories issues de l'ouvrage de Hermann Muthesius (1861-1927), *Das Englische Haus* (3 vols., 1903-05)<sup>91</sup>.

Sans qu'il n'en attribue avec certitude l'origine à Charles-Edouard Jeanneret ou René Chapallaz, Francesco Passanti constate lui aussi l'empreinte des préceptes de Viollet-le-Duc dans les proportions de la maison<sup>92</sup>. L'analyse que l'architecte français a

---

<sup>88</sup> COHEN Jean-Louis, PARE, Richard, *Le Corbusier : tout l'oeuvre construit*, Paris : Flammarion, 2018, p. 14.

<sup>89</sup> GUBLER Jacques, « Fiche historique, Le Corbusier et la villa Fallet à La Chaux-de-Fonds », in : *Journal de la construction de la Suisse romande*, n° 11, vol. 61, 1<sup>er</sup> juin 1987, p. 6.

<sup>90</sup> GUBLER Jacques, « Viollet-le-Duc et l'architecture rurale », in : *Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse*, n° 4, vol. 30, 1979, pp. 404-409.

<sup>91</sup> BENTON Tim, « Six houses », in : *Le Corbusier, Architect of the Century*, catalogue d'exposition, Londres, Hayward Gallery, 5 mars – 7 juin 1987, édité par Michael Reaburn et Victoria Wilson, Londres : Arts Council of Great Britain, 1987, p. 53 ; GUBLER 1982, p. 156 ; COLLI 1982, p. 98.

<sup>92</sup> Charles-Edouard Jeanneret fait l'acquisition des 10 volumes du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* d'Emmanuel Viollet-le-Duc le 1<sup>er</sup> août 1908. Cet ouvrage est présent dans la bibliothèque de l'Ecole d'art ; il n'existe cependant aucune preuve que le jeune homme Jeanneret l'ait lu avant la date de son achat. Voir TURNER 1987, pp. 62-63.

réalisée des bâtiments gothiques (découpés sous la forme de diagonales dans le plan et de triangles dans l'élévation) apparaît dans la villa Fallet. Le plan montre un carré dont les diagonales découpent des triangles (Ill. 12) qui déterminent ainsi les proportions des pièces. Cette forme triangulaire se retrouve dans des mesures identiques dans l'élévation de la demeure<sup>93</sup>. La nouveauté se niche dans la toiture de la maison : l'aménagement des volumes dénote d'une approche innovante de l'architecture<sup>94</sup>. Visible sur le croquis mentionné plus haut (Ill. 11), le découpage distinctif du toit en forme de demi-croupe, aux pentes prononcées pour éviter l'accumulation de neige et se fondre dans le paysage jurassien environnant, caractérise cet élément.

La volumétrie de la construction est perceptible dans une maquette, probablement réalisée à l'hiver 1905-1906 par les élèves du Cours supérieur (Ill. 13). Malgré la mauvaise qualité de l'image, il est possible de distinguer dans cette maison les contours de la Villa Fallet. Est également discernable le toit caractéristique et original<sup>95</sup> posé sur le volume compact de la maison, elle-même coiffant une plateforme insérée dans la pente du terrain<sup>96</sup>. Au final, comme l'analyse Jean-Louis Cohen : « Si la forme d'ensemble peut sembler avoir des accents médiévaux, elle s'inscrit bien dans la célébration du chalet alpin participant de la constitution de l'identité nationale suisse depuis le milieu du XIXe siècle. »<sup>97</sup> Cette description induit à penser que la Villa Fallet incarne un produit du *Heimatstil* neuchâtelois<sup>98</sup>. Le propos demande à être clarifié. Au début du XXe siècle, cette tendance architecturale régionaliste se répand en Suisse. En réaction à l'uniformisation et au cosmopolitisme dans l'architecture européenne du moment, cet élan novateur ambitionne de transformer les formes du bâti et l'usage des matériaux de

---

<sup>93</sup> PASSANTI Francesco, « Architecture : proportion, classicism and other issues, in : *Le Corbusier Before Le Corbusier : Applied Arts, Architecture, Painting, and Photography (1907-1922)*, catalogue d'exposition *Der junge Le Corbusier*, Baden, Museum Langmatt Fondation Sidney et Jenny Brown, 30 mars – 23 juin 2002, New York, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, 22 novembre 2002 – 23 février 2003, sous la direction de Stanislaus von Moos et Arthur Rüegg, New Heaven : Yale University Press, 2002, p. 77 et p. 288.

<sup>94</sup> JEANNERET J.-D. 2006, p. 134.

<sup>95</sup> Ce toit se révèle si complexe à exécuter que lors de la construction, les plans originaux ne peuvent pas être suivis et plusieurs modifications sont apportées au projet en cours d'édification. Voir GUBLER 1987, p. 224.

<sup>96</sup> BROOKS 1997 p. 51 ; JEANNERET J.-D. 2006, pp. 133-135.

<sup>97</sup> COHEN, PARE 2018, p. 14.

<sup>98</sup> Sur le *Heimatstil* dans le canton de Neuchâtel, voir également la contribution de Claire Piguet : PIGUET Claire, « Renouveau et 'saveur locale' en architecture, le *Heimatstil* à Neuchâtel », in : *Heimatstil : Reformarchitektur in der Schweiz 1896-1914*, vol. 2, sous la direction d'Elisabeth Crettaz-Stürzel, Frauenfeld, 2005, pp. 182-203.

construction locaux. La nature même de ce mouvement, non théorisé, perceptible au travers de réalisations pratiques laisse une marge de manœuvre pour l'intégration d'un édifice à ce courant plutôt qu'à celui de l'Art nouveau. De fait, au début du XXe siècle, Art nouveau et architecture vernaculaire poursuivent les mêmes objectifs de renouvellement en matière de construction visant à créer un cadre de vie à dimension humaine. Claire Piguet explique au sujet des créations architecturales initiées par Charles L'Eplattenier et ses élèves que ces derniers s'intéressent aux bâtiments dans leur globalité, autant dans la morphologie, les matériaux que dans les décorations intérieures et extérieures. Finalement, elle constate que :

« Par leurs recherches au niveau de l'implantation, du plan, des volumes, de la distribution des locaux, de l'usage des matériaux, de leurs sources d'inspiration locales et des décors, ils tutoient l'esprit du *Heimatstil*. »<sup>99</sup>

Il résulte dans la Villa Fallet que les étudiants du Cours supérieur réalisent une adroite synthèse entre un style architectural régional et un langage décoratif né des recherches entreprises au cours de leur formation. Cet habile amalgame débouche sur une construction surprenante et pittoresque qui – comme c'est le cas d'autres objets aux mêmes caractéristiques mais plus conventionnels – sert « d'écrin à des décors [...] Style sapin. »<sup>100</sup>

### 2.2.2 De la surface à l'intériorité ou l'épanouissement d'un vocabulaire décoratif original

A l'instar de projets esthétiques et fonctionnels cohérents tels ceux élaborés par des architectes emblématiques de l'Art nouveau (Victor Horta, Hector Guimard ou Antoni Gaudí), Charles L'Eplattenier engage ses étudiants à produire une œuvre « architecturale totale ». L'ensemble des éléments architectoniques, la décoration des façades, l'aménagement intérieur et les meubles : tout participe à la célébration de la nature, au déploiement d'un nouveau langage décoratif. De fait, les élèves du Cours supérieur entreprennent dans la Villa Fallet la réalisation d'un vaste programme qui touche les boiseries, la ferronnerie, la décoration murale ainsi que l'agencement décoratif

<sup>99</sup> PIGUET Claire, « *Heimatstil* et Art Nouveau à Neuchâtel : des frères ennemis en quête de renouveau artistique », in : *Revue historique neuchâteloise*, n<sup>os</sup> 1-2, 143e année, La Chaux-de-Fonds : Typoffset Dynamic, 2006, p. 135.

<sup>100</sup> PIGUET 2006, pp. 111-138 et p. 138.

de l'intérieur et l'ameublement de la maison<sup>101</sup>. Dans ce travail collectif, ils suivent les enseignements dispensés dans le cadre de l'École d'art. En effet et comme le mentionne le Rapport de la Commission pour les années 1906-1907, les étudiants sont encouragés à interagir et collaborer pour élaborer leur feuille de route :

« Dans l'exécution de leurs projets, les élèves s'aident mutuellement : le futur architecte est secondé par le sculpteur et par le décorateur ; ou bien ils s'entendent pour créer une décoration d'intérieur ; le meuble tient une place honorable. »<sup>102</sup>

Si la présence des élèves de Charles L'Eplattenier sur le chantier est attestée et quelques noms connus, la distribution des tâches demeure floue hormis le travail du futur architecte Le Corbusier. Pour ce qui concerne la réalisation des sgraffites, la photo-souvenir, mentionnée plus haut, de Charles-Edouard Jeanneret et Louis Houriet en tablier de travail, démontre qu'ils ont donné de leur personne pour cette ornementation, avec le soutien (moral ?) d'Octave Matthey. Un faisceau d'indices tend à prouver que Jeanneret est vraisemblablement le concepteur du motif ornemental.

Singulière autant qu'harmonieuse, l'ornementation des façades de la villa permet à la maison d'être reconnaissable au premier coup d'œil. Appliqué sur deux des murs<sup>103</sup>, un motif de sapins imbriqués et stylisés exécuté avec la technique du *sgraffito* rend la bâtisse particulièrement pittoresque et intégrée au paysage environnant grâce à la gamme de couleurs choisies (Ill. 14). Ce dessin – ici décliné dans une palette chromatique ocre foncé (initialement, rouge foncé), ocre clair, bleu myosotis « en reconnaissance de la lumière estivale 'persane' du Jura »<sup>104</sup> et, dans des surfaces de moindre dimensions, en jaune pâle et orange – semble provenir directement de l'ouvrage de référence d'Owen Jones, *The Grammar of Ornament*<sup>105</sup>, régulièrement consulté et copié par les étudiants du Cours supérieur (Ill. 15). Malgré les probables imprécisions de datation<sup>106</sup>, une aquarelle (étude

<sup>101</sup> JEANNERET J.-D. 2006, pp. 129-134.

<sup>102</sup> Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds, *Rapport de la Commission 1906-1907*, p. 17.

<sup>103</sup> Il s'agit des murs au sud-ouest et au sud-est où se trouve l'entrée principale ; les murs nord-est et ouest, sont exempts de décoration et recouverts d'un simple crépi. Au sujet de cette alternance au niveau de la décoration extérieure, Sekler avance l'hypothèse que l'ornementation est limitée aux façades les plus visibles par les visiteurs provenant de la ville. Voir SEKLER 1977, p. 126.

<sup>104</sup> GUBLER 1987, p. 224.

<sup>105</sup> MOOS 1971, p. 20.

<sup>106</sup> Pour les dessins de la décoration, encore une fois, Brooks relève les difficultés de datation de la production de Charles-Edouard Jeanneret durant ses années de formation. Usant du connoisseurship pour estimer une date de production, il reconnaît la possibilité de certaines inexactitudes dans ses résultats. De même, il signale des différences avec les propositions de Sekler (antérieures à son analyse) liées à la découverte de documents non connus de la chercheuse américaine. Voir BROOKS 1997, pp. 27-28.

préparatoire ?) de la façade sud, par Charles-Edouard Jeanneret illustre les teintes utilisées sur la maison (Ill. 16), même si le motif finalement réalisé sur les murs est rythmé par une répétition de sapins de plus petites dimensions<sup>107</sup>. Néanmoins, le bandeau de damier et les triangles dans la hauteur rappellent celui de la version définitive. Comme elle n'est pas mentionnée sur les plans originaux dans lesquels le placement et la forme des fenêtres diffère, cette décoration a probablement été décidée ultérieurement<sup>108</sup>. Ce motif est-il réellement le fait de Jeanneret ? Le nombre d'études présentes dans les travaux du jeune homme entre 1904 et 1905 montrent des variations sur le thème du sapin stylisé. Aucune mention n'est indiquée sur ces dessins dont la datation – comme déjà évoqué – est sujette à caution. Toutefois, n'est-il pas possible de discerner dans *Sapins stylisés* (Ill. 17), une ébauche de recherche pour le motif du *sgraffito* de la façade ? C'est envisageable. Un passage de la monographie de Maximilien Gauthier confirme cette probable « paternité » de Charles-Edouard Jeanneret. L'auteur commente les talents de décorateur du jeune homme, déployés dans la villa :

« Ni le plan ni l'élévation de cette villa n'ont été reproduits dans le recueil des œuvres complètes de Le Corbusier ; il eût pourtant été instructif de montrer avec quelle abondance et quel brio Le Corbusier fut d'abord un décorateur de pur style 1900 : ses façades étaient recouvertes d'une abondante ornementation dont le sapin, le nuage et le corbeau firent les frais, tandis que les revêtements intérieurs figuraient des forêts à flanc de montagne et que le couronnement des meubles ambitionnait d'évoquer la majesté et le mystère des horizons alpestres. »<sup>109</sup>

Outre l'ornementation de la façade, plusieurs éléments extérieurs célèbrent la nature et le sapin. Les garde-corps de la terrasse orientée sud-ouest présentent un travail du fer forgé en carrés et triangles stylisés rappelant la forme de l'arbre (Ill. 18). Le balcon du premier étage, garni d'une ferronnerie aux contours adoucis en courbes souples, ressemble à un sapin ployant sous le poids de la neige. Pour cette pièce, une étude préparatoire pour le motif semble avoir été conçue par Jeanneret lui-même (Ill. 19). En

---

<sup>107</sup> BROOKS H. Allen, « Early houses », in : *Le Corbusier Before Le Corbusier : Applied Arts, Architecture, Painting, and Photography (1907-1922)*, catalogue d'exposition *Der junge Le Corbusier*, Baden, Museum Langmatt Fondation Sidney et Jenny Brown, 30 mars – 23 juin 2002, New York, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, 22 novembre 2002 – 23 février 2003, sous la direction de Stanislaus von Moos et Arthur Rüegg, New Heaven : Yale University Press, 2002, pp. 202-205.

<sup>108</sup> BROOKS 1997, p. 84.

<sup>109</sup> GAUTHIER Maximilien, *Le Corbusier ou l'architecture au service de l'homme*, Paris : Editions Denoël, 1944, p. 20.

effet, les avis de von Moos que Sekler concordent : sur cette esquisse et malgré l'ultérieure annotation « pour balcon Fallet / La Chaux-de-Fonds bâtie en 1905-06 // ceci est peut-être un croquis de L'Eplattenier ? / je ne crois pas ! », la ressemblance avec la barrière actuellement en place est considérable. Dans ce cas, l'hypothèse d'une recherche pour le balcon est plausible, les similitudes formelles étant évidentes<sup>110</sup>.

Les fenêtres sont parcourues par des montants rappelant des branches de sapin stylisé. Enfin, la porte d'entrée (en bois, verre et métal) est construite avec une application de métal en forme de conifère. Célébrant le monde minéral, les consoles en calcaire blanc soutenant les poutrelles de la toiture sortent de l'imagination de Charles-Edouard Jeanneret (Ill. 20). En effet, impossible de ne pas reconnaître dans ce découpage géométrique des formes, celui que le jeune homme réalise dans le boîtier de montre sans doute exécuté dans les premiers mois de 1906 puisque présenté à l'Exposition internationale de Milan ouverte d'avril à novembre de la même année (Ill. 3). Ceci d'autant que plusieurs études effectuées au cours de cette période montrent une recherche constante sur des motifs décoratifs géométriques (Ill. 21). En l'état, si certains croquis préparatoires se rapprochent de la forme stylisée du rocher gravé sur le boîtier de montre (Ill. 22), d'autres préfacent à l'évidence un travail destiné à une réalisation en tridimensionnelle (Ill. 23). La contribution de Paul H. Turner confirme cette intention de préparer un rendu en trois dimensions. Selon cet auteur, l'inspiration de ce motif provient sans aucun doute d'une sculpture de Hermann Obrist (Ill. 24), publiée comme illustration d'un article de l'architecte suisse paru dans l'édition 1900 de *Die Kunst*, dont il relève la disponibilité pour les élèves du Cours supérieur à la bibliothèque de l'Ecole d'art<sup>111</sup>.

Faute de témoignages provenant de sources autres (Charles L'Eplattenier, René Chapallaz ou les étudiants Octave Matthey, André Evard, Louis Houriet et – dans une moindre mesure – Léon Perrin), le journal de Georges-Edouard Jeanneret demeure le document de référence permettant d'établir le calendrier de la construction de la maison. Entre septembre et début décembre 1906, le père du jeune Jeanneret annonce la progression du chantier. Le 11 septembre, il écrit :

---

<sup>110</sup> MOOS 1971, p. 23 ; SEKLER 1977, p. 75.

<sup>111</sup> OBRIST Hermann, « Wozu über Kunst schreiben ? », in : *Die Kunst*, zweiter Band, 3<sup>e</sup> année, 1900, pp. 169-197 ; TURNER 1987, pp. 12-13 et p. 205.

« [...] ... [Edouard] est toujours très occupé à son immeuble dont on a levé le toit aujourd'hui ; il a beaucoup de volonté et d'énergie ; espérons que cette entreprise sera pour lui une leçon de choses, un apprentissage de haute utilité... »<sup>112</sup>

Le 2 décembre, il enchaîne sur les tracas causés par cette tâche :

« Edouard a beaucoup de tracas pour l'achèvement de sa maison ; les dépenses dépassent le devis ; ce garçon a entrepris une tâche au-dessus de ses forces. »<sup>113</sup>

A partir de décembre 1906, les travaux se poursuivent à l'intérieur de la maison, comme il l'indique dans son journal le 16 de ce mois :

« La maison qu'Edouard construit prend belle tournure, il y a posé de jolies fenêtres, c'est à l'intérieur qu'on travaille maintenant. »<sup>114</sup>

Depuis cette date, il est possible de considérer que la majeure partie du travail extérieur est complétée et que les aménagements intérieurs peuvent débuter.

Bien que la date et la localisation du croquis soient incertaines, *Charpentiers sur le chantier d'une maison* (Ill. 25) semble un instantané cueilli sur le vif par Charles-Edouard Jeanneret. Il représente des ouvriers qui s'affairent à ces travaux internes de la villa (la création des meubles encastrés à l'angle sud-ouest de la salle à manger ?)<sup>115</sup>

### 2.2.3 De la décoration d'intérieur avant le design

Malgré le vœu de Charles-Edouard Jeanneret (qui quitte La Chaux-de-Fonds peu après avoir terminé le chantier de la Villa Fallet et n'a, par conséquent, pas pu réaliser cette documentation lui-même), très peu d'images témoignent du travail accompli dans la maison. Ainsi quelques semaines après son départ pour l'Italie, le 1<sup>er</sup> novembre 1907, il écrit à Charles L'Eplattenier depuis Venise<sup>116</sup> :

« Une chose encore : pourrais-je prier un des camarades moyennant finances, de me prendre quelques *bonnes* photographies de la bicoque. Je n'ai rien eu le temps de faire moi-même. L'extérieur ferait mieux, le scrafito surtout *avec de la neige*, peut-être quand le tout est saupoudré de neige fraîche (barrière, balcons, etc) prendrait ainsi plus d'unité.

<sup>112</sup> JEANNERET-PERRET 1899-1914, 11 septembre 1906.

<sup>113</sup> JEANNERET-PERRET 1899-1914, 2 décembre 1906.

<sup>114</sup> JEANNERET-PERRET 1899-1914, 16 décembre 1906.

<sup>115</sup> SEKLER 1977, p. 417.

<sup>116</sup> Le voyage de Charles-Edouard Jeanneret dure du 3 septembre 1907 au 1<sup>er</sup> novembre 1911, période durant laquelle il correspond régulièrement avec son maître Charles L'Eplattenier. Voir LE CORBUSIER, Charles-Edouard Jeanneret, *Lettres à ses maîtres, Lettres à Charles L'Eplattenier*, vol. 2, présenté par Marie-Jeanne Dumont, Paris : Linteau, 2006.

Une vue se donne pas trop mal depuis l'angle sud ouest de la seconde terrasse en a<sup>117</sup> ; peut-être une de face, une de derrière. À l'intérieur une du Hall, une de la salle à manger, une de la cuisine si le tout n'est pas trop abîmé par les annexes. Et voilà, ce sont encore des peines que je vous donne ! »<sup>118</sup>

Finalement, l'épouse du maître se charge de prendre ces clichés qui parviennent à Jeanneret en février 1908<sup>119</sup>. Les deux photographies de l'intérieur<sup>120</sup> (Ill. 26 et Ill. 27), conservées actuellement à l'École d'art, font-elles partie de celles prises par Madame L'Eplattenier ? C'est envisageable. Malheureusement, ces rares images ne montrent ni le hall, ni la cuisine. En revanche, deux vues de la salle à manger sont disponibles. Probablement datées de la fin 1907 ou du début 1908 (sur les deux images, une branche de gui cachant le lustre est suspendue au plafond, indication que la photo a été prise en hiver), elles montrent notamment, l'agencement des pièces, les choix en matière de décoration des murs et de revêtement du sol ainsi que l'ameublement, en noir et blanc ce qui conserve la porte ouverte aux hypothèses de palette chromatique mais laisse néanmoins supposer un décor riche et coloré.

Conformément aux relevés du journal de Georges-Edouard Jeanneret, l'aménagement de l'intérieur de la maison a été débuté à l'hiver 1906. Ces travaux occupent Charles-Edouard Jeanneret (et vraisemblablement ses collègues également comme le sous-entend le pronom « on ») durant plusieurs mois<sup>121</sup>. Au printemps 1907, le père du jeune homme écrit encore, le 19 avril :

---

<sup>117</sup> La lettre a fait référence à une indication de positionnement figurant sur un petit croquis dessiné dans la missive. La position voulue par Jeanneret se trouve au sud de la maison, dans le jardin, à l'ouest de la courte rampe d'escaliers qui accède à un palier de la pente. Voir LE CORBUSIER 2006, p. 96.

<sup>118</sup> LE CORBUSIER 2006, p. 96.

<sup>119</sup> Le 17 novembre 1907, dans une lettre à ses parents depuis Vienne, Jeanneret leur demande de relancer le maître pour réaliser ces clichés. Le 1<sup>er</sup> janvier 1908, dans une missive à son frère Albert, Charles-Edouard Jeanneret s'impatiente : les photos réalisées par Mme L'Eplattenier ne lui sont pas encore parvenues. Elles arrivent enfin quelques semaines plus tard. Le 11 février de la même année, il écrit depuis Vienne à ses parents et signale l'arrivée « [d']un monceau de photos de Mme L'Ep. [...] Ces photos [lui] font voir que ces fameux intérieurs Fallet sont rudement [illisible] ». Voir LE CORBUSIER, Charles-Edouard Jeanneret, *Lettres à la famille 1900-1925*, présenté par Rémi Baudouï et Arnaud Derecelles, Paris : Infolio & fondation Le Corbusier, 2011, p. 82, pp. 115-116 et p. 156.

<sup>120</sup> En réalité, l'École d'art possède trois photographies de l'intérieur de la villa. Deux images montrent la véranda. Toutefois, une vue (dont la qualité est meilleure) est obstruée par une chaise et les côtés noircis. Est-ce pour cette raison qu'un deuxième plan, dépourvu de ce mobilier encombrant, a été réalisé ?

<sup>121</sup> La deuxième volée d'élèves reçus au Cours supérieur compte dans ses rangs avec Charles-Edouard Jeanneret, quatre jeunes femmes : Marie Goering, Nadine Huguenin, Marguerite Junod et Jeanne Perrochet. Neuf jeunes gens sont reçus à l'examen dont un conditionnellement : Florian Amstutz, Georges Aubert, Charles Harder, Charles Hofer (conditionnel), Octave Matthey, Arnold Montandon, Marius Perrenoud, Charles Perrochet et Charles Reussner. Trois élèves absents lors des épreuves doivent les

« Edouard fils est enrhumé, il travaille énormément, trop, termine la maison Fallet, dirige la restauration d'une chapelle à Cernier, et installe un atelier de peintre à M. Gallet. Il projette de nous quitter fin mai pour parcourir le nord de l'Italie et se rendre ensuite à Vienne. De bien vastes projets. »<sup>122</sup>

A l'été 1907, cette aventure semble toucher à son terme. Georges-Edouard Jeanneret note alors le 18 juin :

« Edouard est à peu près prêt à la maison Fallet qui est bien jolie et originale. Cette entreprise aura été pour lui une école de pratique et d'expérience incomparable. Il est sorti vainqueur de cette épreuve, tout à son honneur. Les projets de départ sont encore à l'état de projets. »<sup>123</sup>

L'intérieur, révélé par les photographies de 1907-1908, présente une apparence fondamentalement différente de celle actuelle : l'ensemble du mobilier intégré a disparu de même que toute la riche ornementation des pièces. En sus et ainsi que le prévoient les plans initiaux, les espaces côté sud-ouest sont divisés en deux par une cloison.

Dans la première image prise depuis le nord-ouest (Ill. 26), une large ouverture, fermée uniquement par un rideau permet l'accès à la pièce à l'est dont seule la décoration murale et une chaise accolée au mur sont visibles. Une ouverture côté sud laisse abondamment entrer la lumière. Cette échappée donne accès au jardin d'hiver meublé d'un banc à baldaquin aux côtés rectangulaires. Ce siège intégré dans le sol et la paroi de la véranda est en bois. Sa conception est simple : deux pièces, percés d'ouvertures en carrés, constituent les côtés et une planche horizontale permet de s'asseoir. Aucun tissu n'est accroché aux barreaux, pour autant, il est envisageable qu'une toile soit ajoutée à ces montants à la belle saison pour offrir un peu d'ombre tout en profitant de la luminosité du jardin d'hiver. En comparaison du buffet de la salle à manger, le banc semble une pièce de mobilier basique qui se situe à la frontière entre l'ameublement d'intérieur et celui de jardin. Pourtant, cette banquette peut être appréhendée sous un angle différent. Les découpes carrés sur ses côtés présentent des similitudes formelles avec des meubles conçus par Josef Hoffmann pour les maisons qu'il est chargé de décorer dès 1900. Pour

---

repasser ultérieurement : André Evard, Louis Houriet et Léon Perrin portant l'effectif total de la classe à 17 personnes. Voir Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds, *Procès-verbal du Bureau de la Commission*, 1<sup>er</sup> septembre 1906.

<sup>122</sup> JEANNERET-PERRET 1899-1914, 19 avril 1907.

<sup>123</sup> JEANNERET-PERRET 1899-1914, 18 juin 1907.

la demeure du Dr Hans Salzer, l'architecte dessine en 1902<sup>124</sup> une chaise dont le grillagé ressemble à celui du siège de la villa (Ill. 28). Faut de sources, mettre en place le lien entre cette assise et la banquette de la villa reste hypothétique ; en revanche, la comparaison de ces éléments formels rend une origine commune possible.

Dans le deuxième cliché pris depuis l'est (Ill. 27), les parois ouest et nord-ouest de la salle à manger sont visibles. Cette image révèle notamment le sol en linoléum coloré, une estrade triangulaire qui surmonte deux tiroirs, une riche décoration murale en frise, des meubles (quatre chaises et une table) ainsi que, au coin nord-ouest, un buffet encastré (décoré avec des effets personnels des propriétaires ?) avec une assise incorporée (des coussins à motifs sont observables à la droite du cliché et confirment la présence d'un banc) et enfin, une niche surmontée d'un panneau encadré de lattes de bois dans la paroi nord.

Selon Arthur Rüegg, qui partage sur ce sujet le point de vue de Brooks<sup>125</sup>, le mobilier de la salle à manger est sans doute attribuable à Charles-Edouard Jeanneret et le buffet est quasi certainement imaginé par le jeune homme. Un croquis préalable, *Etude pour élément de mobilier* (Ill. 29), montre clairement les contours de ce meuble<sup>126</sup> dont l'exécution finale est simplifiée, probablement pour répondre à un vœu du client de réduire les coûts de fabrication au maximum<sup>127</sup>. Deux formes rappellent qu'il s'agit ici d'une transposition du Style sapin : la pive qui coiffe les montants du buffet et les tenons dans la zone médiane du meuble. Une confirmation de cette hypothèse d'attribution du buffet vient de Sekler qui voit dans le dessin *Pommes de pin stylisées* (Ill. 30) une esquisse pour la pive surmontant ce meuble. Quant à la forme cubique, cette découpe apparaît déclinée sur d'autres pièces du mobilier : le support de la console intégrée à gauche du buffet, de même sur la console accolée à la paroi de droite. Sans aucun doute possible, cette découpe renvoie aux parties hautes des piliers de l'extérieur de la villa, à cette occasion déclinés en bois. Un détail du croquis *Études de boiseries* (Ill. 31) confirme

---

<sup>124</sup> WITT-DÖRRING Christian, « Der Wiener Stil, Intérieurs 1900-1918 », in : *Josef Hoffmann 1870-1956 Fortschritt durch Schönheit*, catalogue d'exposition, Vienne, MAK, 15 décembre 2021 – 19 juin 2022, sous la direction de Christoph Thun-Hohenstein *et al.*, Vienne et Bâle, MAK Wien et Birkhäuser Verlag, 2021, pp. 154-169.

<sup>125</sup> BROOKS 1997, p. 79.

<sup>126</sup> RÜEGG Arthur, *Le Corbusier, Meubles et Intérieurs, 1905-1965*, Zurich, Scheidegger & Spiess, 2012, p. 183.

<sup>127</sup> SEKLER 1977, p. 122.

les recherches de Jeanneret sur ce type de formes. En revanche, pour l'ensemble de ce meuble, tout comme pour la table ou les chaises, aucune source permettant d'identifier l'inspiration n'est ressortie à ce jour. L'analogie formelle avec le mobilier visible sur une photographie de la salle de musique de la Villa Mathey-Doret (Ill. 32)<sup>128</sup> confirme néanmoins la présence d'une main commune, celle de Charles-Edouard Jeanneret selon toute vraisemblance<sup>129</sup>.

De facture linéaire, la table carrée (dépliante) présente aux extrémités supérieures de ses pieds une forme géométrique identique à celle découpée dans le buffet. Ce motif est récurrent chez Jeanneret. En effet, il renvoie aux formes géométriques imaginées par le jeune homme sur son boîtier de montre exposé à Milan, sur les colonnes extérieures de la maison, sur ce meuble ainsi que sur les chaises qui complètent cette salle à manger. Rappelée par touches de dimensions diverses et déclinées dans des matériaux multiples, cette forme distillée à maintes reprises constitue un signal visuel permettant à l'ensemble de former un tout homogène.

Les chaises sont sujettes à questionnement. Ces assises mixant des lignes géométriques et courbes sont peu banales. La forme incurvée du dossier ressemble à celle d'une chaise du salon de Charles L'Eplattenier de même qu'à une pièce réalisée par un élève de l'École d'art (Ill. 33). L'intervention du maître dans la conception de ces meubles est-elle envisageable ? Rüegg soulève cette question qui reste toutefois en suspens<sup>130</sup>. Pourtant, il est possible d'entrevoir dans ces chaises une tendance qui s'éloigne des fioritures de l'Art nouveau français et belge pour se rapprocher des lignes plus rigoureuses du nord et de l'est européen.

De fait, tout le mobilier (fabriqué au début 1907) confirme le penchant pour des formes linéaires et l'utilisation de symboles du Style sapin (le triangle et la pive) dont Jeanneret relève les caractéristiques et incite à poursuivre les approfondissements. Comme il écrit

---

<sup>128</sup> A propos de cette pièce, voir le chapitre 3.

<sup>129</sup> Brooks tient ses informations de Léon Perrin qui, lors d'une visite de la maison en 1974, confirme que Jeanneret a contribué à cette réalisation et imaginé le cadre de pierre de la cheminée de ce salon. La probabilité que le jeune homme soit également à l'origine des projets des meubles est plausible. Voir RÜEGG 2012, p. 25 et p. 180 ; BROOKS 1997, p. 86.

<sup>130</sup> RÜEGG 2012, p. 25.

dans une lettre à son maître, envoyée depuis Vienne, quelques mois après avoir terminé la villa, le 26 février 1908, il formule ainsi sa détermination à persévérer dans cette voie :

« Si le style parisien est frivole, s'il manque de planelles et de boulons, de laiton et de fer blanc, nous sommes assez embobelinés par notre beau pays pour lui rester fidèle. Où les parisiens mettent une feuille modelée d'après nature, et les allemands un carré poli comme un miroir, eh bien, nous mettrons un triangle avec des pives, et notre goût sera sauf, [...] »<sup>131</sup>

Pour autant, Jeanneret ne reste pas insensible à ce qu'il découvre. Lors de son séjour dans la capitale austro-hongroise, le jeune homme admire des pièces originales de mobilier Art nouveau<sup>132</sup>. Dans l'ameublement, les déclinaisons de ce style varient d'un pays à l'autre dès la fin du XIXe siècle. Parti d'Angleterre, un élan prônant les lignes droites et sobres gagne le continent et Vienne où il est mis en valeur par le mouvement du *Sezessionsstil*. C'est toutefois en Allemagne que se mélangent les courants venus de Grande-Bretagne, de France, d'Espagne et du nord de l'Europe. Cet alliage débouche sur des réalisations fonctionnelles, aux lignes claires et dépourvues de fioritures à l'instar de celles de Richard Riemerschmid<sup>133</sup>. Présent dans la bibliothèque personnelle de Jeanneret, *Deutsche Kunst und Dekoration*, (de février 1906)<sup>134</sup> dont il commente le contenu à son maître, confirme que Jeanneret a eu la possibilité de voir l'article consacré dans cette publication aux « Künstlerische Möbel » de Riemerschmid. Les créations de cet architecte sont régulièrement présentées dans ce magazine, tout comme dans *Die Kunst*, dont les numéros parviennent à La Chaux-de-Fonds. Par conséquent, il n'est pas surprenant que le mobilier de la Villa Fallet, ensemble équilibré, alliant fonctionnalité et originalité, s'inscrive dans cet élan formaliste allemand et autrichien.

La décoration murale du salon est vraisemblablement le fait des élèves de l'École d'art, sans que le dessin ou son exécution ne soit attribuable avec certitude à l'un ou l'autre des présents sur le chantier. Le mur de la pièce révèle des papillons et des chauves-souris stylisés dans une frise qui souligne le plafond en bois. Ce motif semble être appliqué sans reliefs sur un support en bois clair. Le document disponible montre un

<sup>131</sup> LE CORBUSIER 2006, p. 129.

<sup>132</sup> Il l'écrit à Charles L'Eplattenier dans la même lettre que celle où il mentionne le Style sapin. Voir LE CORBUSIER 2006, p. 129.

<sup>133</sup> WICHMANN Siegfried, *Art nouveau*, Paris : Hachette, 1978, p. 74.

<sup>134</sup> Dans la lettre mentionnée précédemment, Jeanneret cite ce titre qui est également référencé dans sa bibliothèque personnelle par Paul V. Turner. Voir TURNER 1987, p. 229.

contraste chromatique entre la chauve-souris (à droite) et les papillons. Le cliché ne permet pas de certifier la palette de couleurs choisies pour ces deux dessins ainsi que pour le fond ; il est possible d'émettre une hypothèse : la chauve-souris est plus foncée que les papillons réalisés dans une teinte plus claire, voire pastel. La combinaison « chauve-souris et papillons » n'est pas nouvelle. Préfacé par Eugène Grasset (qui le considère comme « un indispensable complément » à « la Plante et ses Applications ornamentales »<sup>135</sup>), *L'animal dans la décoration* de Maurice Pillard Verneuil, publié en 1897, contient une planche qui représente deux modèles de papier peint et tenture avec, l'un des chauves-souris et des pavots, l'autre des papillons et des campanules (Ill. 34)<sup>136</sup>. Ce dessin fournit une piste possible pour avancer la couleur des motifs : brun pour la chauve-souris, rose ou jaune pâle pour le papillon et vert clair pour le fond. Aujourd'hui entreposé dans une armoire ayant appartenu au maître conservée au Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds<sup>137</sup>, la présence de cet ouvrage dans les manuels de Charles L'Eplattenier confirme une probable utilisation de ce support pédagogique dans ses leçons : comme d'autres livres de modèles, il a pu servir de source d'inspiration à ses étudiants.

Sur la première photographie (Ill. 26), cette frise se retrouve dans la pièce côté est, dans une combinaison inversée par rapport au salon (papillons foncés et chauves-souris claires). La technique utilisée pour effectuer cette zone n'est pas attestée. Toutefois, dans le numéro de septembre 1901 de *Art et décoration* (disponible pour les étudiants de l'Ecole d'art), Maurice P. Verneuil contribue au mensuel avec un article sur « Le Pochoir », solution qui permet au décorateur d'éviter de « recourir à la banalité désespérante des papiers peints courants, ou des cretonnes, des soieries même, dont nous abreuvent les décorateurs attirés. »<sup>138</sup> Cette contribution donne toutes les indications pour réaliser une frise au pochoir ; une des illustrations de l'article comporte des chauves-souris disposées sur deux strates horizontales dont la partie inférieure

---

<sup>135</sup> VERNEUIL Maurice Pillard, *L'animal dans la décoration*, Paris : E. Lévy Editeur, 1897, p. IV.

<sup>136</sup> VERNEUIL 1897, p. 33.

<sup>137</sup> L'armoire, richement décorée, est commandée par Charles L'Eplattenier en 1904 pour entreposer son matériel didactique dans sa classe. Cet ordre, passé sans en référer à sa hiérarchie, suscite un certain émoi dans la presse de l'époque ; au sujet de cette pièce de mobilier, voir HELLMANN 2011, p. 88. L'Inventaire actuel du Fonds L'Eplattenier à la Bibliothèque de l'Ecole d'art référence *L'animal dans la décoration* dans ce meuble.

<sup>138</sup> VERNEUIL Maurice Pillard, « Le Pochoir », in : *Art et décoration*, Revue mensuelle, n° 9, septembre 1901, p. 67.

donne une version contrastée similaire à celle de la pièce orientée côté est (Ill. 35). Cette technique, dont les coûts sont réduits est considérée comme une opportunité de « s'affranchir à peu de frais, et en partie au moins, des ornements par trop commerciales [...] »<sup>139</sup> et, en l'état, il est envisageable que son utilisation ait été choisie par les concepteurs du motif pour répondre aux vœux d'économie de leur commanditaire.

Différente par sa disposition autant que par sa réalisation, la zone qui occupe les deux tiers inférieurs du mur de cette pièce est recouverte, de terre à hauteur de taille d'homme, d'un lambris de bois (certainement du pin clair comme dans le hall). Juste au-dessus se trouve une étroite bande de rectangles en damiers clairs et foncés surmonté d'un motif conique stylisé, de sapin ou de pive. Le dessin *Pommes de pin stylisées* (Ill. 30) réalisé par Charles-Edouard Jeanneret présente dans son coin supérieur droit, une pomme de pin aux lignes assez identiques à celles de ce motif organique aux contours arrondis. Cette ressemblance est réelle, elle ne détermine pour autant pas le créateur ou la créatrice du dessin au mur intérieur de la villa. A ce stade pour cette iconographie, comme pour la frise de papillons et chauves-souris, une précision est nécessaire. Les différents motifs et travaux internes de décoration des murs ont pu être exécutés par des élèves du Cours supérieur. Cela étant, ils sont sans nul doute imaginés et perfectionnés dans le cadre des leçons. Pour trouver la solution décorative idéale, une thématique commune déclinée par chaque étudiant ou étudiante est-elle possible ? Le *credo* de Charles L'Eplattenier de voir ses élèves coopérer activement est sans doute mis en pratique dans cet exercice choral, avec pour résultat de reléguer l'auteur ou l'autrice de ce dessin dans l'anonymat. Pour preuve, dans une *Etude décorative (Peinture murale)* (Ill. 36), légèrement postérieure à la construction de la maison, André Evard décline également la pive pour un décor de mur. Dès lors, il est difficile d'établir une origine et une paternité à ce motif. Bien entendu, il s'agit de distinguer les présences physiques des protagonistes au chemin de la Montagne et la conception des plans, des décors, du mobilier et de tout ce qui participe à la concrétisation de la villa. Malheureusement, peu d'écrits, de récits, de photographies et d'archives de manière générale sont parvenus jusqu'à aujourd'hui. Pourtant, il est probable que des réflexions préparatoires ont été menées lors des leçons de Charles L'Eplattenier. Le contenu des fonds conservés au Musée des beaux-arts de

---

<sup>139</sup> VERNEUIL 1901, p. 75.

La Chaux-de-Fonds et surtout à l'École d'art confirment l'existence de thèmes déclinés dans des études réalisées par plusieurs étudiants ou étudiantes de l'établissement.

Pas davantage discernable est la technique utilisée pour cette décoration. Le cliché montre un dessin en relief. L'utilisation de stuc monochrome, voire légèrement dégradé, ou de *sgraffito* comme à l'extérieur peut être avancée. La même technique peut avoir été utilisée dans le salon, sur la paroi nord. Sur la niche, dans un carré entouré de lattes de bois, de petites pives de couleur foncée sont dessinées dans le coin en haut à gauche. S'agit-il d'un panneau avec des pommes de pin dans un cadre ou de la continuité du motif de la paroi est ? La mauvaise qualité du cliché rend la lecture de cette zone aléatoire et les possibilités multiples.

Enfin, le cliché du salon présente le sol en linoléum, vraisemblablement dans une teinte proche de celle du meuble, peut-être du gris-vert<sup>140</sup> ? Selon les plans de construction, ce matériau est également utilisé pour les sols du rez-de-chaussée de la maison, excepté la cuisine qui est prévue en planelles<sup>141</sup>. Imputer le choix esthétique de ce matériau à Charles-Edouard Jeanneret est conjectural. Néanmoins, le jeune homme utilise du linoléum de Delmenhorst coloré pour certains sols de la villa de ses parents (Villa Jeanneret-Perret) en 1912, peut-être sur la base de goûts personnels ou d'une expérience positive antérieure dans la villa Fallet ?<sup>142</sup>

Pour la décoration intérieure de la villa en 1907, la question se pose de savoir quelles sont les implications des uns et des autres. Les élèves du Cours supérieur s'orientent-ils en fonction de leurs affinités et suivent ainsi les préceptes formulés par le maître L'Eplattenier dans sa contribution au *Rapport de la Commission*, de 1905-1906 ?

---

<sup>140</sup> Dans une petite annonce parue dans *L'Impartial* du 5 février 1924, « [...] faute d'emploi, plusieurs linoléums, première qualité » sont à vendre et à retirer chemin de Pouillerel 1. Est-ce le sol d'origine, enlevé lors d'une rénovation ou d'un changement de locataire, proposé à la vente en 1924 ? Difficile de l'affirmer mais cette insertion confirme la présence de ce matériau à la villa au début des années 1920. Voir *L'Impartial*, 5 février 1924, p. 2.

<sup>141</sup> GUBLER 1982, p. 196. Sans indication à ce sujet sur le plan, le cabinet de toilette du rez-de-chaussée doit être couvert de planelles au sol, comme la salle de bain du premier étage. Les chambres de ce niveau sont par contre couvertes de plancher.

<sup>142</sup> A propos de ce matériau et de son utilisation par Jeanneret, voir RÜEGG 2012, p. 64 ; BUJARD Jacques, MINDER Pierre, MUTTNER Elisabeth et Pierre, « De l'achat de la Maison blanche à sa restauration II », in : *Maison blanche : Charles-Edouard Jeanneret Le Corbusier : histoire et restauration de la Villa Jeanneret-Perret, 1912-2005*, SPECHTENHAUSER Klaus, RÜEGG Arthur et al., Bâle, Boston, Berlin : Birkhäuser, 2007, pp. 100-101.

« Suivant l'exemple des artistes d'autrefois, l'inspiration a été puisée dans la nature environnante ; le sapin, la neige, ont été les principales sources d'inspiration, et ont des motifs qui resteront comme des types de décoration du pays. Ces motifs ont été appliqués aux objets les plus divers, correspondant pour chaque élève à la branche à laquelle il se consacrera (architecture, meuble, bijou ou décoration de la montre, etc.) »<sup>143</sup>

Pour Charles-Edouard Jeanneret, la réponse est évidente. En revanche, les chemins empruntés dans la suite de leur carrière par Léon Perrin, Octave Matthey, Louis Houriet ou André Evard sont-ils déterminants pour avancer une hypothèse de responsabilité dans le choix et la réalisation de cette ornementation ? La suite de cette étude illustre la polyvalence de ces jeunes. Charles L'Eplattenier se montre certes un professeur exigeant, voire un brin tyrannique, il « distribue les rôles » parmi ses élèves à qui il prédit une destinée dans une profession<sup>144</sup>. Pour autant, cela ne signifie pas que la voie choisie par le maître soit le seul champ d'action possible pour ses étudiants dans l'accomplissement de ce premier travail « grandeur nature ». Une proposition est apportée dans le chapitre 3 de cette étude.

A ce jour, les deux images des pièces côté sud demeurent les seuls témoignages de l'intérieur de la maison après la fin de la construction et l'emménagement de Louis Fallet, le 9 août 1907<sup>145</sup>, quelques jours seulement après que Georges-Edouard Jeanneret ait noté dans son journal, le 5 août : « Edouard est prêt à la maison Fallet et paraît décidé à partir à la fin du mois pour un voyage de 2 ou 3 mois en Italie et se rendre à Vienne ! »<sup>146</sup>

### 2.3 Vers une lecture nouvelle d'un intérieur mis à nu

Entre l'arrivée du premier propriétaire et la vente du bien à la Ville de La Chaux-de-Fonds au printemps 2022, plus de cent ans s'écoulent<sup>147</sup>. Durant cette période et comme le

---

<sup>143</sup> Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds, *Rapport de la Commission 1905-1906*, p. 14.

<sup>144</sup> Le rôle essentiel de Charles L'Eplattenier dans la direction de ses élèves (voir note 80) est corroboré par Léon Perrin qui confirme que le maître sait diriger « avec clairvoyance les meilleurs d'entre [nous] vers de nouvelles destinées. Pour moi, ce sera la sculpture en commençant par le rude et nécessaire apprentissage du tailleur de pierre-marbrier-sculpteur. » Voir HELLMANN 2016, p. 34.

<sup>145</sup> BROOKS 1997, p. 72.

<sup>146</sup> JEANNERET-PERRET 1899-1914, 5 août 1907.

<sup>147</sup> La maison appartient à sa construction à Louis Fallet et sa première femme Eugénie, née Hamonet. L'historique de la maison et des différents propriétaires, au nombre de huit, avant la cession de la famille de Monsieur Ramon Sanroma, dernier privé en possession de la villa (depuis 1978) et l'acquisition par la Ville au printemps 2022 est retracé dans l'Annexe 1.

souligne Brooks, hormis l'agrandissement de la terrasse à l'extérieur<sup>148</sup>, la maison échappe à des transformations majeures : « [...] it is one of the very few houses by Le Corbusier that subsequent owners have not found it necessary to remodel. »<sup>149</sup> Pour autant, les pièces non immortalisées par des clichés d'époque ne demeurent pas indemnes. Dans sa contribution, *Villa Fallet, Etude architecturale*, Claire Montégudet dresse un état du bâti à l'automne 2022 ; elle détaille notamment les altérations subies par la maison depuis la fin du chantier ainsi que les modifications majeures apportées à la villa pendant un peu plus d'un siècle.

Les divisions internes de la maison ne font l'objet d'aucune référence, autre que les plans, datant de l'époque de la construction. Néanmoins, il est clair qu'excepté l'abattement de la cloison séparant le salon et la salle à manger, les dimensions des pièces des deux étages ainsi que les volumes, tout est resté intact. A l'usage cependant, la maison a temporairement pu être divisée en deux appartements, isolant probablement l'atelier et son bureau, comme le laisse entendre l'annonce de *L'Impartial* qui l'offre à la vente le 9 avril 1925 : « Article 5232 du cadastre de La Chaux-de-Fonds, bâtiment avec dépendances de 1986 m<sup>2</sup>. Jolie villa avec Hall, formant deux appartements »<sup>150</sup>. Ceci étant, la situation actuelle ne reflète qu'imparfaitement les aménagements intérieurs de 1907 en raison de rénovations réalisées par les différents propriétaires avant l'acquisition de ce bien par la municipalité chaux-de-fonnière<sup>151</sup>. A ce sujet, la contribution de

---

<sup>148</sup> Cette amplification (côté ouest), regrettée par Michel Laville et Etienne Chavanne en tant qu'élément perturbant le jeu des masses de la façade sud, est présente en 1962 au moment de la parution de leur étude. En conséquence, elle a probablement été réalisée entre novembre 1957 et le début des années 60. En effet, un article publié dans *L'Impartial*, le 12 octobre 1957 et illustré d'une photo, montre la maison sans cet ajout. Côté ouest, une illustration extraite de l'article du *Journal Suisse de la construction* de 1987 présente la terrasse non modifiée. Ce deuxième changement doit avoir eu lieu à partir de cette date. Voir CHAVANNE, LAVILLE 1962, p. 12 ; NUSSBAUM Jean-Marie, « Quand Le Corbusier menait une petite guerre politico-artistique pour la « Nouvelle Section » de l'Ecole d'Art, in : *L'Impartial*, 12 octobre 1957, p. 3 ; GUBLER 1987 (2), p. 9.

<sup>149</sup> Ma traduction : « [...] il s'agit d'une des rares maisons de Le Corbusier que les propriétaires successifs n'ont pas jugé nécessaire de transformer. », BROOKS 1997, p. 83.

<sup>150</sup> Vente d'immeubles aux enchères publiques, *L'Impartial*, 9 avril 1925, p. 6.

<sup>151</sup> Une petite annonce parue dans *L'Impartial* du 2 mai 1921, propose la Villa à la vente ; le descriptif mentionne « Jolie villa avec grand jardin, libre pour tout de suite comprenant intérieur artistique et riche, complètement remise à neuf [...] » Le texte précise que les personnes qui se sont précédemment rendues sur les lieux sont invitées à venir voir le résultat des transformations. Des travaux de rénovation ont été exécutés avant la parution de cet encart, cependant, le libellé laisse supposer que l'intérieur est encore – au moins partiellement – décoré. Voir *L'Impartial*, 2 mai 1921, p. 6.

Montégudet met en lumière des éléments rescapés, ou au moins peu modifiés, susceptibles de donner des indications sur l'état initial de la maison<sup>152</sup>.

Le hall<sup>153</sup> et la rampe d'escaliers appartiennent à cette catégorie. Sur deux niveaux, le volume impressionne par son ampleur et les reliquats de sa structure d'origine. Zone très lumineuse de la maison car éclairée par une grande baie vitrée donnant au nord, le hall est tapissé dans sa partie basse par un lambris, rehaussé de pièces en « pyramide inversée ». La forme à dentelures carrée déjà présente dans le salon (sur le buffet et sur la console notamment) ainsi qu'à l'extérieur, se retrouve dans différentes déclinaisons, sur le rebord longeant le deuxième étage (doublée dans ce cas) ou comme pour soutenir les petites consoles appuyées au mur (Ill. 37). Par analogie avec les meubles de la salle à manger et les structures extérieures, l'attribution de cet élément décoratif à l'imagination de Charles-Edouard Jeanneret est très probable. La présence de ces micro-structures dans le hall constitue un rappel formel débuté en grandes dimensions dans l'ossature de la villa et distillé par petites touches à l'intérieur de la maison.

Déjà présent dans le *sgraffito* de la façade, une découpe de triangle, ici placée sous l'escalier, offre une surface importante remplie par un miroir. Cette application donne l'illusion d'une augmentation de l'espace de cette pièce. Des petits triangles équilatéraux sont découpés sur la partie supérieure du lambris et sur les portes qui desservent les pièces du rez-de-chaussée mais également du premier étage (Ill. 38). Partant de la conviction que le jeune Jeanneret est à l'origine de ce motif des murs, la réplique de cette iconographie, déclinée en fonction des matériaux dans la maison, est très certainement issue de son imagination.

En définitive comme pour l'ensemble du mobilier, toutes ces touches participent à l'unité visuelle de la maison et constituent un rappel de l'enveloppe de la villa créant ainsi un lien et instaurant un dialogue formel entre l'intérieur et l'extérieur de la construction. Celle-

---

<sup>152</sup> Dans son analyse de l'intérieur de la villa, Claire Montégudet donne des précisions sur les modifications constatées à l'intérieur de la villa depuis sa construction. Voir MONTÉGUDET 2023, pp. 26-39.

<sup>153</sup> Du hall, toutes les pièces sont accessibles directement, excepté une chambre qui s'ouvre sur le couloir de l'entrée. Dans les plans d'origine, il s'agit de la porte permettant l'accès à l'atelier en amont, non réalisé et converti en lingerie. Voir GUBLER 1987 (2), p. 6. Peut-être cette configuration a-t-elle ultérieurement permis la séparation de la villa en deux appartements ?

ci gagne ainsi en harmonie, élégance, cohérence et unité qui lui justifie de fait l'appellation « œuvre d'art totale »<sup>154</sup>.

Menée à l'hiver 2022, une étude stratigraphique<sup>155</sup> montre que les couleurs actuellement utilisées sur les murs, sur les lambris, sur les portes et les découpes dans ces dernières, ne correspondent vraisemblablement pas aux choix opérés initialement par les élèves de l'Ecole d'art. La riche ornementation visible sur les clichés du salon au début du siècle laisse penser à un décor plus complexe dans le reste de la maison et une gamme colorimétrique plus soutenue pour certaines parois actuellement de couleur blanche (les murs du hall sont à la base peints en teinte rouge brique<sup>156</sup>). Au contraire, les portes, aujourd'hui vernies, sont originellement en bois brut. De même, d'autres décors (les triangles en céramique encastrés dans les portes et leurs pourtours) sont recouverts de peinture de couleurs disparates qui ne semble pas avoir été posée à l'origine<sup>157</sup>. Dans les espaces de la villa cohabitent des traitements de zones à la polychromie variée qui renvoient à l'utilisation de la couleur par le jeune Jeanneret, pour peu qu'il soit responsable des décisions appliquées dans cette maison.

Les réalisations ultérieures de Charles-Edouard Jeanneret, libéré de la tutelle de son maître et de la collaboration avec une équipe de collègues, mettent en évidence une sensibilité face au recours à la couleur. Cette propension a-t-elle pris naissance lors de la construction de la villa ? Si ce goût ne s'est pas forgé lors de ses séjours à l'étranger dans les années qui ont suivi la fin du chantier de la maison, il est possible que Jeanneret l'ait cultivé dès la moitié des années 1910. La contribution de Rüegg met en évidence les penchants du jeune homme pour des touches de couleurs « fortes » dans la maison imaginée pour ses parents et construite quelques années après la Villa Fallet, en 1912<sup>158</sup>. Sans nul doute, Charles-Edouard Jeanneret se nourrit de ce qu'il voit au cours de ses voyages d'étude et ses expériences ne manquent pas de faire évoluer le jeune homme. Néanmoins, cette réalisation témoigne de son attirance pour la polychromie. Il n'est pas

---

<sup>154</sup> GUBLER 1987 (2), p. 6.

<sup>155</sup> ENGELBERTS Justine, *Rapport d'intervention, Etude stratigraphique de la Villa Fallet*, décembre 2022.

<sup>156</sup> L'étude stratigraphique montre la présence de trois couches ; celle de base, probablement la teinte originelle, se révèle être brique. Voir ENGELBERTS 2022, p. 5.

<sup>157</sup> ENGELBERTS 2022, p. 10

<sup>158</sup> RÜEGG 2012, pp. 64-67.

infondé de penser que des options chromatiques dans la Villa Fallet puissent être de son ressort et, plus encore, correspondent à ses inclinaisons.

Dans la villa, excepté la teinte (vernies aujourd'hui), les portes semblent ne pas avoir subi de modifications fondamentales. Dans la partie supérieure, la découpe est encadrée, à gauche et à droite, par deux jeux de quatre cubes de bois, aujourd'hui peints en vert.

Outre le triangle incrusté, rappel du motif extérieur, l'évocation de la nature vient des poignées en forme de lézard. Parfois confondu avec une salamandre, ce petit reptile se distingue notamment d'elle par un corps couvert d'écailles. Ces dernières se voient dans le relief de la ferronnerie des poignées de la Villa Fallet (Ill. 39). Cette représentation n'est pas une innovation dans une décoration de type Art nouveau, qui trouve dans ce cas une application dans un décor du Style sapin. Au Musée de l'Ecole de Nancy, un cabinet d'Emile Gallé, daté de 1889, a un battant fermé par une poignée en forme de lézard stylisé, appliqué verticalement (Ill. 40) très semblable aux poignées présentes à la villa. Sans sources disponibles, attribuer à Charles-Edouard Jeanneret le dessin d'origine de cet élément relève de la supposition. En revanche, le jeune homme montre son attachement à ce détail décoratif au point de l'utiliser à nouveau. En effet, un lézard orne la porte d'entrée principale de la Villa Jeanneret-Perret, maison construite pour ses parents en 1912 (Ill. 41). Très ressemblante à celles présentes dans la Villa Fallet, la poignée de la Maison blanche, a vraisemblablement été forgée par Hermann Jeanneret (1886-1954), condisciple de Charles-Edouard Jeanneret à l'Ecole d'art<sup>159</sup>. Pour l'année scolaire 1905-1906, la liste de classe du cours de « Composition » de Charles L'Eplattenier, conservée dans les registres de l'Ecole d'art, compte deux fois le nom de Jeanneret. Charles-Edouard et Hermann ? S'il s'agit de ce dernier, a-t-il apporté une

---

<sup>159</sup> Hermann Jeanneret (1886-1954), surnommé « Hagen » par ses camarades de l'Ecole d'art en raison de sa voix très basse (sobriquet faisant référence au personnage de l'opéra de Richard Wagner *Le Crépuscule des Dieux*) est sculpteur sur fer. Après avoir participé à l'aventure des Ateliers d'art réunis à La Chaux-de-Fonds (où il avait sa forge), il travaille à Neuchâtel puis à Genève et enfin à Sao Paulo, ville de son décès en 1954. Sculpteur, dessinateur et peintre, il passe pour avoir forgé la poignée de la Maison blanche. Voir CHARRIÈRE Edmond, « Contexte », in : *Maison blanche : Charles-Edouard Jeanneret Le Corbusier : histoire et restauration de la Villa Jeanneret-Perret, 1912-2005*, SPECHTENHAUSER Klaus, RÜEGG Arthur *et al.*, Bâle, Boston, Berlin : Birkhäuser, 2007, p. 69 ; PEILLON Alice, « Exposition rétrospective et posthume d'Hermann Jeanneret », in : *FAN L'Express*, 13 octobre 1956, p. 12 ; RÜEGG 2012, p. 219.

contribution à un élément de la Villa Fallet ? Rien de tangible ne le prouve, mais la question mérite d'être soulevée.

Le tour d'horizon des changements survenus de même que la recherche de la décoration d'origine et de ses inspirations permettent de mesurer l'étendue de la perte d'informations que présente aujourd'hui la Villa Fallet. Néanmoins, les pistes offertes par ce décryptage montrent que cette maison constitue réellement un exercice grandeur nature pour les élèves de Charles L'Eplattenier. Les bases théoriques de Charles-Edouard Jeanneret et de ses collègues se lisent autant à l'extérieur qu'à l'intérieur de la maison, dans sa structure architecturale tout comme dans sa conception décorative. Il ne fait aucun doute que la recherche de l'harmonie a primé dans toute la demeure, du dehors au-dedans.

Pour nourrir ses réflexions au moment de la construction de la villa, Charles-Edouard Jeanneret s'est appuyé sur l'enseignement du maître mais aussi sur ses lectures personnelles. Ainsi, *L'Art de demain* (Paris 1904) de l'architecte parisien Henry Provensal (1868-1934) que lui offre Charles L'Eplattenier, l'accompagne lors de l'édification de la Villa Fallet. Turner met en évidence l'impact probable de cet ouvrage, par ailleurs peu étudié, à ce moment de la vie du jeune homme ; le livre lui propose un regard sur l'architecture et le rôle de l'art dans la société moderne que Le Corbusier utilise plus tard, pour ainsi dire sans changement, dans sa pratique architecturale. En effet, cette publication synthétise des idées auxquelles souscrit le professeur L'Eplattenier, raison pour laquelle ce dernier a fait cadeau d'un exemplaire à son élève préféré. Cet essai amalgame des notions inspirées à son auteur de ses lectures de nature scientifique, philosophique et théologique. L'architecte parisien élabore une théorie de l'art toute personnelle tendant à accomplir « l'union harmonieuse des deux aspects spirituel et matériel de sa nature. »<sup>160</sup> Dans son écrit, Provensal insiste sur le rôle primordial d'une élite artistique chargée de révéler à l'humanité une vérité spirituelle absolue. C'est essentiellement le troisième chapitre consacré aux arts majeurs (architecture, sculpture et peinture) qui fait écho à la période de 1905-1906. L'auteur y définit l'architecture comme « l'expression cubique harmonieuse de la pensée, suivant certaines lois d'équilibre, de statique et de cohésion des corps. »<sup>161</sup> L'utilisation de l'adjectif « cubique »

---

<sup>160</sup> TURNER 1987, p. 21.

<sup>161</sup> PROVENSAL Henry, *L'Art de demain*, Paris : Perrin & Cie, 1904, p. 158.

attire l'attention dans ce livre : Provensal le répète à de fréquentes reprises. Puisée dans la nature, plus spécifiquement dans le règne minéral et ses cristallisations, cette forme géométrique est considérée comme celle à même de mieux exprimer la réalité idéale. Adaptée à l'architecture, elle engendre des compositions de volumes qui débouchent sur des formes parfaites. Si la multiplication de consoles cubiques dans la maison est indéniablement inspirée de l'œuvre antérieure d'Obrist, le texte de Provensal, non content de conforter Jeanneret dans ses choix, lui offre une assise réflexive développée dans ses propres écrits personnels<sup>162</sup>.

---

<sup>162</sup> TURNER 1987, pp. 27-31.

### 3. Le Corbusier, son œuvre de jeunesse : un passé sans incidence ?

Conformément aux vœux du maître qui encourage la collaboration et le partage, la Villa Fallet est l'aboutissement d'un travail commun des élèves du Cours supérieur et une des premières réalisations d'un groupe de jeunes gens prometteurs. Si l'avenir a donné raison – peut-être même au-delà de ce qu'il a pu imaginer – à Charles L'Eplattenier qui a discerné le potentiel de ses étudiants, tous n'ont pas aujourd'hui une renommée semblable à celle de Le Corbusier. Pour autant, André Evard, Octave Matthey et Louis Houriet mais aussi Léon Perrin, sont devenus des artistes, dont la notoriété n'égale certes pas celle de Charles-Edouard Jeanneret, mais qui se sont toutefois investis et épanouis au travers d'une discipline artistique propre. La construction de la villa a-t-elle marqué pour eux une étape fondatrice dans leur parcours ou tout simplement une parenthèse dans leur vie estudiantine ? Leur contribution à ce travail peut-elle se préciser au travers des cheminements empruntés dans la suite de leurs recherches artistiques ?

#### 3.1 Regards sur une œuvre de jeunesse : Charles-Edouard Jeanneret et ses collègues de l'Ecole d'art ou des destins protéiformes

En voyage en Italie à l'automne 1907, Charles-Edouard Jeanneret reçoit des nouvelles de Louis Fallet, récemment installé dans sa maison. Selon la version rapportée à son maître, le commanditaire semble content de sa villa, néanmoins, le travail accompli sur la façade par des jeunes gens peu expérimentés n'est pas totalement satisfaisant. Peu de temps après son emménagement, il le réfère à son jeune architecte. Ce dernier écrit à Charles L'Eplattenier depuis Venise, le 1<sup>er</sup> novembre 1907 :

« Reçu une lettre de Fallet, très gentille et très courtoise qui m'a fait plaisir, je n'aurais pu supporter de l'aigreur après un travail si long et si consciencieux. S'il y a des bévues, elles étaient à attendre, j'en suis profondément ennuyé pour monsieur Fallet ; lui du reste, en me confiant l'affaire et en fixant les conditions, l'avait prévu, et s'en est plutôt bien trouvé. Il y a donc déplacement<sup>163</sup>. L'étude des fresques m'avait encore soulagé car j'ai constaté que *toutes sonnaient creux* ; Je ne sais pas ce que Monsieur Fallet a fait ou n'a pas fait, le résultat est le même. – Je dois donc rembourser les 150 f qui nous avaient été alloués à tous trois. Cela m'est égal, cela rentre dans la spéculation générale ! Mais pensez-vous, qu'avec 150 f. 2 des camarades seraient d'accord de refaire le travail en peinture quitte à interpréter ou à transposer ou encore à faire un décor spécial ? (Les 150 f comportent dans ce que je dois rétribuer le salon et la salle à manger) Le tout serait de trouver le moyen de donner un enduit au gypse qui tienne cette fois, moi je n'en vois

---

<sup>163</sup> Décollement

point, ayant tout essayé. Si, peut-être : en clouant des serpillières contre le galandage avec clous galvanisés, et en gypant par dessus ? Je suis impuissant, étant à distance, et ne peux compter que sur la bonne camaraderie. – J'ai fait aussi ma part de sacrifice, je le dis sans montage de cou, eux pourraient aussi se contenter d'un salaire d'apprentis, qu'ils sont du reste, et ne point trop exiger. Je ne puis pas laisser ce pauvre diable de Fallet barboter dans les déchets de plâtre. »<sup>164</sup>

Au-delà des informations relatives aux questions de maçonnerie, finalement assez peu surprenantes sachant qu'une partie des travaux a été réalisée par des néophytes dont ce sont les premiers pas dans ce domaine, la lettre de Jeanneret – même si elle ne cite pas de noms – laisse entendre que trois personnes ont travaillé à la décoration du mur extérieur de la maison. Ces trois individus sont-ils Octave Matthey, Louis Houriet et André Evard comme mentionné précédemment ? C'est certainement le cas. Dans la lettre écrite à son frère le 1<sup>er</sup> janvier 1908 où il aspire à recevoir des photos de la villa (voir 2.2.3), Charles-Edouard Jeanneret demande également :

« Rends-moi un service [...] : tâche donc de retrouver la série de clichés pris à Fribourg : il y a là une photo de chez Fallet, la façade pendant le travail (Evard, Houriet et Matthey) tu m'en tireras une. »<sup>165</sup>

En cela, cette requête corrobore ce que la photo-souvenir (Ill. 7) montre (il s'agit très vraisemblablement du même cliché) : Charles-Edouard Jeanneret est entouré de Louis Houriet et Octave Matthey pour ce travail ainsi que André Evard, à ce moment-là, appareil photo en mains<sup>166</sup>.

Alors que les auteurs s'accordent à considérer la Villa Fallet comme une création collective, aucun ne mentionne des noms d'étudiants à l'origine d'éléments de la maison ou intervenus sur le chantier, mis à part ceux cités en introduction. De même, les récits ou témoignages de cette période sont rares pour ne pas dire inexistantes. Ainsi, il est difficile de vérifier la présence d'autres élèves du Cours supérieur excepté les camarades posant avec Jeanneret et leur photographe. Par conséquent, il semble cohérent de

<sup>164</sup> LE CORBUSIER 2006, pp. 95-96.

<sup>165</sup> LE CORBUSIER 2011, p. 116.

<sup>166</sup> SEKLER 1977, p. 487 ; BROOKS 1997, p. 72. Cependant et contrairement à la note ajoutée dans *Lettres à la famille 1900-1925*, recueil présenté par Rémi Baudouï et Arnaud Derecelles, Louis Houriet n'est probablement pas « [...] professeur à l'Ecole d'horlogerie de Saint-Imier ». Né en 1854 ce dernier aurait 52 ans en 1907 ce qui paraît très improbable vu l'aspect juvénile du jeune homme sur la photo. Il s'agit en fait de Louis Houriet fils, fils de Louis Adolphe Houriet-Vuille, artiste-horloger. Voir [s.n.], « Nécrologie neuchâteloise, Louis Houriet-Vuille », in : *Le véritable messager boiteux de Neuchâtel pour l'an de grâce 1927*, Neuchâtel : Imprimerie centrale S.A., 1927, p. 42.

considérer l'équipe constituée de Charles-Edouard Jeanneret, Octave Matthey, Louis Houriet et André Evard comme les éléments moteurs de cette construction. Cela étant, plusieurs sources citent le nom de Léon Perrin comme autre protagoniste de cette œuvre collective<sup>167</sup>. Selon les déclarations de ce dernier à Brooks, le sculpteur n'a pas participé à ce travail. Faut-il entendre par là que durant toute la durée considérable de ce chantier, il n'a apporté aucun soutien ou appui à ses condisciples ? A n'en pas douter, la réponse se trouve dans l'entre-deux.

Par ailleurs, l'attribution à Jeanneret d'éléments de décoration ainsi que du mobilier est précisée mais a-t-il participé à la décoration murale intérieure par exemple ? Comme indiqué précédemment, tout reste très ouvert sur ce sujet. Toutefois, compte tenu de la proximité semblant régner entre camarades, il est difficilement imaginable que le fruit de leurs efforts ne soit pas également celui de leurs échanges et discussions, d'ailleurs préconisés et encouragés par le maître.

L'édification de la Villa Fallet a-t-elle été l'« aventure » qui a permis de resserrer des liens noués dans le cadre des cours de Charles L'Eplattenier ? Là encore, il est difficile de le déterminer, en revanche, une chose est certaine : dans la suite de leurs chemins, les protagonistes se sont rencontrés, ont échangé et comme en atteste par exemple la correspondance conservée à la Fondation Le Corbusier, Charles-Edouard Jeanneret est resté en contact avec tous ses collègues bien au-delà de leur parcours d'étudiants et de jeunes praticiens<sup>168</sup>.

De fait, avant la fin de leur cursus à l'École d'art, plusieurs élèves du Cours supérieur sont sollicités pour réaliser d'autres mandats procurés par leur professeur. Grâce à un horaire de leçons concentré sur trois jours de la fin de semaine (du jeudi au samedi), les étudiants bénéficient de temps disponible pour se consacrer à ces projets extra-scolaires. Parallèlement à la construction de la Villa Fallet, à la fin de l'été ou au début de l'automne 1906, quelques-uns d'entre eux travaillent à la décoration de la salle de musique, annexe de la villa d'Albert Matthey-Doret. Charles-Edouard Jeanneret, Léon Perrin et Octave

---

<sup>167</sup> Notamment GUBLER 1982, p. 196 et BAKER 1996, p. 52.

<sup>168</sup> Voir site de la Fondation Le Corbusier, onglet « Correspondance » sous les entrées Evard, Matthey, Perrin et Lo-ys (nom d'artiste de Louis Houriet).

Matthey se retrouvent sur ce chantier<sup>169</sup>. Au printemps 1907, démarre le projet de la décoration de la Chapelle de Cernier-Fontainemelon. Comme l'atteste le journal de Georges-Edouard Jeanneret dans une note du 14 mai 1907, son fils est présent et entouré de quelques condisciples de l'Ecole d'art sur cette rénovation :

« Après-midi de l'Ascension, visite de la chapelle de Cernier à la restauration de laquelle Edouard a collaboré avec quelques-uns de ses collègues de l'école. C'est très beau et c'est un grand succès pour ces jeunes gens. »<sup>170</sup>

Alors que la réalisation de la Villa Fallet et la décoration du Salon Mathey-Doret sont très brièvement évoqués dans le rapport de la Commission de l'Ecole d'art de 1905-1906<sup>171</sup>, la décoration de la Chapelle de Cernier-Fontainemelon est détaillée dans le rapport de la période suivante<sup>172</sup> ; pour autant, aucun nom d'étudiant n'est mentionné dans ces sources. Excepté pour Charles-Edouard Jeanneret et Léon Perrin, les contributions de leurs collègues ne sont pas différenciées. Dans son curriculum vitae, André Evard évoque sa présence à la chapelle<sup>173</sup>. Louis Houriet et Octave Matthey ont-ils travaillé sur ce chantier ? En l'état, il n'est pas possible de l'affirmer. Toutefois, leur présence sur les sites des missions obtenues par L'Eplattenier après le départ de Jeanneret rend cette hypothèse plausible.

En août 1907, la fin du chantier de la Villa Fallet, après onze mois de travaux, ainsi que des autres mandats décrochés par le professeur L'Eplattenier, marque pour Charles-

---

<sup>169</sup> La salle de musique de la villa de l'ingénieur Alfred Mathey-Doret prend place dans une annexe de la maison érigée en 1906 sur les plans de René Chapallaz. Démolie en 1963, seul le plafond de l'annexe a été conservé dans la maison nouvellement construite sur le site. Voir GUBLER 1982 p. 196 ; BROOKS 1997, pp. 86-87 ; RÜEGG 2012, pp. 180-181.

<sup>170</sup> JEANNERET-PERRET 1899-1914, 14 mai 1907.

<sup>171</sup> Le contributeur indique à propos des travaux des élèves du Cours supérieur « [...] nous les voyons créer et exécuter une décoration d'intérieur pour une chapelle ; construire une maison, la décorer, composer et sculpter meubles, tombes, bustes ; créer des décorations et des objets divers, vases, presses lettres, bannières, etc. ». Voir Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds, *Rapport de la Commission 1906-1907*, p. 6.

<sup>172</sup> Le *Rapport de la Commission 1907-1908* de l'Ecole d'art relate en termes élogieux une visite de la Commission de l'établissement sur le site de Cernier, le 16 septembre 1907 dont le compte rendu est mentionné en marge d'une séance du Bureau de la commission du 12 septembre 1907. Voir Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds, *Rapport de la Commission 1907-1908*, pp. 8-9 ; Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds, *Procès-verbal du Bureau de la Commission de l'Ecole d'art*, 12 septembre 1907, pp. 242-243.

<sup>173</sup> En 1962, pour les besoins d'une émission télévisuelle où il intervient, André Evard rédige deux curriculum vitae destinés à le présenter aux journalistes. Ces documents sont aujourd'hui conservés à la Bibliothèque de la Ville. Voir *André Evard 1876-1972, de l'Art nouveau à l'abstraction*, catalogue d'exposition, La Chaux-de-Fonds, Musée des beaux-arts, 24 septembre – 13 novembre 2005, sous la direction de Edmond Charrière, avec la contribution de Silvia Rohner, La Chaux-de-Fonds : Musée des beaux-arts, 2005, p. 9.

Edouard Jeanneret le début d'une nouvelle aventure qui se déroule principalement hors des frontières suisses. Excepté quelques semaines de vacances à l'hiver 1909-1910, le jeune homme ne revient définitivement à La Chaux-de-Fonds – à contrecœur et pour répondre à un vœu de son ancien professeur – que le 1<sup>er</sup> novembre 1911<sup>174</sup>. Dès janvier 1912 et sur recommandation du maître L'Eplattenier, il occupe un poste d'enseignant à l'Ecole d'art où il dispense des cours de composition architecturale dans la Nouvelle Section du Cours supérieur imaginée par son ancien maître<sup>175</sup>. Cette nomination est probablement un des facteurs qui attise le conflit latent entre Charles L'Eplattenier et ses collègues enseignants de l'Ecole d'art et met fin à l'engagement du maître dans l'établissement puisque ce dernier démissionne le 18 mars 1914, clôturant ainsi avec fracas une période<sup>176</sup> que Charles-Edouard Jeanneret regrette quelques années plus tard :

« Trop de puissance jaillissait et l'organisation tassée d'une société bourgeoise nous contraignait à la continence, dans tout. Les jeunes gens sont trop vrais ; ils dérangent ; on les parque hors du clos bien étanche où se tasse une société bourgeoise. Nous avons fondé une école (un peu comme le Bauhaus de Weimar devait le faire dix ans après) »<sup>177</sup>

Rédigé par Charles-Edouard Jeanneret en 1914 (selon toute vraisemblance après l'annonce du départ de son mentor)<sup>178</sup>, l'opuscule *Un Mouvement d'Art à La Chaux-de-Fonds, A propos de la Nouvelle Section de l'Ecole d'Art*<sup>179</sup> recense les

---

<sup>174</sup> Durant le séjour en Allemagne de Charles-Edouard Jeanneret, il est engagé dans la constitution des Ateliers d'art réunis créés en mars 1910 avec Georges Aubert et Léon Perrin. Cette association vise à concentrer sous le même toit plusieurs corps de métiers et d'intensifier la collaboration avec les industriels et commerçants en vue de produire des œuvres conjuguant beaux-arts et arts appliqués. Voir HELLMANN Anouk, « Les Ateliers d'art réunis de la Chaux-de-Fonds (1910-1916) », in : *Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera*, n° 53, cahier 3, 2002, pp. 35-37.

<sup>175</sup> Destinée à contrer la pénétration de productions étrangères sur le marché helvétique, la Nouvelle Section est voulue par Charles L'Eplattenier en 1912 pour remplacer le Cours supérieur dont elle reprend les intentions tout en améliorant la collaboration entre les différentes disciplines professionnelles et artistiques. Pour l'assister dans l'enseignement, il « convoque » trois de ses anciens élèves : Charles-Edouard Jeanneret, Georges Aubert et Léon Perrin. Voir HELLMANN 2011, p. 31.

<sup>176</sup> MOOS 2013, pp. 25-41 ; LE CORBUSIER 2006, pp. 35-57 et p. 24.

<sup>177</sup> LE CORBUSIER 2011, p. 199.

<sup>178</sup> Ce plaidoyer en faveur du mouvement porte la signature de Charles L'Eplattenier et ses anciens élèves : Georges Aubert, Léon Perrin et Charles-Edouard Jeanneret, concernés en première personne par la fermeture de la Nouvelle section dans laquelle ils enseignent. Il semble cependant que Jeanneret en soit le seul rédacteur. Voir SEKLER Patricia M., « Un Mouvement d'art à La Chaux-de-Fonds », in : *La Chaux-de-Fonds et Jeanneret (avant Le Corbusier)*, catalogue d'exposition, La Chaux-de-Fonds, Musée des beaux-arts et Musée d'Histoire, 29 mai – 31 juillet 1983, sous la direction de Martin Steinmann et Irma Nosedà, Niederteufen : Arthur Niggli SA, éditeur, 1983, p. 49.

<sup>179</sup> JEANNERET Charles-Edouard, *Un Mouvement d'Art à la Chaux-de-Fonds, à propos de la Nouvelle Section de l'Ecole d'art*, La Chaux-de-Fonds, 1914.

soutiens apportés par d'éminentes personnalités artistiques de l'époque au mouvement initié à La Chaux-de-Fonds. Cette publication mentionne les noms d'élèves qui ont suivi les enseignements du Cours supérieur « en vue d'acquérir les connaissances nécessaires à la pratique d'une industrie d'art pouvant assurer leur subsistance. »<sup>180</sup> En tête de liste, se trouve Octave Matthey, peintre-verrier, chef praticien chez Montag Castle London Co à New York. Viennent plus loin, Louis Houriet, dinandier d'art<sup>181</sup> et bijoutier à Chaumont sur Neuchâtel et enfin André Evard, peintre, à La Chaux-de-Fonds, tous trois protagonistes recensés sur le chantier de la Villa Fallet. Le nom de Léon Perrin, sculpteur à La Chaux-de-Fonds figure également sur la liste. Après la fin de leur cursus à l'Ecole d'art, ils sont actifs dans des disciplines variées. De fait, entre la veille de la Première Guerre mondiale et leur décès, à la fin des années 60 et début 70, les quatre hommes ont poursuivi de riches carrières artistiques, se sont croisés, sont restés liés et ont suivi les travaux des uns et des autres.

A ce jour, leur participation à la construction de la Villa Fallet est peu étudiée et commentée ; de leurs trajectoires respectives ressortent toutefois deux éléments : d'une part, leur fréquentation de l'Ecole d'art, sous la houlette de Charles L'Eplattenier est relevée à maintes reprises tout comme l'incidence de ce cursus sur leur cheminement artistique ; d'autre part, la polyvalence de leurs profils est mise en évidence et ce, nonobstant la voie choisie pour laquelle ils sont distingués dans leur carrière : Evard et Matthey sont connus comme peintres, Perrin comme sculpteur et Houriet comme dinandier d'art. A n'en pas douter, l'amitié attisée par le désir commun de réussir cette première épreuve pratique lie les cinq hommes durant toute leur vie. Dans de nombreux articles, compte rendus, recensions, la presse témoigne qu'ils ont été présents à divers événements : expositions, vernissages, rencontres. Les cheminements artistiques de chacun livre-t-il des indices sur leur engagement sur le chantier de la Villa Fallet ?

---

<sup>180</sup> JEANNERET 1914, pp. 19-20.

<sup>181</sup> Le dinandier travaille le métal. Selon le dictionnaire Larousse, la dinanderie est « Aujourd'hui, [un] travail artistique du métal en feuille par martelage (rétreinte et allongement). Voir Dictionnaire Larousse, édition en ligne, disponible à l'URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dinanderie/25620>, consulté le 24 avril 2023.

### 3.1.1 Léon Perrin, l'énigmatique

En raison de son « invisibilité » sur le cliché pris par André Evard, la présence de Léon Perrin sur le chantier de la Villa Fallet reste une énigme, ceci d'autant que le sculpteur affirme à Brooks ne pas avoir participé à ce travail (voir 3.1). Pourtant dans un entretien accordé à un journaliste de *L'Impartial* en février 1964, Léon Perrin déclare : « Je connais Le Corbusier depuis l'âge de 13 ans. Nous avons travaillé ensemble, et fait toutes espèces de choses : des meubles, de la lustrerie, il s'en trouve encore par-ci, par-là. »<sup>182</sup> Au moment de la construction de la Villa Fallet, Perrin et Jeanneret sont déjà amis et également condisciples à l'Ecole d'art où tous deux font partie de la première volée du Cours supérieur. Alors que Jeanneret est dirigé par son professeur vers l'architecture, Perrin est orienté vers la sculpture. A l'instigation de Charles L'Eplattenier, le jeune homme se forme comme tailleur de pierre-marbrier-sculpteur auprès d'un maître venu du Tessin. Il alterne son temps entre apprentissage pratique et cours théoriques<sup>183</sup>. Les différentes réalisations que cite Perrin sont-elles parmi celles visibles à la Villa Fallet ou sur une autre mission procurée par Charles L'Eplattenier ? En l'état et faute d'informations, il est difficile de se prononcer définitivement sur la présence du sculpteur sur le chantier du chemin de Pouillerel même si des détails sculptés, notamment dans les formes géométriques des colonnettes extérieures laissent imaginer sa participation, si ce n'est sur place, éventuellement en atelier ? En revanche, un emploi du temps chargé et une formation à un métier exigeant sont peut-être à l'origine d'un rôle mineur, voire inexistant, au moment de l'édification de la Villa Fallet.

### 3.1.2 André Evard, le photographe

Autre absent de la photo souvenir du chantier de la Villa Fallet (il a en mains l'appareil photographique), André Evard est toutefois actif sur les lieux et apporte son aide à son condisciple Charles-Edouard Jeanneret (voir 2.1).

Dans son curriculum vitae, Evard indique qu'il participe aux travaux de la villa pendant l'année 1907 sans pourtant préciser en quoi a consisté sa contribution. Depuis son admission au Cours supérieur en 1906, un an après Jeanneret, il se montre un étudiant attentif aux vœux de son maître qu'il respecte et admire. Pour André Evard, il s'agit d'une

<sup>182</sup> P. K., « Entretien avec... Léon Perrin », in : *L'Impartial*, 12 février 1964, p. 5.

<sup>183</sup> HELLMANN Anouk, « Léon Perrin (1886-1978), Genèse d'un artiste », in : *Revue historique neuchâteloise*, n<sup>os</sup> 1-2, 143e année, La Chaux-de-Fonds : Typoffset Dynamic, 2006, p. 27.

seconde formation puisqu'il a travaillé comme confiseur dans l'affaire familiale dont la vente lui rapporte de quoi alimenter son envie de poursuivre une carrière artistique. Dans son apprentissage à l'École d'art qu'il intègre en 1904, il est ardu à la tâche. Selon les préceptes de son professeur, Evard touche au dessin, à l'ameublement, à la tapisserie, à l'émaillerie (discipline à laquelle il s'initie en 1907), au papier peint sans toutefois aborder les domaines de l'architecture monumentale ou funéraire, de l'ameublement ou de joaillerie. Pour autant, il est très polyvalent comme l'indiquent les projets qu'il mène sur d'autres chantiers suivis par les élèves du Cours supérieur. Entre 1907 et 1908, il réalise une mosaïque et quatre panneaux décoratifs pour la Villa Schwob<sup>184</sup>, est présent sur l'aménagement de la Chapelle de Cernier Fontainemelon, donne corps à la peinture du plafond de la salle de musique de l'appartement de Charles-Rodolphe Spillmann<sup>185</sup> et est l'auteur d'un projet (non exécuté) pour le sol en mosaïque du Crématoire de la ville, commande publique décrochée par son maître alors que Charles-Edouard Jeanneret est en Allemagne et enfin – probablement la dernière contribution à la première phase de sa carrière<sup>186</sup> – il projette le sol de l'Observatoire de Neuchâtel (inauguré en 1912), composé sur la base d'un principe qu'il a élaboré initialement pour Crématoire chaux-de-fonnier<sup>187</sup>.

Après avoir quitté l'École d'art en 1909, la carrière d'André Evard prend un tournant auquel sa formation auprès de Charles L'Eplattenier ne l'avait pas destiné de prime abord ; en effet, l'homme souhaite devenir artiste-peintre. Sa première expérience se révèle malheureuse puisque une de ses œuvres est refusée à l'Exposition internationale de Munich en 1909 (le tableau envoyé par Charles L'Eplattenier est admis par le jury de

---

<sup>184</sup> Cette villa, construite en 1907 pour Raphaël Schwob sur les plans de l'architecte Léon Boillot, est surnommée « Le Château » par la population chaux-de-fonnière. Plusieurs aménagements intérieurs de la maison sont confiés aux élèves de Charles L'Eplattenier. Voir GUBLER 1982, p. 200 ; JEANNERET J.-D. 2006, p. 150.

<sup>185</sup> Cette annexe de l'appartement de l'industriel horloger chaux-de-fonnier, C.-R. Spillmann est décorée en 1907 par les élèves du Cours supérieur. Sur le Salon de musique, voir TAYLOR Marikit, « Le Salon bleu : une œuvre d'art totale au cœur du patrimoine horloger », in : *The interiors of Art Nouveau period : Research, Reflect, Restore, Reuse*, Colloque international, Bruxelles, 29 et 30 novembre 2020, Bruxelles : Théo Huguenin-Elie – Réseau Art Nouveau Network éditeur, 2020, pp. 184-197.

<sup>186</sup> L'artiste précise que cette mosaïque est finalement réalisée sur le sol du Pavillon Hirsch, à l'Observatoire cantonal de Neuchâtel. Voir Archives de l'Etat de Neuchâtel, catalogue en ligne, Curriculum vitae d'André Evard, LC109-1186.

<sup>187</sup> Curriculum vitae d'André Evard et *André Evard 1876-1972, de l'Art nouveau à l'abstraction* 2005, pp. 12-21.

cette même exposition). Dès ce moment-là, « [f]ort de cette expérience, Evard clôt sa relation à l'Art nouveau et se distancie de l'enseignement de son maître. »<sup>188</sup>

Dès lors, artiste au style éclectique, André Evard s'exprime essentiellement dans des toiles rattachées aux courants des avant-gardes du début du XXe siècle. Du naturalisme à l'impressionnisme en passant par le constructivisme et le purisme, le corpus d'Evard est principalement constitué d'huiles. Au début de sa carrière, Evard demeure à La Chaux-de-Fonds. En 1923, il se rend pour la première fois à Paris où il rencontre son camarade d'études Charles-Edouard Jeanneret, devenu alors Le Corbusier. Depuis cette année et jusqu'en 1927, il séjourne régulièrement dans la capitale française où il expose avec succès. Le climat change dès les années 30 et peu à peu, le peintre se fait plus discret. Résidant alternativement à Montézillon et dans la capitale des Montagnes neuchâteloises, André Evard connaît une fin de carrière en demi-teinte ; ne réussissant pas à faire reconnaître son œuvre par les amateurs d'art et des institutions officielles auprès desquels il peine à faire admettre son statut de peintre avant-gardiste, il s'éloigne peu à peu des sphères culturelles chaux-de-fonnières. L'œuvre d'André Evard est redécouverte et appréciée après son décès en 1972<sup>189</sup>. A l'occasion d'une exposition rétrospective en 1974, son ami journaliste Jean-Marie Nussbaum, rend un hommage posthume à l'artiste chaux-de-fonnier où il rappelle le rapport à la nature entretenu par Evard, qui même s'il la malmène dans ses toiles, voue une grande admiration à la région jurassienne :

« Cette nature miraculée, transmuée dans un art à la fois rigoureusement lui-même et respectueux des évidences de la 'natura naturans', c'est-à-dire de la nature créatrice, il l'a émise avec une fougue et un foisonnement sans peur ni retenue, sauf le soin extrême qu'il vouait à peindre. Il reprenait toutes choses de manière vétilleuse, comme un joaillier qui va confier sa plaque au feu et ne pourra désormais se permettre aucun repentir. Il y a de cela chez Evard : son art est de flamme et de feu. »<sup>190</sup>

La trajectoire d'André Evard semble s'éloigner rapidement du domaine des arts décoratifs pour entrer de plain-pied dans la sphère artistique. Le peintre paraît avoir tourné le dos au type de travaux auxquels sa formation à l'Ecole d'art le destinait. En revanche, la

<sup>188</sup> *André Evard 1876-1972, de l'Art nouveau à l'abstraction* 2005, p. 22.

<sup>189</sup> *André Evard 1876-1972, de l'Art nouveau à l'abstraction*, pp. 9-47.

<sup>190</sup> NUSSBAUM Jean-Marie, « Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change : André Evard au Grand-Cachot. Maître doux et violent, l'un des grands artistes de ce temps », in : *L'Impartial*, 18 juillet 1974, p. 2.

nature reste très présente et lui offre une source d'inspiration qui ne tarit pas avec les années. A la Villa Fallet, il est possible que ses affinités avec ce médium l'aient conduit à s'occuper de la décoration intérieure, notamment des peintures réalisées dans le salon de la maison.

Six ans avant sa disparition, un des derniers événements marquants de la vie du peintre est l'organisation pour ses 90 ans (en 1966), d'une exposition qui lui rend hommage au Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds. Lors du vernissage, *L'Impartial* du 14 mars 1966 rapporte une rencontre qui renvoie André Evard à ses années de formation et de collaboration avec ses collègues de l'Ecole d'art, période qui a été pour le peintre « la plus belle époque de sa vie »<sup>191</sup>. Le journaliste relate l'heureuse surprise d'André Evard de voir un de ses anciens condisciples du Cours supérieur et collègue lors de la construction de la Villa Fallet :

« Samedi, il n'était pas, dans la salle, le seul survivant des élèves de Charles L'Eplattenier : son ami Loys Houriet, après avoir fait carrière à Paris, est revenu au pays et il était parmi l'assemblée. Il reçut l'accolade de son contemporain. »<sup>192</sup>

A l'évidence, ceux qui sont désormais devenus deux vieux messieurs (Houriet a alors 83 ans) conservent encore l'un pour l'autre des sentiments amicaux, nés d'une aventure commune ?

### 3.1.3 *Louis Houriet, le discret*

Probablement le plus énigmatique des membres du groupe ayant travaillé sur le chantier de la Villa Fallet, Louis Houriet a néanmoins réalisé un parcours riche, varié et cependant peu exploré.

Resté dans la région après la fin du mandat de la villa, il continue sa formation à l'Ecole d'art (il a intégré le Cours supérieur la même année que Charles-Edouard Jeanneret) et crée les ornements métalliques de la salle de musique de l'entrepreneur Spillmann<sup>193</sup> en 1907. Comme André Evard, il participe à la décoration du Crématoire<sup>194</sup>. Le 11 mai 1910

---

<sup>191</sup> GUBLER 1982, p. 140.

<sup>192</sup> G. Mt., « André Evard, peintre nonagénaire, fêté lors de l'ouverture de son exposition au Musée », in : *L'Impartial*, 14 mars 1966, p. 4.

<sup>193</sup> HOFFMANN Fabienne, « Les vitraux Art nouveau de La Chaux-de-Fonds : l'étude d'un patrimoine domestique », in : *Revue historique neuchâteloise*, nos 1-2, 143e année, La Chaux-de-Fonds : Typoffset Dynamic, 2006, p. 71.

<sup>194</sup> HELLMANN 2002, p. 38.

dans un article consacré à cet édifice, le journaliste de *L'Impartial* cite les artistes ayant participé aux aménagements intérieurs : Louis Houriet, et trois de ses collègues, sont loués pour leur travail du métal ; le chroniqueur indique que l'artiste a « inscrit son individualité propre, variant à profusion les détails de la composition, sans rien enlever cependant à l'unité du tout. »<sup>195</sup> Louis Houriet est également de la partie lors de la décoration du grand hall de la poste de La Chaux-de-Fonds ; sur le chantier du Pavillon Hirsch, décoré par les Ateliers d'art réunis à l'été 1911, Houriet est responsable (avec un condisciple) du travail de repoussé<sup>196</sup>.

Le 27 septembre 1912, une année avant Charles-Edouard Jeanneret, le Conseil d'Etat lui décerne les brevets d'enseignement du dessin décoratif et du dessin artistique<sup>197</sup>. Parallèlement à une activité de professeur d'histoire de l'art à l'Ecole supérieure de jeunes fille à Neuchâtel<sup>198</sup>, il poursuit la production d'ouvrages d'art en métal. En décembre 1914, lors d'une exposition de ses pièces (bijoux et bibelots en métal) dans un magasin neuchâtelois, un journaliste s'exprime ainsi sur les qualités du jeune artiste :

« Tous ces objets ont un réel intérêt artistique et prouvent chez M. Houriet, sculpteur, ciseleur, émailleur, un talent très ingénieux et très souple, – très sincère aussi. Les œuvres qui sortent de ses mains supportent la comparaison avec celles des orfèvres les plus réputés et l'on va souvent chercher fort loin et payer fort cher des choses qui ne valent pas celles-là. »<sup>199</sup>

Bien que sept ans séparent ces créations de l'élaboration du vocabulaire iconographique du Style sapin, la description des œuvres présentées atteste d'un intérêt pour la faune et la flore toujours vivace chez Louis Houriet :

« [...] des coupe-papier en bronze dont le manche est fait d'un lézard ; un presse-papier où s'enroulent deux serpents ; une statuette en bronze joliment patiné et incrusté d'or représentant une naïade, des émaux, des vases en cuivre à la forme élégante sobrement décorés de feuillages ou de branches de sapin. »<sup>200</sup>

---

<sup>195</sup> N. Chs, « La décoration du Crématoire et les Ateliers d'art réunis », in : *L'Impartial*, 10 mai 1910, p. 4.

<sup>196</sup> Ces informations sont recueillies par Brooks qui relate une conversation avec Léon Perrin le 11 juillet 1974 ainsi qu'une visite du Pavillon Hirsch la même année. Le sculpteur indique les tâches réalisées par ses collègues lors de ces projets. Voir BROOKS 1997, p. 193 et p. 195.

<sup>197</sup> Arrêté du Conseil d'Etat du 27 septembre 1912.

<sup>198</sup> Commission scolaire de Neuchâtel, Arrêté de nomination, 26 novembre 1915.

<sup>199</sup> [s.n.], « Art décoratif », in : *La Suisse Libérale*, vol. 50, n° 297, 18 décembre 1914, p. 2.

<sup>200</sup> [s.n.], « Art décoratif », in : *La Suisse Libérale*, vol. 50, n° 297, 18 décembre 1914, p. 2.

En juin 1917, il fonde la société AD'AD', « Travaux d'art en tout genre, or, métal, argent, ivoire, cuivre, fer forgé, etc. »<sup>201</sup>. Cette activité lui permet de montrer l'étendue de son talent. En 1918, dans le cadre d'une collaboration avec la Porzellanfabrik Langenthal AG, il imagine un service à café décoré de papillons<sup>202</sup>. A l'été 1919, la société AD'AD' cesse ses activités<sup>203</sup> et Louis Houriet quitte la Suisse pour se rendre à Paris. Dès lors, il continue sa carrière dans la capitale française où son travail est apprécié. La *Revue du Vrai et du Beau* publie en 1924 un compte rendu élogieux de sa participation à l'Exposition des Métiers où l'artiste a notamment envoyé plusieurs créations. Celui qui se fait désormais prénommer « Loys » est ainsi décrit :

« Loys Houriet appartient à une famille d'artistes et de poètes ; par atavisme il a toujours fait de ses doigts ce qu'il a voulu. Tour à tour et selon son caprice de bohème Montmartrois, il fut modeleur, dessinateur, peintre, sculpteur, bijoutier, orfèvre, dinandier ; [...] Les œuvres de ce brillant créateur gardent l'empreinte des études approfondies du grand style égyptien qu'il a faites depuis de nombreuses années ainsi que celles de la grande nature dont il a su comprendre profondément les beautés et qui est l'inspiratrice de ses chefs-d'œuvre. »<sup>204</sup>

Entre les lignes de cette appréciation, émergent plusieurs éléments. Louis Houriet est décrit comme un homme polyvalent, susceptible de s'exprimer au moyen de techniques diversifiées. A demi-mots, le journaliste souligne deux points du profil de Houriet : la connaissance du grand style égyptien ainsi que l'inspiration venant de la nature qu'il déploie dans ses pièces. Comment ne pas voir dans ces lignes, une réminiscence de sa formation à l'Ecole d'art et des enseignements de Charles L'Eplattenier : profil polyvalent, maîtrise des « classiques » et amour de la nature ?

En 1927, artiste reconnu, il est le créateur d'un bronze commémoratif de la traversée de l'Atlantique par Charles Lindbergh, qui est remis à l'aviateur en présence de l'artiste lors d'une cérémonie de gala<sup>205</sup>. La suite de la carrière de Houriet est marquée par son activité

---

<sup>201</sup> Feuille officielle suisse du commerce (FOSC), 4 octobre 1917, no 238, p. 1639.

<sup>202</sup> [s.n.], « Schweizer Keramiken », in : *Illustrierte schweizerische Handwerker-Zeitung : unabhängiges Geschäftsblatt der gesamten Meisterschaft aller Handwerke und Gewerbe*, vol. 14, n° 34, 1918, p. 134.

<sup>203</sup> FOSC, 14 août 1919, no 194, p. 1443.

<sup>204</sup> BRÉGOR Alphonse, « L'Art décoratif, Loys Houriet », in : *Revue du Vrai et du Beau*, 3<sup>e</sup> année, 10 octobre 1924, p. 19.

<sup>205</sup> MATHEY Max, « La journée de Lindbergh », in : *Le Soir*, 28 mai 1927, p. 4.

commerciale et la fabrication d'objets d'art en bronze, émail, étain, de bijoux et des gongs « Sonorus » dont il est le créateur (Ill. 42)<sup>206</sup>.

De retour en Suisse au début des années 60, Louis Houriet reste actif dans le domaine artistique en dépit d'un âge avancé. En avril 1967, deux ans avant son décès, il est le doyen des artistes exposant au Salon d'art de la Côte neuchâteloise. Le journaliste Jean-Pierre Baillo d écrit dans sa présentation de cette manifestation : « on y rencontre aussi le doyen du groupe, Loys Houriet, avec un beau portrait [...] »<sup>207</sup>

Dans la correspondance de Le Corbusier – actuellement à sa Fondation parisienne – est conservée une carte adressée en 1937 par Louis Houriet à « [s]on cher camarade ». A l'évidence, les deux sont restés en bons termes puisque celui qui est devenu « Maître artisan dinandier diplômé – Etoile d'Or C.G.A.F.<sup>208</sup> » invite son ami à « réunir ce qui reste de la vieille garde [pour] la fête des morts »<sup>209</sup>. Tous deux sont Parisiens depuis quelques années : Houriet arrive à l'été 1919 alors que Jeanneret est déjà dans la Ville Lumière depuis environ trois ans. Ils entretiennent des sentiments amicaux l'un envers l'autre. Est-il possible que cet échange se soit prolongé au-delà de la lettre de 1937 ? Difficile de répondre à cette question faute de témoignages. Personnage discret de l'aventure de la Villa Fallet, Louis Houriet semble néanmoins avoir correspondu en tous points aux objectifs poursuivis par Charles L'Eplattenier de faire de ses élèves des professionnels accomplis et des artistes protéiformes. A ce titre et même si le dinandier montre sur la fin de sa vie des affinités avec le domaine de la peinture, il est très probable qu'il soit l'auteur de ce que la Villa Fallet pouvait compter comme pièces de métal repoussé dont la plupart ont disparu aujourd'hui.

#### 3.1.4 Octave Matthey, le dandy

Elégamment vêtu d'un costume trois pièces, Octave Matthey complète le trio qui pose devant la façade de sgraffite de la Villa Fallet.

<sup>206</sup> [s.n.], *Recueil français des marques de fabrique et poinçons de maître de la bijouterie-joaillerie, orfèvrerie- horlogerie*, Paris : Pierre Jouannet Editeur, 1950, p. 19.

<sup>207</sup> BAILLOD Jean-Pierre, « Belle exposition à Peseux », in : *FAN L'Express*, 28 avril 1967, p. 3.

<sup>208</sup> Confédération générale de l'artisanat français.

<sup>209</sup> Fondation Le Corbusier, Carte de Louis Houriet adressée à Le Corbusier, 9 mai 1937, voir Annexe 2

Admis au Cours supérieur la même année que Charles-Edouard Jeanneret, Octave Matthey poursuit ses études dans l'établissement après le chantier de la villa et ce jusqu'à son départ pour l'Allemagne en 1910. Comme Jeanneret, Evard et Houriet, il participe à des projets décrochés par Charles l'Eplattenier. Sur la décoration du salon de musique Matthey-Doret, son inconduite lui vaut 15 jours de suspension de son établissement scolaire<sup>210</sup>. Nulle trace de sa participation ne subsiste au projet de décoration de la Chapelle de Cernier-Fontainemelon. En revanche, l'article du 11 mai 1910 consacré au Crématoire de La Chaux-de-Fonds publié dans *L'Impartial* le cite parmi les artistes ayant oeuvré aux aménagements intérieurs. Octave Matthey a réalisé le vitrail du plafond qui lui vaut les louanges de la presse :

« Ces vitraux sont composés d'une armature assez haute de plâtre armé, au fond de laquelle s'enchaînent les verres de couleurs. Suivant l'angle où l'on se place, les reflets colorés des verres sur le plâtre donnent des lueurs changeantes, d'un puissant effet, véritable féerie de couleurs. C'est à M. Octave Matthey que revient l'honneur de ce prestigieux chatoiement. »<sup>211</sup>

Il est également de la partie lors de la décoration du grand hall de la poste de La Chaux-de-Fonds ; sur le chantier du Pavillon Hirsch, décoré par les Ateliers d'art réunis à l'été 1911, Octave Matthey se consacre à la mosaïque du sol<sup>212</sup>. Début 1912, Matthey quitte la Suisse pour New York où il travaille le vitrail jusqu'en 1915, date à laquelle il est rappelé au pays par ses devoirs militaires. Pendant les quatre ans qu'il passe sous les drapeaux, il exécute des centaines de dessins, portraits de soldats. L'art du portrait devient le fer de lance de l'œuvre de Matthey, désormais spécialisé dans ce genre de peinture. Il s'établit à Paris entre 1919 et 1939 mais la Deuxième Guerre mondiale le rappelle en Suisse, à Neuchâtel où il s'établit de manière définitive<sup>213</sup>.

Attaché au canton de Neuchâtel, Octave Matthey poursuit sa carrière de peintre mais également d'observateur de la vie artistique suisse. Des articles, lettres ouvertes, des compte rendus d'exposition jalonnent plusieurs titres de la presse suisse d'après-guerre.

---

<sup>210</sup> Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds, *Procès-verbal de la Commission de l'Ecole d'art*, du 5 octobre 1906, p. 219.

<sup>211</sup> N. Chs, « La décoration du Crématoire et les Ateliers d'art réunis », in : *L'Impartial*, 10 mai 1910, p. 4.

<sup>212</sup> Ces informations sont recueillies par Brooks qui relate une conversation avec Léon Perrin le 11 juillet 1974 ainsi qu'une visite du Pavillon Hirsch la même année. Le sculpteur indique les tâches réalisées par ses collègues lors de ces projets. Voir BROOKS 1997, p. 193 et p. 195.

<sup>213</sup> *Octave Matthey*, catalogue d'exposition, Le Grand-Cachot-de-Van, 1974, sous la direction de Jean-Pierre Baillod, La Chaux-de-Fonds : Imprimerie Typoffset, 1974, NP.

Des prises de position tranchées valent à Octave Matthey la réputation d'user d'une plume incisive au service de ses convictions. Sur la scène culturelle neuchâteloise, l'artiste est tout autant connu et apprécié pour ses talents de peintre que pour sa prose aiguisée, comme en témoigne une chronique parue dans *L'Impartial* du 9 janvier 1962, qui le décrit ainsi : « Parmi [les] gens aux opinions variées et souvent peu orthodoxes, mais fort sympathiques, on rangera assurément le peintre Octave Matthey, bien connu [...] pour ses lettres souvent piquantes, qu'il adresse aux journaux du cru. »<sup>214</sup>

Les coups de gueule d'Octave Matthey dans la presse ne doivent pas occulter l'importance et la variété de sa production qui est aujourd'hui plutôt considérée comme celle d'un peintre local malgré les liens que l'artiste a conservé, notamment à Paris<sup>215</sup>.

Quelques jours après son décès en 1969, le chroniqueur de *L'Impartial* met en évidence deux aspects de sa formation et de ses intérêts d'artiste :

« [...] il fréquente des camarades tels Le Corbusier, Léon Perrin, Paulo Roethlisberger ou Charles Humbert, marquera sa vie entière et son œuvre par l'orientation qu'elle donneront. [...] Avec Octave Matthey s'est éteint un peintre amoureux de la nature qu'il transposait dans un langage poétique et riche, merveilleusement équilibré, soutenu par un graphisme remarquable. »<sup>216</sup>

Pour le peintre, comme d'ailleurs pour ses anciens condisciples de l'École d'art, l'attachement à la nature est souligné dans la carrière de l'artiste. Difficile d'affirmer qu'il s'agit ici d'une réminiscence de la formation suivie ou une affinité personnelle, il n'en demeure pas moins que cet état de fait existe.

En dépit de capacités multiples attestées sur les chantiers qui ont suivi celui de la Villa Fallet, Octave Matthey est réputé comme un excellent dessinateur. En l'état, il semble avoir été particulièrement à même de réaliser la décoration intérieure de la villa, notamment en ce qui concerne le pochoir de la salle à manger par exemple.

En définitive et sans certitudes confirmées par des sources, les travaux exécutés par les élèves de Charles L'Eplattenier ont probablement été réalisés en fonction de la dextérité

---

<sup>214</sup> Le père Piquerez, « Notes d'un passant », in : *L'Impartial*, 9 janvier 1962, p. 1.

<sup>215</sup> Le peintre est membre de l'Association des artistes suisses à Paris et bénéficie d'une carte d'entrée permanente. Voir *Octave Matthey* 1974, NP.

<sup>216</sup> L. Ph., « Le peintre Octave Matthey n'est plus », in : *L'Impartial*, 21 mars 1969, p. 33.

de chacun dans un domaine ou dans l'autre<sup>217</sup>, même si selon toute vraisemblance, tous ont dû œuvrer en commun, dans le mesure de leurs moyens.

### 3.2 La Villa Fallet, une construction de Charles-Edouard Jeanneret ou les prémices d'une carrière d'architecte novateur ?

La construction de la Villa Fallet, première incursion pratique de Charles-Edouard Jeanneret dans le domaine de l'architecture, laisse au jeune homme un sentiment mitigé. Après l'accomplissement de ce travail, il se trouve confronté à des contrariétés et des problèmes de tous types : terre-à-terre tout d'abord comme le recouvrement des factures auprès de son commanditaire, le mécontentement de ce dernier et enfin son propre jugement sur l'ouvrage réalisé. Depuis l'étranger, le jeune Jeanneret gère, avec l'aide de sa famille et de son maître, la finalisation des travaux de la maison. Devenu un architecte renommé, Le Corbusier jette un regard critique, voire sévère sur cette première œuvre qui pourtant recèle les germes de sa conception architecturale.

A peine Jeanneret a-t-il quitté La Chaux-de-Fonds qu'il écrit, le 14 septembre 1907, à ses parents depuis Florence, une lettre dans laquelle il demande de régler une question de facture en suspens :

« Veuillez faire chercher par ton commissionnaire le montant de cette dernière facture chez Fallet ; c'est bien toujours le même type, j'allais dire sale-type. Ce qu'il y a de sûr, c'est que je n'avaie pas encore son adieu définitif, sans un merci, avec des haussages de col et des reproches à mon égard. »<sup>218</sup>

Dans les lignes de Jeanneret transparaît une certaine déconvenue liée à la réaction du propriétaire de la villa : Louis Fallet ne semble pas enclin à reconnaître les efforts fournis par le jeune homme, plus : il lui adresse des critiques. Peut-être sont-elles dues à un problème rapidement apparu sur la façade (le même que Charles-Edouard mentionne dans sa lettre du 1<sup>er</sup> novembre 1907 à Charles L'Eplattenier) dont le *sgraffito* semble se décoller ? A ce sujet et vraisemblablement mis au courant du dégât survenu, soit par sa famille soit par son professeur, le jeune homme écrit sa colère et sa déception à ses parents depuis Florence, le 8 octobre et depuis Padoue, le 24 du même mois :

---

<sup>217</sup> RÜEGG 2012, p. 25.

<sup>218</sup> LE CORBUSIER 2011, pp. 39-40.

« – Reçu l'argent aujourd'hui et merci beaucoup. Piqué une monture blanche en lisant l'affaire Fallet, j'attends sa lettre de pied ferme et verrai quelle position prendre. J'ai été abasourdi et presque peiné de voir dans quelles montures je suis capable de donner, il faut croire que l'on accumule dans son *in petto* des acomptes de ressentiments, de froissements tels qu'au moment de la débâcle, la secousse est terrible ; »<sup>219</sup>

« Fallet n'a rien écrit encore, cela viendra à Venise l'adresse que je lui ai envoyée. Je suis désolé de ces déplacements, je comprends son ennui. Qu'il se fâche oui, mais qu'il reste pour un brin charitable, sachant fort bien comme nous avons travaillé et dans quelles conditions, moi spécialement. Je lui écrirai sous peu. »<sup>220</sup>

Les réclamations du propriétaire à propos de la dégradation prématurée de la façade ne sont pas le seul souci de Charles-Edouard Jeanneret. La question du règlement des factures le poursuit à Vienne où il écrit à nouveau à ses parents le 5 décembre 1907, puis uniquement à son père, le 18 décembre. Ces deux lettres montrent que le jeune homme mène rondement ses affaires et qu'il fait preuve de tempérament bien trempé lorsqu'il s'exprime au sujet de son client :

« En réponse à l'affaire Tirozzi Ces quatre feuilles de verre sont pour la vitrine Fallet, la célèbre vitrine<sup>221</sup>. Attention : voir dans mes copies de lettres, dans les dernières pages, si dans une lettre adressées [sic] à Fallet, lui réclamant le remboursement de certaines factures, ne contient pas de ce poste de quatre francs soixante. Si oui, dire à Tirozzi que ça a été payé. Et que Fallet doit avoir la facture acquittée ; si non, la facture aura été remise à Fallet, et il n'y aura qu'à lui envoyer cette récidive, qu'il se débrouille lui-même. A-t-il été enfin fichu de déclencher ses seize francs ? Sinon tant pis, laissez tomber à l'eau, ça rentre dans les pertes et profits ! »<sup>222</sup>

« Mon cher papa, Tu vas en faire des cheveux blancs de ces factures Fallet. Qu'il est dur à la décroche ce monsieur-là. Tu auras reçu dans ma dernière des détails supplémentaires. Viotti et Delvecchio m'ont en effet fait une remise de vingt francs que Fallet n'a pas à connaître. Fallet n'a pas payé en effet, quoique toutes ces factures-là lui aient déjà été remises une ou deux fois par moi. Répondre aux entrepreneurs, ce qu'il savent déjà du reste que jamais je ne m'occupe de paiements. La facture Contini a déjà été remise à Fallet et n'est donc pas payée. Celle Bachmann m'est inconnue, je ne sais ce que c'est. Encore une fois, envoyer baigner tout ce monde je suis en règle partout. Tout provient du désordre Fallet. L'oiseau du reste est connu. Donc *Schluss*. »<sup>223</sup>

<sup>219</sup> LE CORBUSIER 2011, p. 55.

<sup>220</sup> LE CORBUSIER 2011, p. 63.

<sup>221</sup> Charles-Edouard Jeanneret fait-il allusion au buffet de la salle à manger dont les quatre battants de porte sont vitrés ?

<sup>222</sup> LE CORBUSIER 2011, pp. 99-100.

<sup>223</sup> LE CORBUSIER 2011, p. 109.

Les qualificatifs utilisés dans les lignes de Charles-Edouard Jeanneret pour décrire le comportement de son mandant montrent que malgré son jeune âge, ses positions sont bien arrêtées. Cette attitude tranchée caractérise Jeanneret dans la suite de sa vie, comme l'explique von Moos en relatant les avis des amis de l'architecte, ce dernier « à ce qu'on appelle un caractère difficile »<sup>224</sup> ou au moins bien trempé comme le prouvent ces lignes.

Les écrits du jeune homme permettent également de connaître quelques-uns des maîtres d'état et fournisseurs ayant proposé matériel ou prestations sur le chantier de la maison. Les noms mentionnés sont des raisons sociales d'entreprises actives à La Chaux-de-Fonds dans les années de la construction de la Villa Fallet. Selon toute vraisemblance, ces sociétés peuvent avoir été mandatées pour divers travaux dans la villa ; il s'agit de la maison L. A. Tirozzi, qui s'occupe de la vitrerie (active à La Chaux-de-Fonds de 1901 à 1929)<sup>225</sup>, de l'entreprise Viotti & Delvecchio frères qui traite du commerce de couleurs et papiers peints (depuis le 1<sup>er</sup> janvier 1907 à la rue Jaquet-Droz 39)<sup>226</sup>, Jean Contini, serrurerie d'art (maison active à La Chaux-de-Fonds entre 1901 et 1926)<sup>227</sup>, et de Edouard Bachmann, maître serrurier et installateur électrique à La Chaux-de-Fonds, à la tête de sa société depuis 1902<sup>228</sup>.

La correspondance du jeune homme confirme sa position de responsable du chantier de la Villa Fallet. La lecture de l'échange avec son père met en évidence le processus suivi pour la rémunération des parties ayant œuvré sur le site : les entrepreneurs envoient leurs factures à Jeanneret qui les contrôle et les fait parvenir au propriétaire devant s'acquitter des montants dus. De fait, alors qu'il réside encore à La Chaux-de-Fonds, il apparaît que Charles-Edouard Jeanneret s'est occupé du suivi administratif du chantier sans l'aide ou la collaboration ni de Charles L'Eplattenier ou René Chapallaz.

---

<sup>224</sup> MOOS 1971, p. 297.

<sup>225</sup> FOOSC, 24 août 1901, n° 299, p. 1194 et FOOSC, 21 janvier 1929, n° 67, p. 583.

<sup>226</sup> FOOSC, 8 janvier 1907, n° 5, p. 31 et FOOSC, 8 janvier 1909, n° 5, p. 32.

<sup>227</sup> FOOSC, 10 avril 1901, n° 129, p. 515 et FOOSC, 4 février 1926, n° 28, p. 206.

<sup>228</sup> FOOSC, 16 avril 1903, n° 148, p. 590.

En dépit de ces soucis, Charles-Edouard Jeanneret reçoit des retours positifs de ses parents au sujet de son ouvrage. Ainsi, il les remercie par quelques phrases écrites en complément d'une lettre du 7 janvier 1908 depuis Vienne :

« Vous me faites un grand plaisir en me narrant votre visite chez maître Fallet. C'est beaucoup d'éloges : ils sont en proportion de l'effort donné, mais pas du résultat obtenu. »<sup>229</sup>

Malgré des commentaires élogieux, le jeune homme est déçu de son travail. Il confie son désappointement à Charles L'Eplattenier dans deux missives qu'il envoie à son ancien professeur, depuis Vienne, les 11 décembre 1907 et 29 février 1908. Dans cette dernière lettre, il fait une dernière mention de la maison dans ses échanges avec le maître :

« Avant, j'avais fait une vue d'ensemble de votre maison [ici, la Villa L'Eplattenier], de celle à Fallet, à Stotzer, et cherché les lignes qui arriveraient à se soutenir, à côté de ce trou, entre votre maison solidement assise et celle de Fallet qui danse un pas de polka. »<sup>230</sup>

« La maison Fallet avec ses énormes fautes me fait suffisamment honte déjà. »<sup>231</sup>

Surmontant ce sentiment négatif, Charles-Edouard poursuit pourtant ses travaux de recherche en matière d'architecture. Après Vienne où il en a préparé les plans, il se rend en Allemagne et rencontre René Chapallaz à Munich pour finaliser les projets de deux petites maisons locatives : les villas Stotzer et Jaquemet, les deux futurs propriétaires étant les beaux-frères d'Edouard Fallet. Sur cette mission, également instiguée par Charles L'Eplattenier, les deux hommes sont associés et les plans de la Villa Stotzer déposés en janvier 1908 portent la double signature de Jeanneret et Chapallaz. Cosignés des mêmes, les plans de la Villa Jaquemet sont déposés en février 1908<sup>232</sup>. De typologie identique, ces deux maisons s'inscrivent dans la suite de la villa Fallet sans pour autant présenter un décor extérieur aussi singulier : les parois sont ici totalement épurées. Les idées de Charles-Edouard Jeanneret sont perceptibles dans ces travaux et les contours des deux édifices (décrochement latéral en bow-window et terrasse) anticipent ce que le

<sup>229</sup> LE CORBUSIER 2011, p. 124.

<sup>230</sup> LE CORBUSIER 2006, p. 105.

<sup>231</sup> LE CORBUSIER 2006, p. 133.

<sup>232</sup> MOOS 2013, pp. 25-28 et GUGLER 1982, p. 157 et p. 197.

jeune homme réalise plus tard, notamment dans la Villa Jeanneret-Perret, projetée pour sa famille.

A son retour dans les Montagnes neuchâteloises en 1911, Charles-Edouard Jeanneret entreprend le dessin d'une maison familiale pour ses proches : la Villa Jeanneret-Perret (ou Maison blanche). Les années d'absence, loin de sa région natale, ont été bénéfiques à Charles-Edouard dont la curiosité s'est nourrie de visites de musées, d'écoles, de lectures. Son périple en Orient surtout a ébloui le jeune homme. Armé d'une vision nouvelle, il élabore pour les siens les plans d'une maison qui porte la marque du lien profond qui unit la famille Jeanneret-Perret<sup>233</sup> mais qui constitue aussi l'aboutissement des expériences accumulées durant ses séjours d'étude.

Cinq années seulement séparent l'édification de la Villa Fallet de celle de la Maison blanche : durant cette période le jeune Jeanneret a changé et cette dernière construction concrétise désormais sa rupture avec le Style sapin<sup>234</sup>.

Devenu un architecte reconnu, Le Corbusier (pourtant avare de commentaires sur ses années de formation), revient sur sa première réalisation, manifeste du Style sapin :

« Cette maison est probablement affreuse, mais indemne de routine architecturale. Je fus convaincu, dès lors, qu'une maison se construit avec des matériaux et des ouvriers et que, selon le plan et la coupe, on touche au succès ou à l'insuccès. »<sup>235</sup>

Dans l'introduction de son *Oeuvre complète*, la Villa Fallet est le seul de ses projets de jeunesse mentionnés par l'architecte. En dépit d'un jugement en demi-teinte, cette maison est citée par Le Corbusier comme la source d'une expérience formatrice. Malgré la réticence de Jeanneret à considérer cette construction comme une réussite, la Villa Fallet demeure une étape essentielle de son trajet professionnel. Il ne s'agit pas ici de prétendre comprendre les motivations qui poussent Le Corbusier à faire l'impasse quasiment complète sur cette phase de sa vie mais plutôt de considérer la place tenue

<sup>233</sup> GUBLER 1982, p. 158 et p. 197.

<sup>234</sup> RÜEGG Arthur, « Villa Jeanneret-Perret », in : *Le Corbusier Before Le Corbusier : Applied Arts, Architecture, Painting, and Photography (1907-1922)*, catalogue d'exposition *Der junge Le Corbusier*, Baden, Museum Langmatt Fondation Sidney et Jenny Brown, 30 mars – 23 juin 2002, New York, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, 22 novembre 2002 – 23 février 2003, sous la direction de Stanislaus von Moos et Arthur Rüegg, New Heaven : Yale University Press, 2002, pp. 208-210.

<sup>235</sup> LE CORBUSIER, JEANNERET 1960, p. 10.

par cette première œuvre dans la trajectoire et la carrière de Charles-Edouard Jeanneret devenu Le Corbusier en 1920. De prime abord, la distance mise par l'architecte entre sa « nouvelle vie » parisienne et son passé chaux-de-fonnier ressemble à une fracture. En dépit des apparences – régulièrement alimentées par Jeanneret – son parcours ne se fait pas en deux temps, mais constitue un processus dont les années à l'Ecole d'art sont l'amorce.

Pendant de nombreuses années, les villas Fallet, de même que Stotzer et Jacquemet, ont été regardées par les auteurs intéressés au corpus de Le Corbusier comme des objets négligeables. Considérées comme des « œuvres de jeunesse » imaginées par un jeune homme à ses premières armes en matière d'architecture, elles échappent à toute étude en raison notamment de leurs silhouettes rustiques, imprégnées de relents du chalet suisse, typique du folklore national qui semble les éloigner de la *machine à habiter*, création incontournable imaginée par leur architecte<sup>236</sup>. Constructions ancrées dans un mouvement traditionaliste du début du XXe siècle, ces maisons peuvent avoir été considérées par Le Corbusier lui-même comme élaborées dans une période où ses idées ne sont pas encore abouties. Condensé des compétences du jeune Jeanneret dans sa phase d'apprentissage, la Villa Fallet n'est pas exempte de défauts vraisemblablement dus à son manque d'expérience d'une construction en trois dimensions. Contrairement à Frank Lloyd Wright qui conçoit, à la même époque, des habitations où la géométrie intérieure répond à celle extérieure tout en étant reliée au lieu d'édification, dans ce coup d'essai de Charles-Edouard Jeanneret, le lien de l'intérieur et l'extérieur de la maison n'est pas encore clairement présent<sup>237</sup>. Pourtant un examen moins orienté sur des propositions « modernes » de Le Corbusier permet de discerner dans la Villa Fallet (autant que les villas jumelles Stotzer et Jacquemet) les germes d'idées développées par l'architecte dans la deuxième phase de son parcours, après son départ de La Chaux-de-Fonds en 1917<sup>238</sup>.

---

<sup>236</sup> COLLI 1982, pp. 96-97.

<sup>237</sup> A titre d'exemple, Baker cite l'impression d'espace intérieur suggérée par le pignon sud de la maison, qui se divise à l'intérieur en deux pièces, conférant un sentiment de déséquilibre. Voir BAKER 1996, p. 58.

<sup>238</sup> BAKER Geoffrey H., « The Early Villas in La Chaux-de-Fonds by Charles-Edouard Jeanneret-Gris », in : *Le Corbusier Early Works by Charles-Edouard Jeanneret-Gris*, Londres et New York : Academy Editions et St. Martin's Press, 1987, p. 9.

Indéniablement, les années passées à l'École d'art ont laissé sur Charles-Edouard Jeanneret des traces que l'architecte reconnaît et évoque lui-même, notamment en 1925 dans le chapitre « Confessions » de *L'Art décoratif aujourd'hui* où il revient sur sa période de formation, ses références littéraires et l'influence de son maître sur le jeune étudiant qu'il a été. Pourtant, il reste silencieux (car peut-être inconscient de la marque profonde gravée en lui) sur le fait que la méthode de travail assimilée alors préfigure celle de l'architecte Le Corbusier dans la suite de sa trajectoire : ses idées se consolident et progressent par un effet de répétition plutôt que de réévaluation des concepts traités<sup>239</sup>.

Plusieurs auteurs discernent dans la Villa Fallet les racines de schèmes qui arrivent à maturité plus tardivement dans l'œuvre de Le Corbusier. Le traitement des volumes, la répartition des espaces, la gestion de l'ornementation, le rapport à la nature sont parmi les aspects de la villa qui laissent une empreinte sur le jeune homme. Dans sa carrière, il utilise à nouveau ses expérimentations et imagine des solutions qui sont nourries de ses premiers essais. Quelques propositions méritent d'être mentionnées.

Perpétuellement en recherche d'une forme d'équilibre dans toutes ses œuvres, Charles-Edouard Jeanneret réalise dans la Villa Fallet un « exercice préparatoire » original qui débouche sur une maison posée sur un socle et harmonieusement combinée avec un sommet à la volumétrie inhabituelle, particulièrement perceptible dans la découpe du toit « qui semble trahir une pratique différente de l'architecture classique »<sup>240</sup> caractéristique qui imprègne son cheminement.

A l'intérieur de la villa, le futur architecte montre des préoccupations qui vont l'animer tout au long de son parcours. La disposition des espaces, notamment l'articulation du hall et des pièces contiguës, préfigure les futures maisons de Le Corbusier<sup>241</sup>. L'ouverture sur les deux étages et la zone de circulation permettant de surplomber le vide, sont annonciateurs des systèmes qui arrangent la construction comme un organisme grandissant, partant d'un noyau intérieur pour croître vers l'extérieur. Plus tard, cette solution est rééditée dans la Villa Schwob (1916), la Maison de La Roche (1923-1924) et le Pavillon de l'Esprit Nouveau (1925). Le Corbusier utilise également une proposition

---

<sup>239</sup> BAKER 1996, p. 58.

<sup>240</sup> JEANNERET J.-D. 2006, p. 134.

<sup>241</sup> MOOS 2013, p. 25.

d'agencement initiée à la Villa Fallet. A l'instar du miroir encastré dans le hall du rez-de-chaussée de la maison afin de corriger la pénombre naturelle de cet étage, cet artifice est intégré dans le même but dans le pavillon construit à Ville d'Avray (1928-1929) ainsi que dans la Maison de La Roche<sup>242</sup>.

Dans l'extension de la Villa Le Lac construite en 1931, l'exiguïté de la pièce est contrebalancée par une utilisation maximale de la surface, obtenue par la création d'une estrade à deux tiroirs, utilisable à la fois pour le rangement et le placement d'une petite table ainsi que d'une chaise (Ill. 43) ; cet agencement pensé par Le Corbusier correspond à une proposition visible dans une des anciennes photos du salon de la Villa Fallet (Ill. 27) : dans le coin sud-ouest de la pièce, une chaise prend place sur une estrade à tiroir permettant ainsi de voir à l'extérieur sans se lever.

La décoration caractéristique de la Villa Fallet n'échappe pas à une relecture. L'utilisation de motifs géométriques (triangles, carrés, rectangles) déclinés de manière répétitive suscite chez Colli un rapprochement entre ces formes et les géométries des natures mortes puristes<sup>243</sup>. Pour l'auteure, ces deux pôles se situent à l'extrémité d'approfondissements poursuivis par Jeanneret. Si l'ornementation est petit à petit abandonnée par l'architecte, elle est réinterprétée par lui sous une forme alternative au tout début des années 1920<sup>244</sup>. Von Moos lui aussi tire un parallèle entre la décoration de la villa et un ensemble de bâtiments imaginés plus tardivement par Le Corbusier : les palais de Chandigarh. Issue de l'imagination d'un artiste ayant baigné dans l'esthétique de l'Art nouveau, cette ornementation vient en droite ligne du programme déployé sur les murs en sgraffite de la Villa Fallet<sup>245</sup>.

---

<sup>242</sup> COLLI 1982, p. 98.

<sup>243</sup> Initié par Le Corbusier et Amédée Ozenfant (1886-1966) fin 1918, le « Purisme » constitue une proposition des deux artistes destinée à contrer la tendance du Cubisme à devenir un art « ornemental » et donc s'éloignant des idéaux de la peinture. Leurs pensées donnent naissance à un mouvement artistique « ordonné » et « constructif » dont le programme, un essai intitulé « Après le Cubisme » définit les contours. Jeanneret s'éloigne du mouvement en 1928. Sur le « Purisme », voir PAULY Danièle, « Dessin et peinture : recherche et évolution d'un langage, 1918-1925 », in : *Le Corbusier, une encyclopédie*, catalogue d'exposition *L'aventure Le Corbusier*, Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, octobre 1987 – janvier 1988, sous la direction de Jacques Lucan, Paris : Editions du Centre Pompidou, 1987, pp. 318-323.

<sup>244</sup> COLLI 1982, pp. 86-87.

<sup>245</sup> VON MOOS Stanislaus, « The Politics of the Open Hand : Notes on Le Corbusier and Nehru at Chandigarh », in : *The Open Hand, Essays on Le Corbusier*, Cambridge Massachusetts et Londres : MIT Press, 1977, p. 445.

Ce bref résumé montre que, au cours de sa période de maturité, Le Corbusier a régulièrement tiré des enseignements de son oeuvre de jeunesse. Cette dernière porte en elle les germes de concepts qui sont développés et reformulés par l'architecte dans la suite de sa trajectoire. Volontairement ou non, les idées mises en place à la Villa Fallet ne sont pas sans répercussions tout au long de sa carrière donnant ainsi à cet objet une place de choix dans les constructions réalisées par un des maîtres de l'architecture moderne.

## Conclusion

Erigée dans la première décennie du XXe siècle, parallèlement à l'apparition sur le devant de la scène de mouvements esthétiques d'avant-garde, la Villa Fallet constitue un témoignage d'un « âge d'or » chaux-de-fonnier. Pièce initiatrice d'une tentative de l'emblématique professeur Charles L'Eplattenier, meneur incontesté d'un renouvellement formel régional, de faire rayonner ses théories d'ouverture vers de nouveaux horizons, cet édifice se positionne à l'intersection de problématiques diverses : la naissance d'un style propre à la région jurassienne initié grâce à la ténacité d'un maître visionnaire ; la construction par ses étudiants d'une maison, « œuvre d'art totale », illustration de son programme ; et le hasard, ou la chance, qui ont fait de cet édifice une des premières réalisations d'un architecte devenu emblématique ainsi que de ses condisciples, tous sortis marqués par cette aventure.

Figure de proue d'un élan de renouveau insufflé à l'établissement qui s'offre ses services à la fin du XIXe siècle, Charles L'Eplattenier est la cheville ouvrière d'une profonde métamorphose stylistique qui débute à l'Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds. Un talent à peine éclos ainsi qu'une formation internationale sont certainement à l'origine du choix réalisé par les autorités chaux-de-fonnières de s'attacher ce jeune maître. Malgré le manque d'expérience, celui-ci se « révèle » véritablement dans sa fonction pédagogique. L'activité prolifique qu'il déploie inlassablement, son tempérament de *leader*, ses choix pointus pour dynamiser l'établissement des Montagnes neuchâtelaises lui valent la confiance de sa hiérarchie. Sans surprise, sa suggestion de donner un coup de fouet à l'Ecole en la propulsant vers le futur est acceptée par sa Commission scolaire, séduite par ses initiatives. Le personnage devient incontournable et ses désirs ont presque la valeur d'ordres dans une école où il n'est pas loin de régner en maître absolu. Ses goûts, ses lectures et ses centres d'intérêt, sa méthode de transmission du savoir dictent l'orientation que prennent ses leçons. Par le biais du Cours supérieur dont il est l'instigateur, la création d'une grammaire ornementale originale va rapidement faire son chemin. Au travers d'études autonomes, les écrits de théoriciens anglais (Ruskin et Jones) et suisse (Grasset) participent au développement de ce mouvement. De lectures privilégiées par le maître, ces textes deviennent incontournables pour les élèves également : eux aussi empruntent cette littérature pour en réaliser une interprétation toute personnelle. Au-delà de son cursus à l'Ecole d'art, Charles-Edouard Jeanneret est

de ceux qui ont l'opportunité de louer les talents du professeur L'Eplattenier et de reconnaître la valeur de ces ouvrages de référence auprès du public en témoignant au travers de ses écrits.

En effet, Jeanneret est redevable à son professeur à double titre : pour lui avoir suggéré (très fortement) de s'orienter vers la discipline dans laquelle, devenu adulte, il excelle ; de même que d'avoir œuvré pour l'obtention d'une commande dans ce même domaine : la construction pour un notable horloger local de sa maison privée, la future Villa Fallet.

Faire la lumière sur la genèse et la matérialisation de la maison ne s'avère pas chose facile en raison de sources malheureusement lacunaires. Mis à part la conservation des fonds de Charles-Edouard Jeanneret/Le Corbusier, peu de pièces sont encore disponibles à ce jour.

L'origine du mandat même pose une question : qui a initié le processus ? Le client ou son mandataire ? Il apparaît que le jeune Charles-Edouard Jeanneret a reçu cette commande de Louis Fallet. Faute des qualifications techniques nécessaires pour l'officialisation des plans qu'il a imaginés, l'apport, quasi bénévole, de René Chapallaz s'est avéré indispensable et probablement enrichissant pour le jeune homme qui a gagné en compétences au contact d'un praticien aguerri. En définitive, la partition a été écrite à quatre mains. La large marge de manœuvre dont a bénéficié le futur Le Corbusier sur ce premier chantier montre la détermination du jeune homme et ses prédispositions naturelles pour mener à bien une tâche lourde eu égard à son jeune âge. Entouré et soutenu par ses condisciples de l'Ecole d'art, notamment dans la réalisation de la très caractéristique façade de la maison, la construction offre à tous une opportunité de réaliser en trois dimensions des projets imaginés dans les quatre murs de leur établissement scolaire et de s'exprimer au travers d'un langage qu'ils viennent d'imaginer. Sur la base d'un cliché d'époque (Ill. 7), la postérité ne retient le nom que de quelques-unes de ces figures : Octave Matthey, Louis Houriet, André Evard sont régulièrement cités. *Quid* de Léon Perrin ? Ami proche de Charles-Edouard, sa formation l'a probablement éloigné de ce chantier. Qu'en est-il également des autres élèves de l'Ecole d'art, camarades de cours des précédents ? Entre 1905 et 1906, ils et elles ont été une trentaine à partager les bancs d'école. Dans les fonds accessibles aujourd'hui, aucune trace réellement fiable ne reste d'une éventuelle recherche au sujet de la

décoration de la maison. Documents perdus ou n'ayant jamais existé ? Il semble étrange que des études initiées durant les cours ne laissent aucune marque dans les archives. Peut-être l'avenir fera-t-il apparaître une source inconnue à ce jour.

Le résultat des travaux de décoration se perçoit dans deux autres images rescapées du début du siècle (Ill. 26 et Ill. 27). Ces dernières permettent de mesurer les pertes des décorations de 1907. Elles offrent toutefois la possibilité d'émettre des hypothèses sur les bases utilisées par les auteurs des travaux. Ces inspirations proviennent essentiellement de la littérature mise à disposition aux élèves de l'Ecole d'art dans leur bibliothèque grâce aux choix judicieux de leur professeur. Pour les pièces dont l'origine est moins évidente – à l'instar du banc de la véranda ou les chaises de la salle à manger – peut-être faut-il se tourner vers des informations recueillies par le professeur L'Eplattenier pendant ces voyages à l'étranger durant ses moments de congé ?

Que retenir aujourd'hui de la riche histoire plus que centenaire de la Villa Fallet ? Si nombre d'éléments ont été perdus ou transformés avec plus ou moins de bonheur, l'enveloppe de la villa est quasiment intacte et l'agencement harmonieux des volumes toujours aussi impressionnant et ce malgré la succession de plusieurs propriétaires privés pendant un siècle. Par chance, ceux-ci n'ont pas jugé utile ou nécessaire de changer la forme de l'édifice. Une fois la riche décoration disparue, probablement au moment où la villa a été rénovée et proposée à des locataires dans les années 20 à 30, les transformations relèvent plutôt d'une volonté de conserver les lieux habitables tout en les rendant plus confortables et agencés en fonction des avancées techniques.

Malgré le regard rigoureux que pose sur son œuvre le jeune Charles-Edouard Jeanneret, son travail et celui de ses collègues reste remarquable. Bien sûr, les jeunes gens n'ont pas travaillé seuls sur le chantier, le gros œuvre ayant été exécuté par des entreprises de la région, mais le résultat obtenu par des néophytes en matière de construction est d'une notable longévité. Ce premier mandat – et ceux qui suivent entre 1907 et la fin du Cours supérieur (devenu Nouvelle Section) – illustrent l'application des théories de Viollet-le-Duc : la maîtrise de l'architecture s'acquière bel et bien par la pratique, par la plongée dans le cœur du sujet<sup>246</sup>.

---

<sup>246</sup> GUBLER 1987, p. 223.

Cet indispensable entraînement *in situ*, les étudiants de l'Ecole d'art le réitèrent dans plusieurs chantiers à La Chaux-de-Fonds et dans le Val-de-Ruz. Plus ou moins anonymement, ils s'occupent de mandats confiés par des privés ou les autorités de la région. Considérés plutôt comme les membres d'un groupe que comme des individualités, leur présence se distingue par un biais autre qu'une marque autographe dans chacun des lieux où ils travaillent.

Partant du principe qu'ils constituent une « élite » peut-être désignée par le professeur L'Eplattenier, la bande qui accompagne Charles-Edouard Jeanneret (Evard, Houriet et Matthey) a-t-elle une responsabilité dans la construction de la villa autre que l'exécution de certaines tâches ? Trois hommes, trois trajectoires mais plusieurs points communs émergent de leurs profils. Le passage à l'Ecole d'art et la proximité de Charles L'Eplattenier est indéniablement un moment fort de l'existence de tous. Ces années de formation sont essentielles dans la constitution d'une assise solide à leur œuvre future. La polyvalence des compétences marque également. Même spécialisés en peinture ou travail du métal, tous les trois ont la compétence et le goût de s'exprimer dans le dessin, la gravure, la peinture. Cette pluralité rend moins évidente la nature de leur contribution : dans les faits, tous peuvent avoir œuvré dans leur matière de prédilection tout comme pris part à la réalisation de plusieurs travaux communs. Cette connivence poursuivie dans l'édification de la villa se prolonge pour tous dans leur vie d'adultes. Cependant et contrairement à Charles-Edouard Jeanneret qui jette sur ces années de jeunesse un regard retenu, ces anciens camarades paraissent chérir les souvenirs de cette époque.

Malgré son relatif silence sur la période précédant son départ à Paris, Le Corbusier n'est pas sorti intellectuellement indemne de sa formation chaux-de-fonnière et de ses premiers pas de concepteur/constructeur à La Chaux-de-Fonds. Même s'il rechigne à le formaliser par écrit, la racine de plusieurs de ses idées d'architecte moderne proviennent de son passage à l'Ecole d'art. La transition a été douloureuse pour le jeune homme, par contre, son esprit n'a pas souffert et les traces d'un passé instillé dans son cerveau s'épanouissent régulièrement dans la suite de son œuvre.

Ce tour d'horizon qui embrasse la Villa Fallet se veut une approche circulaire de l'objet, essayant de prendre en compte et récapituler les divers aspects qui concernent l'édifice. Néanmoins, pour des raisons de concision, certaines facettes de la question ont été

écartées. Ainsi, l'insertion de la maison dans une zone de la ville qui concentre plusieurs autres objets de valeur patrimoniale considérable n'est pas explorée. La villa se trouve au cœur d'un espace qui comprend sur un territoire restreint les villas Stotzer, Jacquemet, Jeanneret-Perret, et dans une moindre mesure la Villa L'Eplattenier. Toutes ces constructions font de ce flanc de montagne, un endroit privilégié, « un refuge » initié par le maître de Charles-Edouard Jeanneret. La succession des réalisations de Charles-Edouard Jeanneret sur quelques centaines de mètres peut permettre de prendre la mesure de l'évolution stylistique du futur architecte aux prémices de son parcours chaux-de-fonnier.

Par ailleurs, la présente étude s'est concentrée sur les fonds neuchâtelais des artistes, collègues de Charles-Edouard Jeanneret, présents sur le chantier de la maison. La découverte à la Bibliothèque de La Chaux-de-Fonds dans un fonds non dépouillé d'une étude d'André Evard (Ill. 44) datée de 1906 permet d'imaginer qu'un tour d'horizon plus étendu des collections publiques et – si possible – privées non passées au crible du filtre d'une recherche sur la Villa Fallet peut éventuellement faire ressortir des informations pertinentes au sujet de la maison. De même, les éventuelles contributions d'autres étudiants ou étudiantes de l'Ecole d'art sont difficiles à évaluer. L'étendue de la recherche à d'autres sources de renseignements peut être envisagée pour enrichir ce sujet.

Ces quelques pistes ouvrent des perspectives d'approfondissements futurs sur la maison. Au final, elles peuvent permettre de poser les jalons d'une rénovation ou restauration à venir de cet objet patrimonial neuchâtelais.

## Bibliographie

### Sources primaires

#### Ouvrages et articles

[s.n.], *Recueil français des marques de fabrique et poinçons de maître de la bijouterie-joaillerie, orfèvrerie- horlogerie*, Paris : Pierre Jouannet Editeur, 1950.

Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds, *Rapport de la Commission*, 1904-1905, 1905-1906, 1906-1907, 1911-1912.

Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds, *Procès-verbaux de la Commission et du Bureau de la Commission*, 1905, 1906, 1907.

GRASSET 1905

GRASSET Eugène, *Méthode de composition ornementale*, 2 vols., Paris : Librairie centrale des Beaux-Arts, 1905.

JEANNERET 1914

JEANNERET Charles-Edouard, *Un Mouvement d'Art à la Chaux-de-Fonds, à propos de la Nouvelle Section de l'Ecole d'art*, La Chaux-de-Fonds, 1914.

JEANNERET-PERRET 1899-1914

JEANNERET-PERRET Georges-Edouard, *Journal (5 janvier 1899-14 mai 1914)*, disponible sur le site des Archives de l'Etat de Neuchâtel : <https://www.archivesne.ch/>.

JONES 2001

JONES Owen, *La Grammaire de l'Ornement*, Londres, 1865 ; réimpression par Paris : L'Aventurine, 2001.

LE CORBUSIER 2015

LE CORBUSIER, Charles-Edouard Jeanneret, *L'atelier de la recherche patiente (1960)*, Lyon : Fages Editions, 2015.

LE CORBUSIER 2011

LE CORBUSIER, Charles-Edouard Jeanneret, *Lettres à la famille 1900-1925*, présenté par Rémi Baudouï et Arnaud Derecelles, Paris : Infolio & Fondation Le Corbusier, 2011.

LE CORBUSIER 2006

LE CORBUSIER, Charles-Edouard Jeanneret, *Lettres à ses maîtres, Lettres à Charles L'Eplattenier, vol. 2*, présenté par Marie-Jeanne Dumont, Paris : Linteau, 2006.

LE CORBUSIER 1996

LE CORBUSIER, Charles-Edouard Jeanneret, *L'art décoratif aujourd'hui (1925)*, Paris : Flammarion, 1996.

LE CORBUSIER , JEANNERET 1960

LE CORBUSIER, Charles-Edouard Jeanneret, JEANNERET Pierre, *Œuvre complète 1910-1929* (1930) sous la direction de Willy Boesiger, Zurich : Les Editions Girsberger, 1960.

OBRIST 1900

OBRIST Hermann, « Wozu über Kunst schreiben ? », in : *Die Kunst*, zweiter Band, 3<sup>e</sup> année, 1900, pp. 169-197

PROVENSAL 1904

PROVENSAL Henry, *L'Art de demain*, Paris : Perrin & Cie, 1904, ouvrage disponible en ligne à l'adresse URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k74400g.textelimage>, consulté en ligne le 3 mai 2023.

RUSKIN 1903

RUSKIN John, *The Seven Lamps of Architecture*, Londres, New York, Georges Allen, Longmans, Green and Co, 1903.

VERNEUIL 1901

VERNEUIL Maurice Pillard, « Le Pochoir », in : *Art et décoration, Revue mensuelle*, n° 9, septembre 1901, pp. 67-75.

VERNEUIL 1897

VERNEUIL Maurice Pillard, *L'animal dans la décoration*, Paris : E. Lévy Editeur, 1897, ouvrage disponible à l'adresse URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3259834/f79.item>, consulté en ligne le 30 mars 2023.

## Littérature secondaire

### Ouvrages

BAKER 1996

BAKER Geoffrey H., *Le Corbusier – The Creative Search, The formative years of Charles-Edouard Jeanneret*, Londres, New York : Van Nostrand Reinhold, E & FN Spon, 1996.

BARRELET, RAMSEYER 1990

BARRELET Jean-Marc, RAMSEYER Jacques, *La Chaux-de-Fonds ou le défi d'une cité horlogère, 1848-1914*, La Chaux-de-Fonds : Editions d'En Haut, 1990.

BROOKS 1997

BROOKS Harold Allen, *Le Corbusier's Formative Years*, Chicago : The University of Chicago Press, 1997.

COLLI 1982

COLLI Luisa Martina, *Arte Artigianato e tecnica nella poetica di Le Corbusier*, Roma : Laterza, 1982

COHEN, PARE 2018

COHEN Jean-Louis, PARE, Richard, *Le Corbusier : tout l'oeuvre construit*, Paris : Flammarion, 2018.

D'OREYE 2005

D'OREYE Patricia, *Façades Art nouveau, Les plus beaux sgraffites de Bruxelles*, Bruxelles : Editions Aparté, 2005.

FROISSART PEZONE 2004

FROISSART PEZONE Rossella, *L'Art dans tout, Les arts décoratifs en France et l'Utopie d'un Art nouveau*, Paris : CNRS Editions, 2004.

GAUTHIER 1944

GAUTHIER Maximilien, *Le Corbusier ou l'architecture au service de l'homme*, Paris : Editions Denoël, 1944.

HELLMANN 2011

HELLMANN Anouk, *Charles L'Eplattenier 1874-1946*, Hauterive : Editions Attinger, 2011.

HELLMANN 2016

HELLMANN Anouk, *Léon Perrin 1886-1978*, Hauterive : Editions Attinger, 2016.

MOOS 1971

VON MOOS Stanislaus, *Le Corbusier, L'architecte et son mythe*, Paris : Horizon de France, 1971.

MOOS 2013

VON MOOS Stanislaus, *Le Corbusier : une synthèse*, Marseille : Editions Parenthèses, 2013.

PAULY 2019

PAULY Danièle *et al.*, *Le Corbusier, catalogue raisonné des dessins 1902-1916*, Paris : AAM Editions, 2019.

PETIT 1970

PETIT Jean, *Le Corbusier par lui-même*, Genève : Editions Rousseau, 1970.

QUELLET-SOGUEL 1996

QUELLET-SOGUEL Nicole, *Clement Heaton (1861-1940), Londres, Neuchâtel, New York*, Hauterive : Edition Attinger, 1996.

RÜEGG 2012

RÜEGG Arthur, *Le Corbusier, Meubles et Intérieurs, 1905-1965*, Zurich, Scheidegger & Spiess, 2012.

SEKLER 1977

SEKLER Patricia M., *The Early Drawings of Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) 1902-1908*, New York : Garland Publishing, 1977.

TURNER 1987

TURNER Paul V., *La formation de Le Corbusier : idéalisme et mouvement moderne*, Paris : Editions Macula, 1987.

VARELA BRAGA 2017

VARELA BRAGA Ariane, *Une théorie universelle au milieu du XIXe siècle, La Grammar of Ornament d'Owen Jones*, Rome : Campisano Editore, 2017.

WICHMANN 1978

WICHMANN Siegfried, *Art nouveau*, Paris : Hachette, 1978.

### **Catalogues d'exposition**

*Le Corbusier, Architect of the Century*, catalogue d'exposition, Londres, Hayward Gallery, 5 mars – 7 juin 1987, édité par Michael Reaburn et Victoria Wilson, Londres : Arts Council of Great Britain, 1987.

*La Chaux-de-Fonds et Jeanneret, Avant Le Corbusier*, catalogue d'exposition, La Chaux-de-Fonds, Musée des beaux-arts, 13 juin – 4 octobre 1987, sous la direction de Marc Emery et Sylviane Ramseyer, La Chaux-de-Fonds : Musée des beaux-arts, 1987.

*Le Corbusier Before Le Corbusier : Applied Arts, Architecture, Painting, and Photography*, catalogue d'exposition *Der junge Le Corbusier*, Baden, Museum Langmatt Fondation Sidney et Jenny Brown, 30 mars – 23 juin 2002, New York, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, 22 novembre 2002 – 23 février 2003, sous la direction de Stanislaus von Moos et Arthur Rüegg, New Heaven : Yale University Press, 2002.

*Le Corbusier, une encyclopédie*, catalogue d'exposition *L'aventure Le Corbusier*, Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, octobre 1987 – janvier 1988, sous la direction de Jacques Lucan, Paris : Editions du Centre Pompidou, 1987.

*André Evard 1876-1972, de l'Art nouveau à l'abstraction*, catalogue d'exposition, La Chaux-de-Fonds, Musée des beaux-arts, 24 septembre – 13 novembre 2005, sous la direction de Edmond Charrière, avec la contribution de Silvia Rohner, La Chaux-de-Fonds : Musée des beaux-arts, 2005.

*Octave Matthey*, catalogue d'exposition, Le Grand-Cachot-de-Van, 1974, sous la direction de Jean-Pierre Baillod, La Chaux-de-Fonds : Imprimerie Typoffset, 1974.

## Acte de colloque

TAYLOR 2020

TAYLOR Marikit, « Le Salon bleu : une œuvre d'art totale au cœur du patrimoine horloger », in : *The interiors of Art Nouveau period : Research, Reflect, Restore, Reuse*, Colloque international, Bruxelles, 29 et 30 novembre 2020, Bruxelles : Théo Huguenin-Elie – Réseau Art Nouveau Network éditeur, 2020, pp. 184-197.

## Articles

BAKER 1987

BAKER Geoffrey H., « The Early Villas in La Chaux-de-Fonds by Charles-Edouard Jeanneret-Gris », in : *Le Corbusier Early Works by Charles-Edouard Jeanneret-Gris*, Londres et New York : Academy Editions et St. Martin's Press, 1987, pp. 8-24.

BENTON 1987

BENTON Tim, « Six houses », in : *Le Corbusier, Architect of the Century*, catalogue d'exposition, Londres, Hayward Gallery, 5 mars – 7 juin 1987, édité par Michael Reaburn et Victoria Wilson, Londres : Arts Council of Great Britain, 1987, pp. 53-60.

BRÉGOR 1924

BRÉGOR Alphonse, « L'Art décoratif, Loys Houriet », in : *Revue du Vrai et du Beau*, 3<sup>e</sup> année, 10 octobre 1924, pp. 18-19.

BROOKS 2002

BROOKS H. Allen, « Early houses », in : *Le Corbusier Before Le Corbusier : Applied Arts, Architecture, Painting, and Photography*, catalogue d'exposition *Der junge Le Corbusier*, Baden, Museum Langmatt Fondation Sidney et Jenny Brown, 30 mars – 23 juin 2002, New York, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, 22 novembre 2002 – 23 février 2003, sous la direction de Stanislaus von Moos et Arthur Rüegg, New Heaven : Yale University Press, 2002, pp. 202-205

BUJARD, MINDER, MUTTNER E. et P. 2007

BUJARD Jacques, MINDER Pierre, MUTTNER Elisabeth et Pierre, « De l'achat de la Maison blanche à sa restauration II », in : *Maison blanche : Charles-Edouard Jeanneret Le Corbusier : histoire et restauration de la Villa Jeanneret-Perret, 1912-2005*, SPECHTENHAUSER Klaus, RÜEGG Arthur et al., Bâle, Boston, Berlin : Birkhäuser, 2007, pp. 100-111.

CELIO-SCHEURER 2002

CELIO (-SCHEURER) Marie-Eve, « Masters : Grasset and L'Eplattenier » in : *Le Corbusier Before Le Corbusier : Applied Arts, Architecture, Painting, and Photography*, catalogue d'exposition *Der junge Le Corbusier*, Baden, Museum Langmatt Fondation Sidney et Jenny Brown, 30 mars – 23 juin 2002, New York, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, 22 novembre 2002 – 23 février 2003, sous la direction de Stanislaus von Moos et Arthur Rüegg, New Heaven : Yale University Press, 2002, pp. 258-259.

CHARRIÈRE 2007

CHARRIÈRE Edmond, « Contexte », in : *Maison blanche : Charles-Edouard Jeanneret Le Corbusier : histoire et restauration de la Villa Jeanneret-Perret, 1912-2005*, SPECHTENHAUSER Klaus, RÜEGG Arthur et al., Bâle, Boston, Berlin : Birkhäuser, 2007, pp. 60-69.

CHARRIÈRE 2006

CHARRIÈRE Edmond, « Entre nature et géométrie, Le Style sapin », in : *Une expérience Art nouveau, Le Style sapin à La Chaux-de-Fonds*, sous la direction de Helen Bieri Thomson et al., Paris : Somogy Editions d'art, 2006, pp. 97-113.

CORTHÉSY, HELLMANN 2006

CORTHÉSY Catherine, HELLMANN Anouk, « L'Ecole d'art : ferment du progrès artistique et industriel », in : *Une expérience Art nouveau, Le Style sapin à La Chaux-de-Fonds*, sous la direction de Helen Bieri Thomson et al., Paris : Somogy Editions d'art, 2006, pp. 27-49.

CORTHÉSY 2022

CORTHÉSY Catherine, « Les origines de l'Ecole d'art », in : *Gravée dans le temps, Ecole d'arts appliqués, La Chaux-de-Fonds 1872-2022*, sous la direction de Anouk Hellmann et al., Zurich : Scheidegger & Spiess, 2022, p. 23.

EMERY 1983

EMERY Marc E., « Chapallaz versus Jeanneret », in : *Archithese, Revue thématique d'architecture et d'art*, n° 2, 1983, pp. 23-28.

GFELLER 1992

GFELLER Cathy, « L'essor de l'Art nouveau à La Chaux-de-Fonds ou Les débuts de l'Ecole d'art (1900-1914) », in : *Nouvelle revue neuchâteloise*, n° 34, 9<sup>e</sup> année, La Chaux-de-Fonds : Typoffset Dynamic, 1992, pp. 3-47.

GUBLER 1987

GUBLER Jacques, « Charles-Edouard Jeanneret, 1887-1917, ou l'accès à la pratique architecturale », in : *Le Corbusier, une encyclopédie*, catalogue d'exposition *L'aventure Le Corbusier*, Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, octobre 1987 – janvier 1988, sous la direction de Jacques Lucan, Paris : Editions du Centre Pompidou, 1987, pp. 222-230.

GUBLER 1987 (2)

GUBLER Jacques, « Fiche historique, Le Corbusier et la villa Fallet à La Chaux-de-Fonds », in : *Journal de la construction de la Suisse romande*, n° 11, vol. 61, 1<sup>er</sup> juin 1987, pp. 5-8.

GUBLER 1983

GUBLER Jacques, « La Chaux-de-Fonds, Die Entwicklung der Stadt im 19. Jahrhundert » in : *Archithese, Revue thématique d'architecture et d'art*, n° 2, 1983, pp. 5-10.

GUBLER 1983 (2)

GUBLER Jacques, « Die Kunden von Jeanneret » in : *Archithese, Revue thématique d'architecture et d'art*, n° 2, 1983, pp. 33-38.

GUBLER 1982

GUBLER Jacques, « La Chaux-de-Fonds », in : *INSA : inventaire suisse d'architecture 1850-1920*, vol. 3, Berne : Société d'histoire de l'art en Suisse, 1982, pp. 127-217.

GUBLER 1980

GUBLER Jacques, « A l'heure des Horlogers jurassiens », in : *Revue neuchâteloise, Le Corbusier pourquoi ?* n° 91, Été 1980, pp. 1-56.

GUBLER 1979

GUBLER Jacques, « Viollet-le-Duc et l'architecture rurale », in : *Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse*, n° 4, vol. 30, 1979, pp. 396-410.

HELLMANN 2022

HELLMANN Anouk, « Préambule », in : *Gravée dans le temps, Ecole d'arts appliqués, La Chaux-de-Fonds 1872-2022*, sous la direction de Anouk Hellmann et al., Zürich : Scheidegger & Spiess, 2022, p. 9.

HELLMANN 2006

HELLMANN Anouk, « Léon Perrin, Genèse d'un artiste », in : *Revue historique neuchâteloise*, n<sup>os</sup> 1-2, 143e année, La Chaux-de-Fonds : Typoffset Dynamic, 2006, pp. 21-36.

HELLMANN 2005

HELLMANN Anouk, « Charles L'Eplattenier, artiste et pédagogue (1874-1946) », in : *Biographies neuchâteloises (1900-1950)*, sous la direction de Michel Schlup, Hauterive : Editions Attinger, 2005, pp. 184-190.

HELLMANN 2002

HELLMANN Anouk, « Les Ateliers d'art réunis de la Chaux-de-Fonds (1910-1916) », in : *Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera*, n° 53, cahier 3, 2002, pp. 35-38.

HOFFMANN 2006

HOFFMANN Fabienne, « Les vitraux Art nouveau de La Chaux-de-Fonds : l'étude d'un patrimoine domestique », in : *Revue historique neuchâteloise*, n<sup>os</sup> 1-2, 143e année, La Chaux-de-Fonds : Typoffset Dynamic, 2006, pp. 43-72.

JEANNERET J.-D. 2006

JEANNERET Jean-Daniel, « Le Style sapin aux prises avec l'architecture », in : *Une expérience Art nouveau, Le Style sapin à La Chaux-de-Fonds*, sous la direction de Helen Bieri Thomson et al., Paris : Somogy Editions d'art, 2006, pp. 117-153.

JEANNERET J.-D. 2009

JEANNERET Jean-Daniel, « Habitat ouvrier et villas patronales », in : *La Chaux-de-Fonds, Le Locle : urbanisme horloger*, Le Locle : Editions G d'Encre, 2009, pp. 159-164.

KOELLIKER 2010

KOELLIKER René, « René Chapallaz. Architecte de la *Tavannes Watch Co* », in : *Études de lettres*, n° 4, 2010, pp. 103-122.

MOOS 1977

VON MOOS Stanislaus, « The Politics of the Open Hand : Notes on Le Corbusier and Nehru at Chandigarh », in : *The Open Hand, Essays on Le Corbusier*, Cambridge Massachusetts et Londres : MIT Press, 1977, pp. 412-457.

PASSANTI 2002

PASSANTI Francesco, « Architecture : proportion, classicism and other issues », in : *Le Corbusier Before Le Corbusier : Applied Arts, Architecture, Painting, and Photography*, catalogue d'exposition *Der junge Le Corbusier*, Baden, Museum Langmatt Fondation Sidney et Jenny Brown, 30 mars – 23 juin 2002, New York, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, 22 novembre 2002 – 23 février 2003, sous la direction de Stanislaus von Moos et Arthur Rüegg, New Heaven : Yale University Press, 2002, pp. 69-98.

PAULY 1987

PAULY Danièle, « Dessin et peinture : recherche et évolution d'un langage, 1918-1925 », in : *Le Corbusier, une encyclopédie*, catalogue d'exposition *L'aventure Le Corbusier*, Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, octobre 1987 – janvier 1988, sous la direction de Jacques Lucan, Paris : Editions du Centre Pompidou, 1987, pp. 318-323.

PIGUET 2006

PIGUET Claire, « Heimatstil et Art Nouveau à Neuchâtel : des frères ennemis en quête de renouveau artistique », in : *Revue historique neuchâteloise*, n<sup>os</sup> 1-2, 143<sup>e</sup> année, La Chaux-de-Fonds : Typoffset Dynamic, 2006, pp. 111-138.

PIGUET 2005

PIGUET Claire, « Renouveau et 'saveur locale' en architecture, le Heimatstil à Neuchâtel », in : *Heimatstil : Reformarchitektur in der Schweiz 1896-1914*, vol. 2, sous la direction d'Elisabeth Crettaz-Stürzel, Frauenfeld, 2005, p. 182-203.

RÜEGG 2002

RÜEGG Arthur, « Villa Jeanneret-Perret », in : *Le Corbusier Before Le Corbusier : Applied Arts, Architecture, Painting, and Photography (1907-1922)*, catalogue d'exposition *Der junge Le Corbusier*, Baden, Museum Langmatt Fondation Sidney et Jenny Brown, 30 mars – 23 juin 2002, New York, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, 22 novembre 2002 – 23 février 2003, sous la direction de Stanislaus von Moos et Arthur Rüegg, New Heaven : Yale University Press, 2002, pp. 208-210.

### SEKLER 1983

SEKLER Patricia M., « Un Mouvement d'art à La Chaux-de-Fonds », in : *La Chaux-de-Fonds et Jeanneret (avant Le Corbusier)*, catalogue d'exposition, La Chaux-de-Fonds, Musée des beaux-arts et Musée d'Histoire, 29 mai – 31 juillet 1983, sous la direction de Martin Steinmann et Irma Nosedà, Niederteufen : Arthur Niggli SA, éditeur, 1983, pp. 49-56.

### WITT-DÖRRING 2021

WITT-DÖRRING Christian, « Der Wiener Stil, Intérieurs 1900-1918 », in : *Josef Hoffmann 1870-1956 Fortschritt durch Schönheit*, catalogue d'exposition, Vienne, MAK, 15 décembre 2021 – 19 juin 2022, sous la direction de Christoph Thun-Hohenstein *et al.*, Vienne et Bâle, MAK Wien et Birkhäuser Verlag, 2021, pp. 154-169.

### Articles de presse écrite

[s.n.], « Ein Architekten-Atelier in Tavannes : erbaut von René Chapallaz, Architekt in Tavannes », in : *Schweizerische Bauzeitung*, n° 7, vols 51-52, 1908, p. 89.

[s.n.], « Art décoratif », in : *La Suisse Libérale*, vol. 50, n° 297, 18 décembre 1914, p. 2.

[s.n.], « Schweizer Keramiken », in : *Illustrierte schweizerische Handwerker-Zeitung : unabhängiges Geschäftsblatt der gesamten Meisterschaft aller Handwerke und Gewerbe*, vol. 14, n° 34, 1918, p. 134.

[s.n.], « Nécrologie neuchâteloise, Louis Houriet-Vuille », in : *Le véritable messager boiteux de Neuchâtel pour l'an de grâce 1927*, Neuchâtel : Imprimerie centrale S.A., 1927, pp. 41-49.

BAILLOD Jean-Pierre, « Belle exposition à Peseux », in : *FAN L'Express*, 28 avril 1967, p. 3.

G. Mt., « André Evard, peintre nonagénaire, fêté lors de l'ouverture de son exposition au Musée », in : *L'Impartial*, 14 mars 1966, p. 4.

L. Ph., « Le peintre Octave Matthey n'est plus », in : *L'Impartial*, 21 mars 1969, p. 33.

Le père Piquerez, « Notes d'un passant », in : *L'Impartial*, 9 janvier 1962, p. 1.

L'EPLATTENIER Charles, « Renouveau d'art », in : *L'Abeille, supplément du National Suisse*, 20 février 1910, p. 1.

NUSSBAUM Jean-Marie, « Quand Le Corbusier menait une petite guerre politico-artistique pour la « Nouvelle Section » de l'Ecole d'Art », in : *L'Impartial*, 12 octobre 1957, p. 3.

NUSSBAUM Jean-Marie, « Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change : André Evard au Grand-Chacot. Maître doux et violent, l'un des grands artistes de ce temps », in : *L'Impartial*, 18 juillet 1974, p. 2.

N. Chs, « La décoration du Crématoire et les Ateliers d'art réunis », in : *L'Impartial*, 10 mai 1910, p. 4.

MATHEY Max, « La journée de Lindbergh », in : *Le Soir*, 28 mai 1927, p. 4.

P. K., « Entretien avec... Léon Perrin », in : *L'Impartial*, 12 février 1964, p. 5.

PEILLON Alice, « Exposition rétrospective et posthume d'Hermann Jeanneret », in : *FAN L'Express*, 13 octobre 1956, p. 12.

Petites Annonces, *L'Impartial*, 5 février 1924, p. 2.

Petites Annonces, *L'Impartial*, 2 mai 1921, p. 6.

Vente d'immeubles aux enchères publiques, *L'Impartial*, 9 avril 1925, page 6.

### **Documents officiels**

Arrêté du Conseil d'Etat du 27 septembre 1912.

Commission scolaire de Neuchâtel, Arrêté de nomination, 26 novembre 1915.

Extrait du Registre foncier neuchâtelois, bien-fonds 10037 du cadastre de La Chaux-de-Fonds.

Feuille officielle suisse du commerce (FOSC), 10 avril 1901, 24 août 1901, 16 avril 1903, 8 janvier 1907, 8 janvier 1909, 4 octobre 1917, 14 août 1919, 4 février 1926, 21 janvier 1929.

### **Rapports**

ENGELBERTS Justine, *Rapport d'intervention, Etude stratigraphique de la Villa Fallet*, décembre 2022.

Ville de La Chaux-de-Fonds, Rapport du Conseil communal relatif à une demande de crédit de CHF 1'150'000.- pour l'acquisition de la Villa Fallet (Pouillerel 1) au Conseil général de la Ville de La Chaux-de-Fonds, du 16 février 2022, disponible à l'adresse URL :

[https://www.chaux-de-fonds.ch/autorites/conseil-general/Documents/seances\\_CG/2021/20210506/DICI\\_RAPP\\_CG\\_archives\\_NCA\\_final.pdf](https://www.chaux-de-fonds.ch/autorites/conseil-general/Documents/seances_CG/2021/20210506/DICI_RAPP_CG_archives_NCA_final.pdf), consulté en ligne le 5 février 2023.

### **Mémoire de master / Études universitaires**

CHAVANNE, LAVILLE 1962

CHAVANNE Etienne, LAVILLE Michel, *Les premières constructions de Le Corbusier en Suisse*, Devoir avec prix de l'Ecole Polytechnique Fédérale, Zurich : Ecole polytechnique fédérale, 1962 ?

### MONTÉGUDET 2023

MONTÉGUDET Claire, *Villa Fallet, Etude architecturale*, Énoncé théorique de master, Lausanne : Ecole polytechnique fédérale, 2023.

#### **Sites internet**

Archives de l'Etat de Neuchâtel, catalogue en ligne, disponible à l'adresse URL : <https://www.archivesne.ch/>, dernière consultation en ligne le 17 juin 2023.

Canton de Berne, Recensement architectural en ligne, catalogue en ligne, disponible à l'adresse URL :

<https://www.kultur.bkd.be.ch/fr/start/themen/denkmalpflege/baudenkmaeler-im-kanton-bern/bauinventar/bauinventar-online.html>, dernière consultation en ligne le 17 juin 2023.

Dictionnaire Larousse, édition en ligne, disponible à l'URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dinanderie/25620>, consulté le 24 avril 2023.

Site de la Fondation Le Corbusier, disponible à l'adresse URL : <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=11&sysLanguage=fr-fr&sysParentId=11&sysParentName=home&clearQuery=1>, dernière consultation en ligne le 17 juin 2023.

## Liste d'illustrations

- III. 1. La Chaux-de-Fonds, *Villa Fallet*, vue de la façade sud © Aline Henchoz, Ville de La Chaux-de-Fonds.
- III. 2. Charles L'Eplattenier/Le Corbusier, *Etudes décoratives avec arbres*, [s.d.], crayon et aquarelle, 24.5 x 34.5 cm, La Chaux-de-Fonds, Bibliothèque de la Ville (Fonds L'Eplattenier).
- III. 3. Charles Edouard Jeanneret/Le Corbusier, *Montre de poche*, 1906, diamants, or, argent, cuivre et acier, Paris, Fondation Le Corbusier (FLC). Source © Dilps.
- III. 4. Charles-Edouard Jeanneret/Le Corbusier, *Etude de cônes et de branches de sapin*, v. 1902-1903, mine graphique, aquarelle, encre sur papier, 26.5 x 41 cm, Collection particulière. Source : PAULY 2019, p. 43.
- III. 5. Charles Edouard Jeanneret/Le Corbusier, *Motifs décoratifs à partir de sapins*, v. 1905-1906, mine graphite, aquarelle, sur papier vergé, 24.3 x 31.7 cm, Paris, Fondation Le Corbusier (FLC), 1765. Source : PAULY 2019, p. 62.
- III. 6. La Chaux-de-Fonds, Plan de situation, propriété de M. L. Fallet, La Chaux-de-Fonds, Bibliothèque de la Ville (Fonds Le Corbusier).
- III. 7. Charles-Edouard Jeanneret, Louis Houriet et Octave Matthey à la Villa Fallet, 1905-1906, La Chaux-de-Fonds, Bibliothèque de la Ville, (Fonds Le Corbusier).
- III. 8. René Chapallaz, *Maison atelier*, 1907. Source : [s.n.], « Ein Architekten-Atelier in Tavannes: erbaut von René Chapallaz, Architekt in Tavannes », in : *Schweizerische Bauzeitung*, n° 7, vols 51-52, 1908, p. 89.
- III. 9. Charles L'Eplattenier/Le Corbusier, *Études de détails d'architecture* (détail), v. 1905-1907, mine graphite, encre de Chine, gouache sur papier cartonné, 17.5 x 25.1 cm, Paris, Fondation Le Corbusier (FLC), 2155. Source : PAULY 2019, p. 75.
- III. 10. Charles L'Eplattenier/Le Corbusier, *Maison en site boisé et détails de façade*, (détail), v. 1905-1907, mine graphite, encre de Chine sur papier cartonné, 18 x 25.6 cm, Paris, Fondation Le Corbusier (FLC), 2157. Source : PAULY 2019, p. 75.
- III. 11. Charles L'Eplattenier/Le Corbusier, *Silhouette de la maison Fallet* (détail), 1907, mine graphite sur papier à grain, 18.3 x 11.8 cm, Paris, Fondation Le Corbusier (FLC), 2064 V°. Source : PAULY 2019, p. 82.
- III. 12. Diagramme proportionnel. Source : RÜEGG 2002, p. 77.
- III. 13. Charles-Edouard Jeanneret, *Maquettes de projets d'architecture*, v. 1906, Paris, Fondation Le Corbusier (FLC). Source : JEANNERET J.-D. 2006, p. 135.

- III. 14. La Chaux-de-Fonds, *Villa Fallet*, vue de la façade sud (détail) © Aline Henchoz, Ville de La Chaux-de-Fonds.
- III. 15. Owen Jones, *Planche IV, Égyptiens n° 1*, Source : JONES 2001.
- III. 16. Charles-Edouard Jeanneret/Le Corbusier, *Etude pour la façade sud, Villa Fallet*, [s.d.], aquarelle et crayon sur papier, 18 x 22.5 cm, Collection particulière. Source : RÜEGG 2002, p. 202.
- III. 17. Charles L'Eplattenier/Le Corbusier, *Études d'arbres et paysage*, v. 1904-1905, mine graphite, crayon noir, encre sur papier ligné, 17.3 x 11.2 cm, Fondation Le Corbusier (FLC), 1773 V°. Source : PAULY 2019, p. 55.
- III. 18. La Chaux-de-Fonds, *Villa Fallet*, vue de la façade sud, détail du balcon © Aline Henchoz, Ville de La Chaux-de-Fonds.
- III. 19. Charles L'Eplattenier/Le Corbusier, *Motif décoratif pour la maison Fallet*, v. 1905-1906, mine graphite sur papier à grain, 13.8 x 9.5 cm, Paris, Fondation Le Corbusier (FLC), 2861. Source : PAULY 2019, p. 68.
- III. 20. La Chaux-de-Fonds, *Villa Fallet*, détail des consoles extérieures est © Photo de l'auteure.
- III. 21. Charles L'Eplattenier/Le Corbusier, *Études de roches et de motifs décoratifs*, v. 1905-1906, mine graphite, sur papier, 18.2 x 25.5 cm, Fondation Le Corbusier (FLC), 1757. Source : PAULY 2019, p. 71.
- III. 22. Charles L'Eplattenier/Le Corbusier, « *Rochers rose clair* », 1906, mine graphite sur papier, 11.5 x 18.5 cm, Paris, Fondation Le Corbusier (FLC), 5811. Source : PAULY 2019, p. 74.
- III. 23. Charles L'Eplattenier/Le Corbusier, *Études de chapiteaux en bois*, v. 1906, mine graphite sur papier vergé, 18.7 x 12 cm, Paris, Fondation Le Corbusier (FLC), 1997. Source : PAULY 2019, p. 72.
- III. 24. Hermann Obrist, *Gewölbepfeiler*, 1900. Source : OBRIST 1900, p. 179.
- III. 25. Charles L'Eplattenier/Le Corbusier, *Charpentiers sur le chantier d'une maison* (détail), v. 1906, mine graphite sur papier à grain, 17.5 x 12 cm, Paris, Fondation Le Corbusier (FLC), 1916. Source : PAULY 2019, p. 74.
- III. 26. La Chaux-de-Fonds, *Villa Fallet*, vue de l'intérieur 1907, La Chaux-de-Fonds, Ecole d'art.
- III. 27. La Chaux-de-Fonds, *Villa Fallet*, vue de l'intérieur 1907, La Chaux-de-Fonds, Ecole d'art.

- III. 28. Josef Hoffmann, *Chaise*, v. 1902, hêtre et bois tendre, laqué blanc, rembourrage avec revêtement en chintz jaune rénové, 129 x 47 x 49.5 cm. Source : MAK, catalogue en ligne, disponible à l'adresse URL : [https://sammlung.mak.at/sammlung\\_online?id=collect-185687](https://sammlung.mak.at/sammlung_online?id=collect-185687), consulté le 6 juin 2023.
- III. 29. Charles L'Eplattenier/Le Corbusier, *Études pour élément de mobilier*, v. 1906, mine graphite sur papier à grain, 18.5 x 12 cm, Paris, Fondation Le Corbusier (FLC), 1749 V°. Source : PAULY 2019, p. 67.
- III. 30. Charles L'Eplattenier/Le Corbusier, *Études de détails d'architecture*, v. 1905-1907, mine graphite, encre de Chine, gouache sur papier cartonné, 17.5 x 25.1 cm, Paris, Fondation Le Corbusier (FLC), 2155. Source : PAULY 2019, p. 75.
- III. 31. Charles L'Eplattenier/Le Corbusier, *Études de boiseries*, v. 1906, mine graphite sur papier à grain, 32 x 23.5 cm, Paris, Fondation Le Corbusier (FLC), 2008. Source : PAULY 2019, p. 72.
- III. 32. Intérieur de la Villa Mathey-Doret, v. 1906. Source : BROOKS 1997, p. 86.
- III. 33. Photographie d'une chaise, probablement un travail d'élève de l'École d'art, La Chaux-de-Fonds, Bibliothèque de l'école d'art.
- III. 34. Maurice Pillard Verneuil, *Pl. 33, Chauve-souris et pavot, Tenture / Papillons et campanules, Papiers peints*. Source : VERNEUIL 1897.
- III. 35. Maurice Pillard Verneuil, *Frise en quatre pochoirs*. Source : VERNEUIL 1901, p. 75.
- III. 36. André Evard, *Etude décorative (peinture murale)*, aquarelle et gouache sur papier, 32.5 x 50 cm, La Chaux-de-Fonds, Musée des beaux-arts.
- III. 37. La Chaux-de-Fonds, *Villa Fallet*, détail des frises du hall © Photo de l'auteure.
- III. 38. La Chaux-de-Fonds, *Villa Fallet*, détail d'une porte du hall © Photo de l'auteure.
- III. 39. La Chaux-de-Fonds, *Villa Fallet*, détail d'une poignée de porte © Photo de l'auteure.
- III. 40. Emile Gallé, *Cabinet de chêne lorrain*, détail d'une poignée, chêne sculpté, marqueterie de bois divers, v. 1889, 160 x 63.7 x 192 cm, Nancy, musée de l'École de Nancy, © photo D. Boyer.
- III. 41. La Chaux-de-Fonds, *Maison blanche*, détail de la poignée de la porte principale © Photo de l'auteure.
- III. 42. Louis Houriet, dit Lo-ys, *Gong Sonorus*, image disponible à l'adresse URL : <https://1930.fr/loys-paris-art-deco-1930-gong-dinanderie-3018.html>, consulté le 17 juin 2023.

- III. 43. Corseaux, *Villa du Lac*, meuble à tiroirs servant d'estrade. Source : RÜEGG 2012, p. 299.
- III. 44. André Evard, *Sans titre*, aquarelle sur papier ? carton, 1906, env. 21 x 30 cm, La Chaux-de-Fonds, Bibliothèque de la Ville © Photo de l'auteure.

## Dossier d'illustrations



Illustration 1



Illustration 2



Illustration 3



Illustration 4



Illustration 5

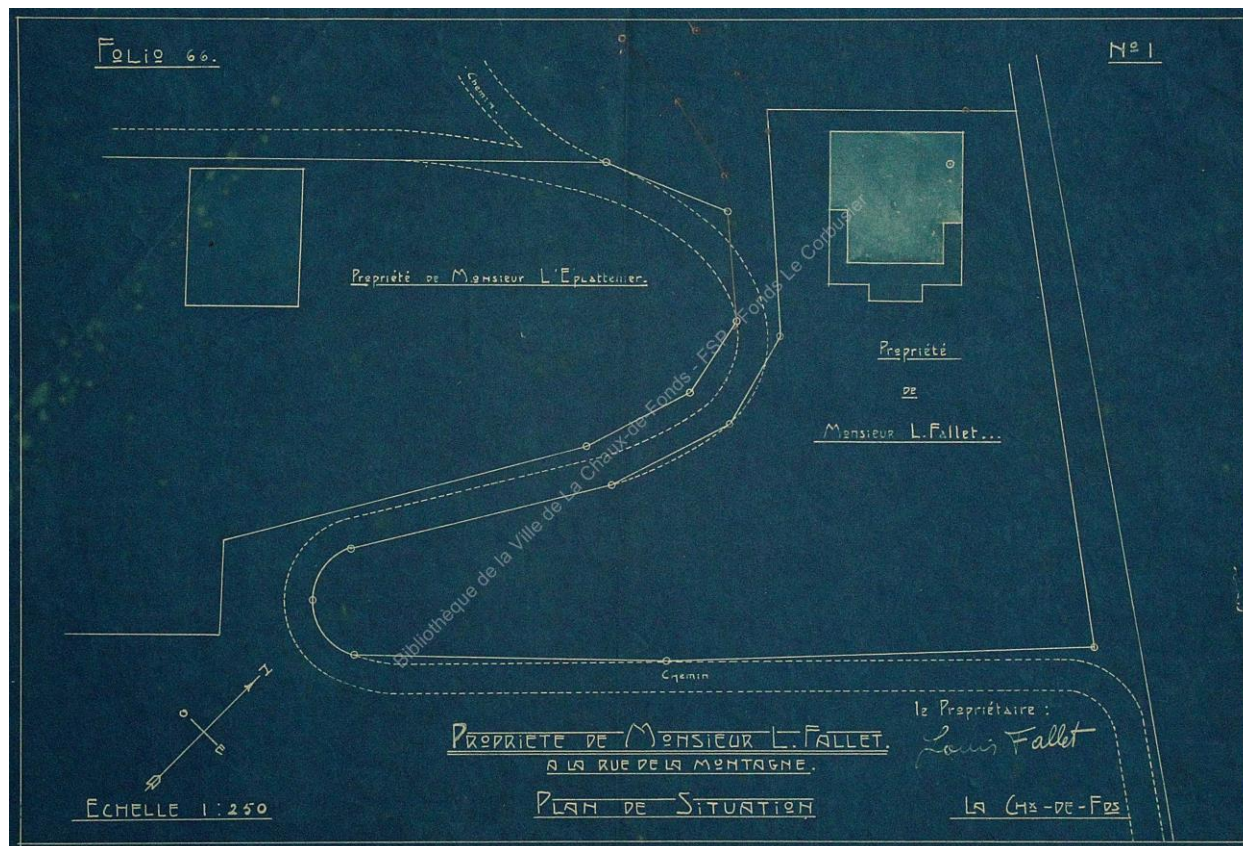


Illustration 6



Illustration 7

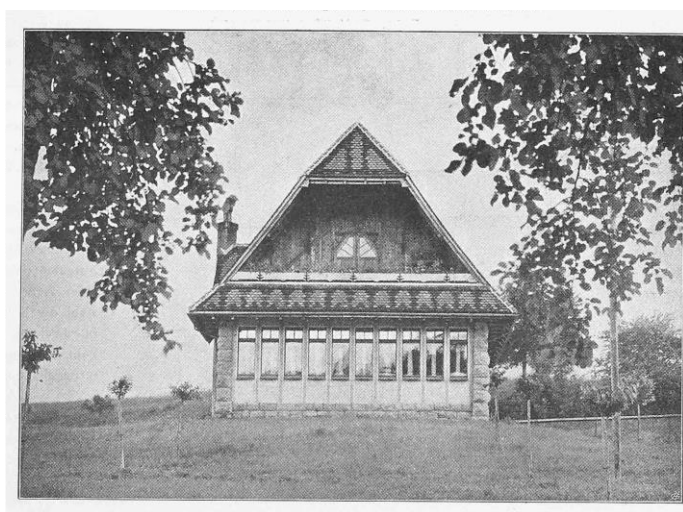


Illustration 8



Illustration 9



Illustration 10



Illustration 11

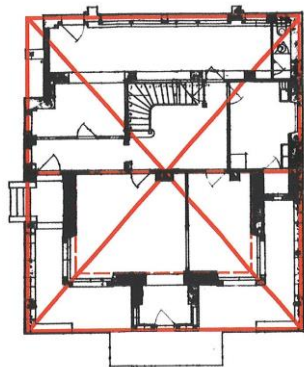
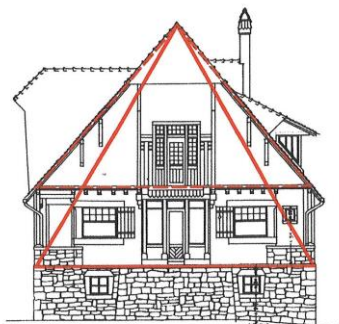


Illustration 12

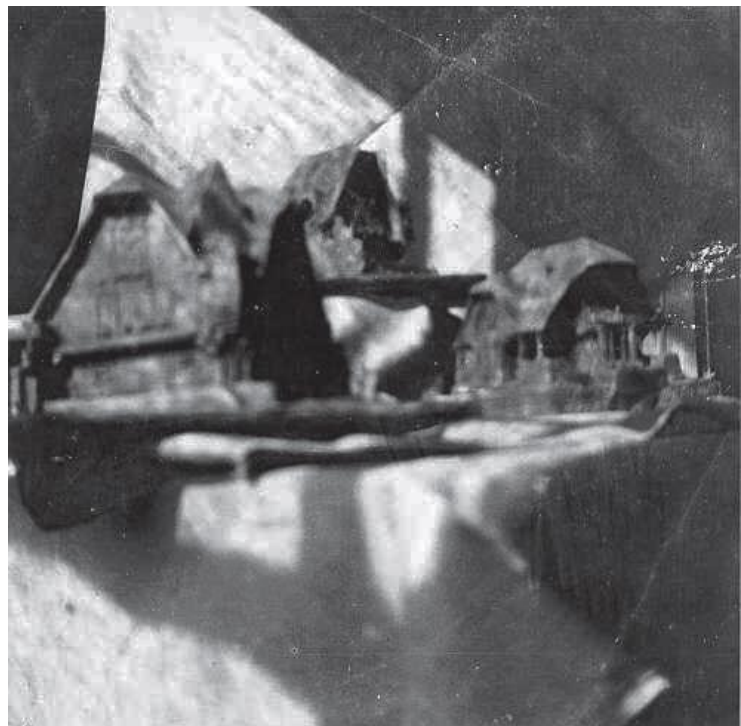


Illustration 13



Illustration 14



Illustration 15

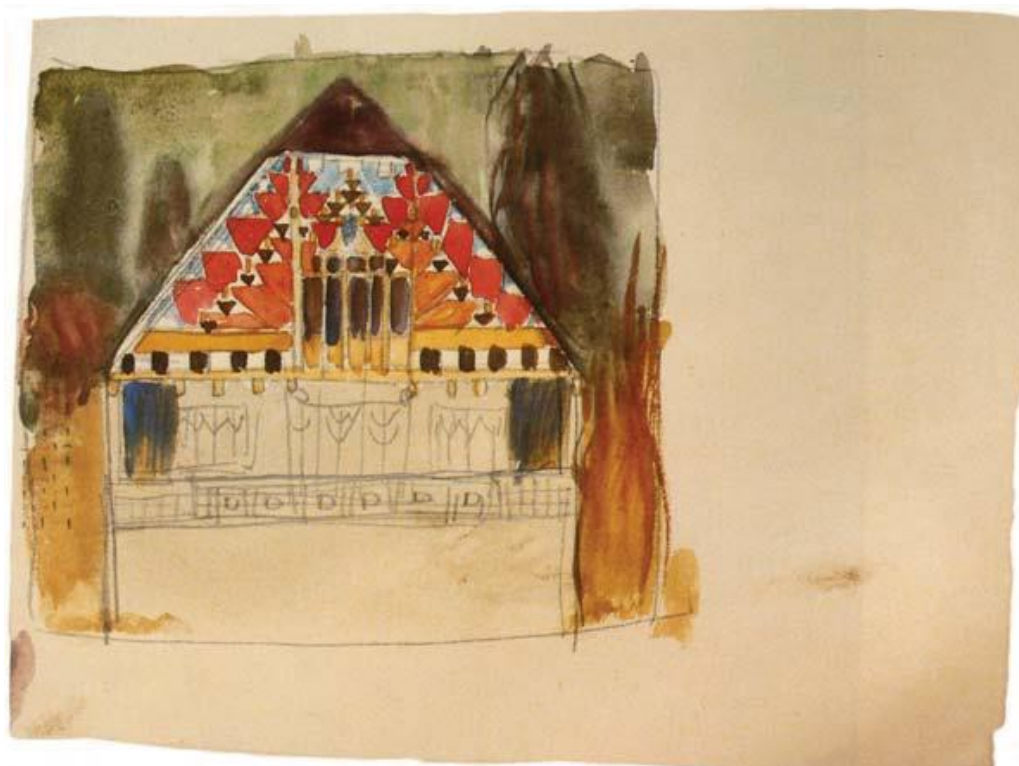


Illustration 16

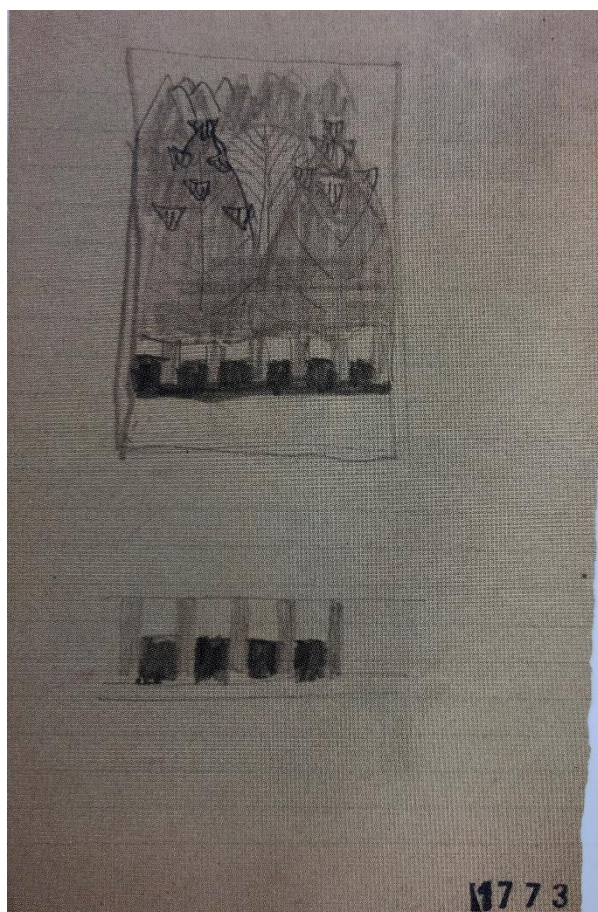


Illustration 17



Illustration 18



Illustration 19



Illustration 20

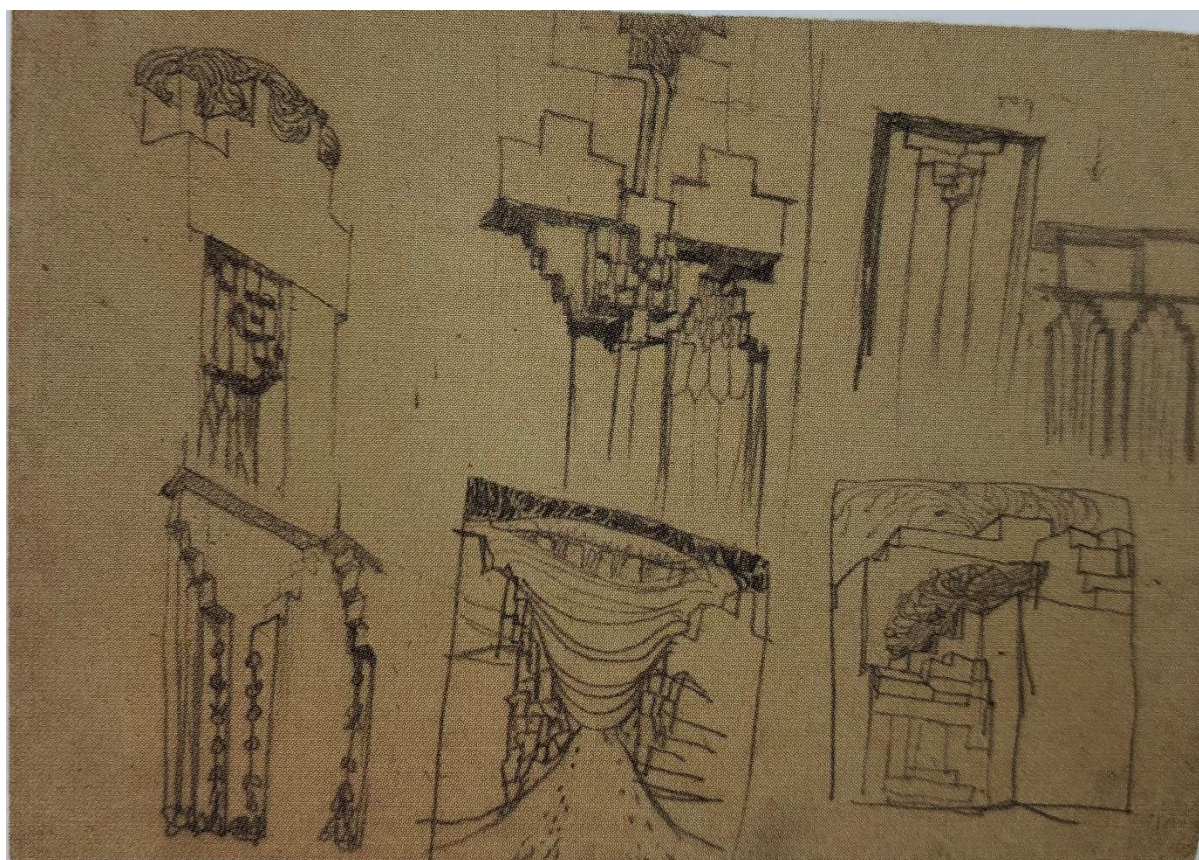


Illustration 21

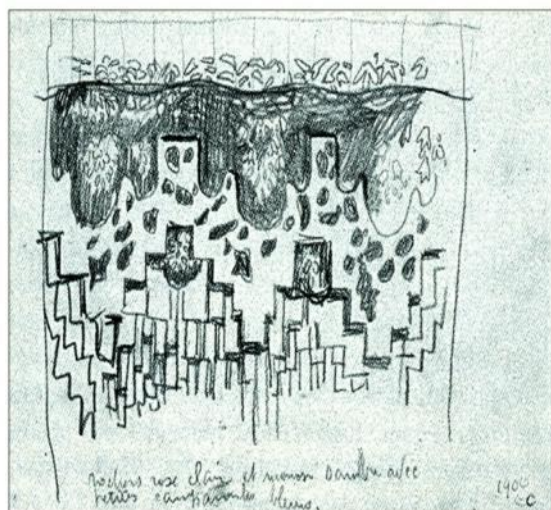


Illustration 22



Illustration 23

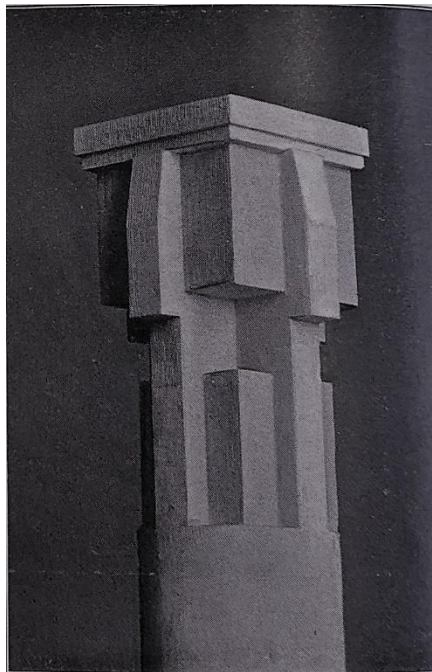


Illustration 24



Illustration 25



Illustration 26



Illustration 27



Illustration 28

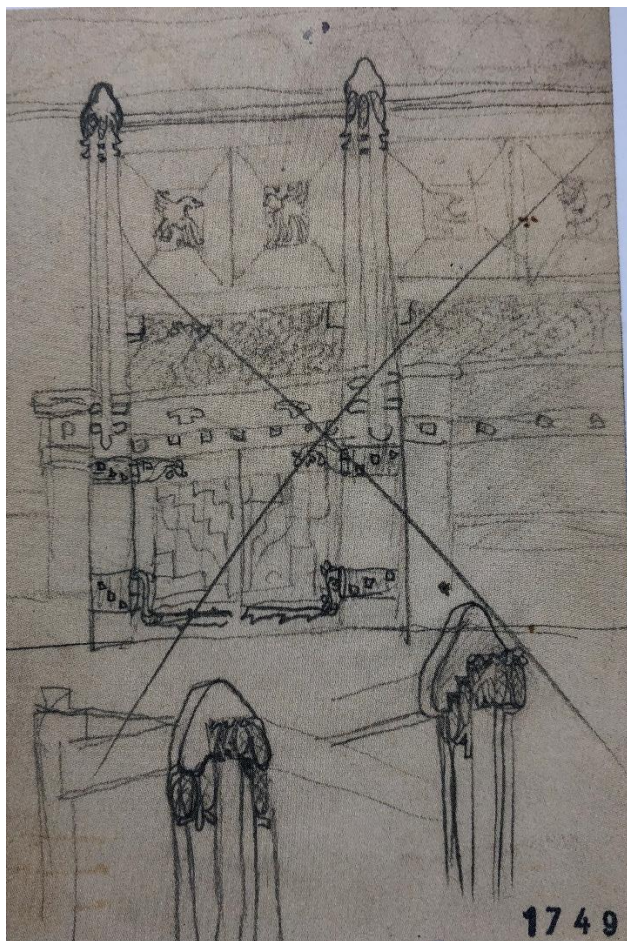


Illustration 29

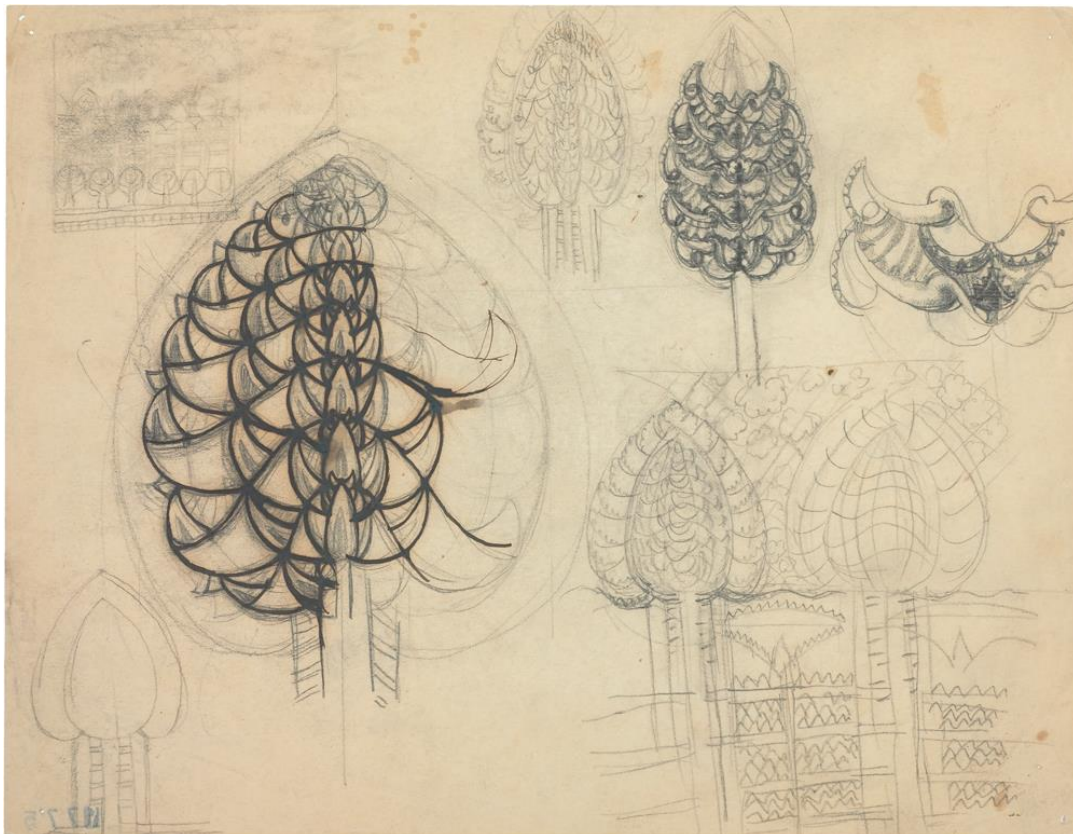


Illustration 30

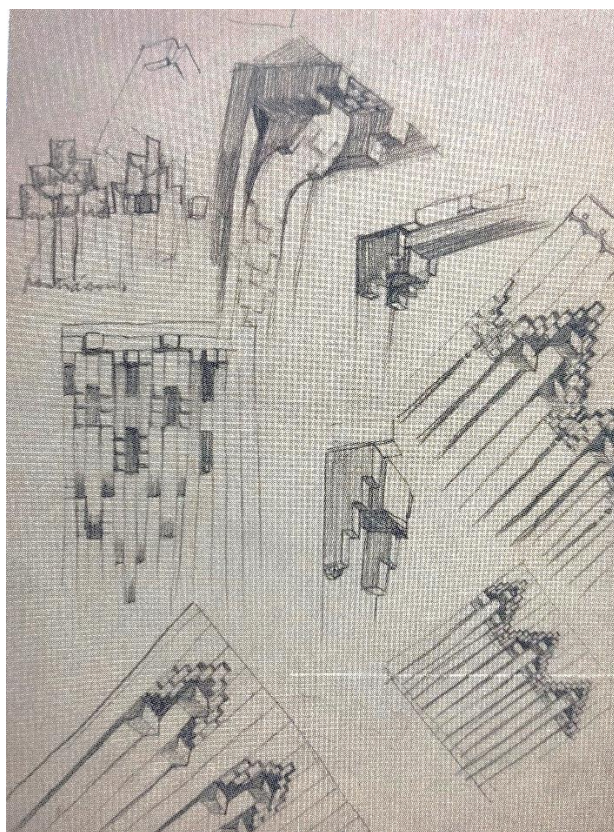


Illustration 31



Illustration 32



Illustration 33



Illustration 34

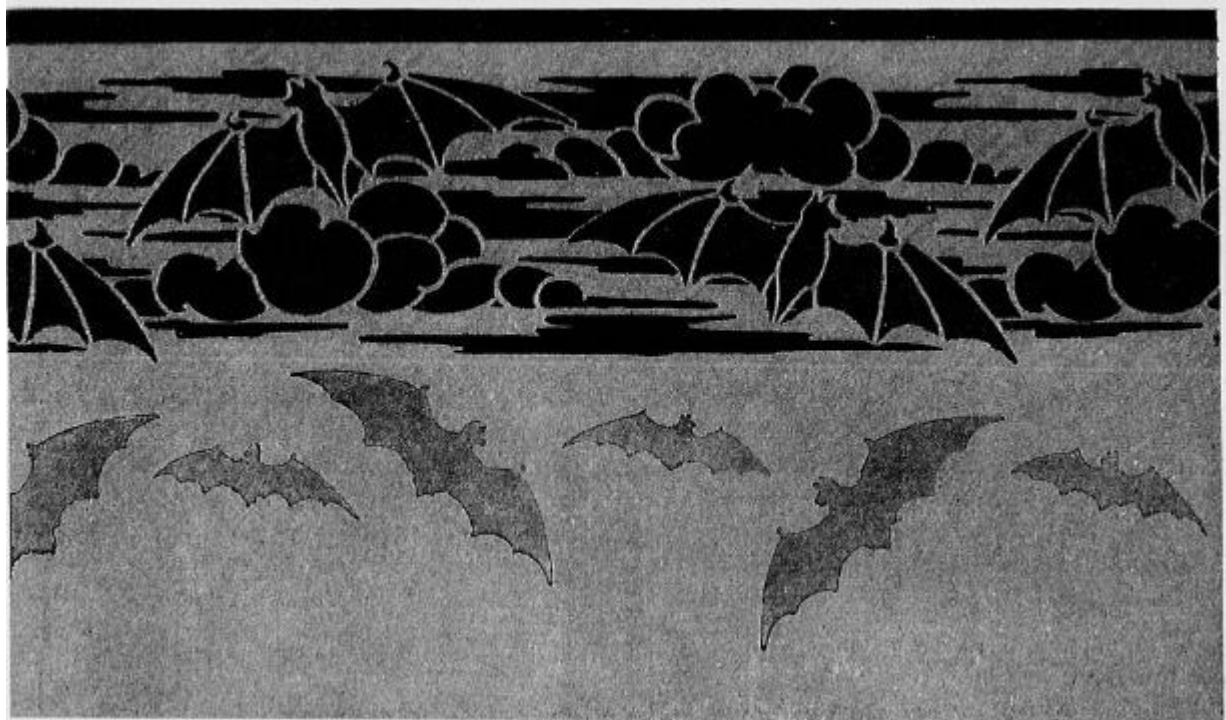


Illustration 35



Illustration 36



Illustration 37



Illustration 38



Illustration 39



Illustration 40



Illustration 41



Illustration 42



Illustration 43

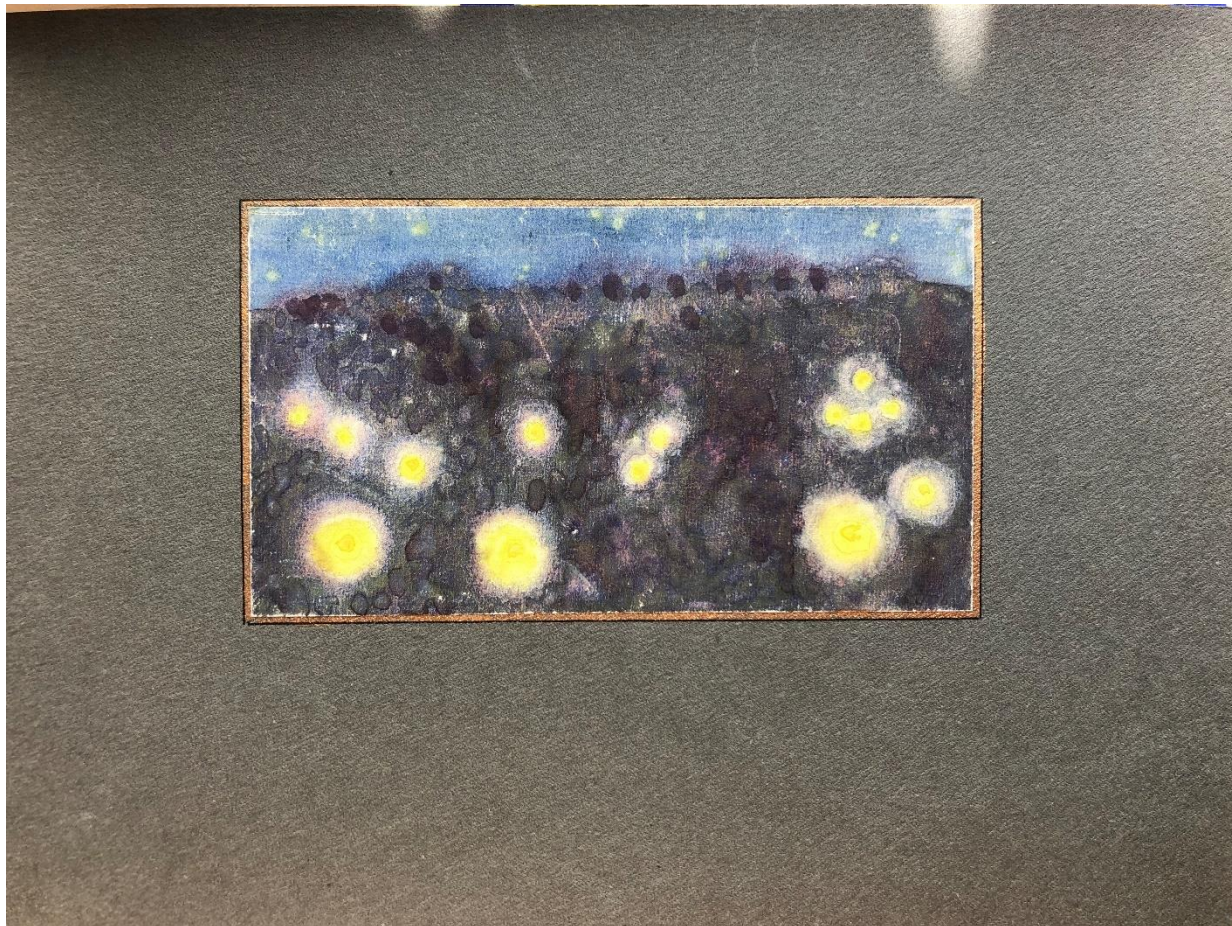


Illustration 44

## Annexe 1 – Villa Fallet / Jalons historiques / Liste des propriétaires

Date		Propriétaire
31 juillet	1906	Louis Edouard Fallet achète, avec son épouse Eugénie, née Hamonet, le terrain sis au chemin de la Montagne 9 (actuellement Pouillerel 1), bien-fonds 4858 (actuellement 10037) du cadastre de La Chaux-de Fonds.
14 juin	1907	Le bien-fonds 4858 est réuni avec le bien-fonds 5121 pour former le bien-fonds 5232.
9 août	1907	Louis Fallet et son épouse emménagent dans la Villa Fallet.
4 janvier	1911	Louis Fallet devient le seul propriétaire de la maison après son divorce.
7 novembre	1910	Louis Fallet se remarie avec Clotilde Antoinette, née Schifmann. Les époux habitent la maison.
4 avril	1921	Louis Fallet vend la villa à la société anonyme « Villa de la Montagne SA » par enchères forcées.
9 mars	1928	La société « Villa La Montagne SA » vend le bien-fonds 5232 à Jacques Ducommun-dit-Boudry par enchères forcées.
17 novembre	1930	Le bien-fonds 5232 est divisé pour former le bien-fonds 6867.
6 août	1942	Jacques Ducommun-dit-Boudry vend la maison à Fritz Härdi.
1 <sup>er</sup> avril	1947	Fritz Härdi vend le bien-fonds 6867 à Charles-Alphonse Cart.
4 mai	1949	Charles-Alphonse Cart vend la maison à Hans Henri Schneider.
23 octobre	1967	Les bien-fonds 6867 est divisé pour former le bien-fonds 10037.
3 avril	1968	Au décès de Hans Henri Schneider, la propriété passe à ses héritiers, son épouse et ses trois enfants.
30 juin	1978	Au décès de leur mère, les enfants du couple Schneider vendent la maison à Ramon Sanroma.
10 mai	2019	Au décès de Ramon Sanroma, ses trois enfants deviennent propriétaires du bien-fonds 10037.
février	2022	La Ville de La Chaux-de-Fonds achète le bien-fonds 10037 aux héritiers de Ramon Sanroma.

Annexe 2 – Carte de Louis Houriet à Le Corbusier / 9 mai 1937

E2 -9 56

**LO-YS**  
**L'IMAGIER**  
**DU METAL**

Maître Artisan Dinandier diplômé - Étoile d'Or C.G.A.F.  
R. C. Seine 382.402 Ch. Post. Paris N° 17.1671

**OBJETS EXCLUSIFS POUR CADEAUX**  
134 BOULEVARD BRUNE 134  
PARIS  
(XIV<sup>e</sup>)

*mon bureau  
ateliers. Fin de Seine*

le 9 mai 1937

*mon cher  
compagnon.*

Le rire étant le propre de l'homme je continue; du reste toi aussi j'vois avec plaisir ta photo de Professeur des Beaux Arts. J'envoie la mienne dans le Progrès - et des livres dits un de mes travaux - Si tu es au Parc de T.S.F. mercredi de 13.50 à 14 heures tu entends un causerie qu'on a été demandée sur ma technique - et sur le nom d'imagier; le nom du Temps ou la cathédrale était très beaux!!; livre par l'amitié. E  
LQ

Collection permanente réservée aux concessionnaires - En face métro Porte d'Orléans - Immeuble 117 - 6<sup>e</sup> Gauche - Ascenseurs

Bien avoir dédié d'un vieux Compagnon que  
on a oublié certainement mon vieux tout  
des crossettes - on vieillit; on change de nom  
de nationalité - mon les bon vieux souvenirs  
restent L'éplat. T'écol. Cagot. Fétizon et tous et  
tous et tous.

A l'occasion de l'expo ne pouvait-on  
Pas réunir ce qui reste de la vieille garde  
et on fête les morts -

Bien à toi  
Loy Houriet dit  
Loy



Rectorat  
Fbg de l'Hôpital 41  
2000 Neuchâtel  
Tél. +41 32 718 10 20  
messagerie.rectorat@unine.ch

## Déclaration sur l'honneur\*

Par la présente, j'affirme avoir pris connaissance des documents d'information et de prévention du plagiat émis par l'Université de Neuchâtel et m'être renseigné-e correctement sur les techniques de citation.

J'atteste par ailleurs que le travail rendu est le fruit de ma réflexion personnelle et a été rédigé de manière autonome.

Je certifie que toute formulation, idée, recherche, raisonnement, analyse ou autre création empruntée à un tiers est correctement et consciencieusement mentionnée comme telle, de manière claire et transparente, de sorte que la source en soit immédiatement reconnaissable, dans le respect des droits d'auteur et des techniques de citations.

Je suis conscient-e que le fait de ne pas citer une source ou de ne pas la citer clairement, correctement et complètement est constitutif de plagiat.

Je prends note que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université. J'ai pris connaissance des risques de sanctions administratives et disciplinaires encourues en cas de plagiat (pouvant aller jusqu'au renvoi de l'université).

Je suis informé-e qu'en cas de plagiat, le dossier sera automatiquement transmis au rectorat.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir eu recours au plagiat ou à toute autre forme de fraude.

Nom : Pellegrini Schuwey

Prénom : Daniela

Cursus : Master en Sciences  
historiques / Histoire de  
l'art

Faculté d'inscription : FLSH/IHAM

Lieu et date : Neuchâtel, le  
28 juin 2023

Signature : D. Pellegrini  
Schuwey

\*\*\*\*\*

Ce formulaire doit être dûment rempli par tout étudiant ou toute étudiante rédigeant un travail substantiel (notamment un mémoire de bachelor ou de master) ou une thèse de doctorat. Il doit accompagner chaque travail remis au professeur ou à la professeure.

\*Formulaire largement inspiré de la Directive de la direction 0.3 bis, intitulée Formulaire Code de déontologie en matière d'emprunts, de citations et d'exploitation de sources diverses, de l'Université de Lausanne, du 23 avril 2007 et adapté aux besoins de l'Université de Neuchâtel.