

Le Corbusier dans le
cabanon, photo Lucien
Hervé 1952.

LE CORBUSIER ET LE PROBLÈME DU VÊTEMENT

De quoi « rhabiller » la théorie

C. Félix-Fromentin

doi: 10.4995/lc.2020.13372

Résumé : A la fin des années 1920, Le Corbusier a exprimé un intérêt pour le vêtement moderne féminin au point de proclamer que de la révolution vestimentaire dépendait la révolution de l'architecture. Cette assertion étonne puisque les théories de l'architecture moderne et du design ont rejeté ou délaissé la question vestimentaire. La conception corbuséenne, d'ailleurs, est jugée comme ambiguë. Comment, pourquoi, en plein tournant industriel, à l'âge de la machine, fonder l'architecture dans le vêtement ? Ses écrits épars sur le sujet, depuis les années 1910 aux années 1940, permettent de mettre au jour deux points de vue opposés qui s'avèrent faire écho à des controverses et à des divergences idéologiques caractéristiques de cette époque : standard contre individualité, théorie prothétique contre théorie rythmique. C'est dès lors en nous penchant sur un design de vêtement qu'il a esquissé dans les années 1950 que nous révélons sa position positivement paradoxale, et en quoi elle est propre de la sorte à « rhabiller » la théorie —sa théorie—, ainsi que certaines théories qui la convoquent.

Mots-clé : Le Corbusier; Design; Vêtement; Prothétique; Rythmique.

Resumen: A finales de la década de 1920, Le Corbusier mostró un interés por la vestimenta moderna femenina, hasta el punto de proclamar que de la revolución vestimentaria dependía la revolución de la arquitectura. Esta afirmación causa sorpresa, porque las teorías de la arquitectura moderna y el diseño han rechazado o soslayado la cuestión vestimentaria. Por lo demás, la idea de Le Corbusier ha sido considerada ambigua. ¿Cómo, por qué, en pleno avance industrial, en la era de la máquina, basar la arquitectura en la vestimenta ? Sus escritos diversos sobre la cuestión, desde los años 1910 hasta la década de 1940, permiten apreciar dos puntos de vista opuestos que se hacen eco de las controversias y de las divergencias ideológicas características de esa época: estándar contra individualidad, teoría protética contra teoría rítmica. Es así como, concentrándonos en un diseño de vestimenta que esbozó en los años cincuenta, ponemos de manifiesto su posición positivamente paradójica y en qué medida esta es adecuada para «revestir» la teoría —su teoría—, así como ciertas teorías que le convocan.

Palabras clave: Le Corbusier; Diseño; Vestido; Prótesis; Rítmica.

Abstract: At the end of the 1920s, Le Corbusier showed interest in modern feminine clothing to the point of proclaiming that the revolution in architecture depended on the dress revolution. This assertion is surprising since the theories of modern architecture and design have rejected or neglected the issue of clothing. The corbusean conception is moreover considered ambiguous. How, why, in the midst of industrial change, in the age of the machine, found architecture in clothing? His scattered writings on the subject, from the 1910s to the 1940s, brought to light two opposing points of view which turned out to echo the controversies and ideological divergences characteristic of this era : standard versus individuality, prosthetic theory versus rhythmic theory. It is then by focusing on a dress design that he sketched in the 1950s that we reveal his positively paradoxical position, and how it is suitable for «dressing» the theory —his theory—, as well than certain theories that involve it.

Keywords: Le Corbusier; Design; Clothing; Prosthetic; Rhythmic.

« Avec Le Corbusier chez un chemisier où il désire acheter un pyjama.

-Je voudrais un pyjama sombre, uni, de forte couleur, sans revers, sans bordure à filet blanc.

-Nous n'avons pas cela Monsieur. Nous n'avons qu'avec filet blanc.

Le Corbusier proteste :

-Vous, les chemisiers, vous n'avez pas encore inventé un pyjama seyant, pour qu'on n'ait pas toujours l'air d'être dans une chambre à coucher de théâtre !

-Monsieur, on les fait toujours comme cela.

Même réponse avenue de l'Opéra, boulevard Saint Michel, etc... »¹

Ce souvenir de Jean Petit, relaté dans *Le Corbusier parle* semble au premier abord une parabole à l'instar de celle du cordonnier qui sert à Adolf Loos dans *Ornement et Crime*² à réclamer un dépassement de l'ornement dans l'artisanat et les arts décoratifs. Si le contenu et la tonalité donnent en effet à le penser, la scène qui est relatée pourrait toutefois bien avoir eu lieu, et ceci pour deux raisons. D'une part, elle fait écho à la mutation qui s'accomplit dans le secteur du vêtement à partir de la fin du XIXème siècle et durant le premier tiers du XXème siècle en vue de libérer l'habillement des codes culturels et sociaux imposant aux corps leurs tenues. Le pyjama a représenté dans ce contexte un article exemplaire pour ce qu'il pouvait être porté en extérieur comme en vêtement d'intérieur, de façon informelle, par les femmes comme par les hommes³. D'autre part, Le Corbusier a laissé de nombreuses confessions sur sa vie personnelle, dans ses carnets et dans ses lettres par exemple, qui attestent combien, derrière les apparences parfois rudes de sa rhétorique, il intriquait la théorie et la vie. A cet égard satisfait-il à cette méthode que suivait Paul Valéry (dont on sait qu'il fut un admirateur) : de s'en tenir toujours, d'autant plus quand les questions sont complexes et que l'on souhaite les traiter dans des « proportions humaines »⁴, à sa propre expérience vécue. « Je m'efforce de n'oublier jamais que chacun est la mesure des choses »⁵ a exprimé Valéry lors de son premier cours de Poétique au Collège de France en 1937.

Ainsi, ce qui apparaît comme un souvenir trivial ne l'est sans doute pas. Jean Petit cite d'ailleurs également Le Corbusier en train de proclamer : « J'ai écrit quelque part, vers 1929 : tant que le costume n'aura pas été transformé, la révolution ne sera jamais faite. » La révolution de l'architecture qui l'anima tout au long de sa vie aurait été dépendante d'une mutation préalable sur le plan vestimentaire.

Cette assertion n'est pas sans étonner puisqu'il fut montré que le développement de l'architecture moderne, à l'ère de la machine, s'est fait dans un dénigrement et finalement une mise à l'écart de tout ce qui concernait de près ou de loin la question du vêtement (incluant les arts textiles, les revêtements et la mode dans le même mouvement de rejet). Mark Wigley, dans *White Walls: Designer Dresses - The Fashioning of Modern Architecture* où l'on trouve cette démonstration, révèle cependant que l'on ne peut saisir pleinement la qualité de cette architecture, et en premier lieu cette caractéristique majeure que sont leurs murs blancs, sans réévaluer le rôle du vêtement dans son histoire. C'est en réalité la théorie et l'historiographie canoniques de l'architecture moderne qui auraient effacé toute trace de cette influence. Le Corbusier lui-même, actif dans cette théorisation, l'aurait par ailleurs renié...

Je m'intéresse pour ma part à Le Corbusier depuis le territoire de l'architecture élargi à l'architecture intérieure, aux arts décoratifs et au design, et dans le cadre d'un questionnement sur la nature, la place et le rôle de cette première enveloppe habitable qu'est le vêtement. Or cet objet textile singulier fut délaissé également d'un point de vue théorique par ces disciplines.

Le Corbusier a côtoyé le milieu du design en émergence et participé aux débats qui l'agitaient, notamment relativement au dépassement des arts décoratifs pour de nouvelles formes d'arts appliqués à l'industrie. A lire plusieurs théoriciens du design moderne et contemporain, sa théorie renferme néanmoins nombre d'aporées. Ainsi Peter Reyner Banham, dans *Théorie et design à l'ère industrielle*, pointe son usage équivoque de la notion de machine, qui n'a selon lui que peu ou prou à voir avec l'outil industriel. Adrian Forty a contrario, dans *Industrial Design and Prosthesis*, en fait le père d'une théorie « prothétique » visant la normalisation des

1. Jean Petit, *Le Corbusier parle*, Editions Forces Vives, Paris, 1967, p. 53. Souvenir non daté, quoique le sujet traité le situe au moins dans les années 1940.

2. Adolf Loos, « Ornement et crime », in *Paroles dans le vide - Malgré tout*, Editions Ivrea, Paris, 1994, p.206. Cet essai fut publié par la revue *L'Esprit Nouveau*.

3. Le pyjama est un mot hindi, littéralement « vêtement de jambe », désignant une sorte de large pantalon souvent accompagné d'une kurta (tunique fendue). Il fit son arrivée en France au début du XXème siècle et fut d'emblée interprété par les couturiers, notamment par Gabrielle Chanel, Paul Poiret, Sonia Delaunay ou Elsa Schiaparelli. Assorti à une veste légère, il fut porté dans les années 1920 pour les nouvelles pratiques sportives ou balnéaires. Il ne fut employé comme costume de nuit dans le vestiaire masculin qu'à partir des années 1940, en remplacement de la chemise de nuit ou liquette.

4. Paul Valéry, Première leçon du cours de poétique, in *Oeuvres I*, Gallimard - La Pléiade, Paris, 1957, p.1358.

5. Ibid.

dimensions et caractères humains en direction de l'industrie. Alexandra Midal quant à elle, dans Design - L'anthologie, a sélectionné un texte de sa part qui justifie, d'une manière qualifiée de complexe et ambiguë, la standardisation du mobilier par le biais de la mode vestimentaire. Ce texte, qui émane d'une conférence énoncée en 1929, semble bien être au demeurant cet écrit que Le Corbusier évoquait à Jean Petit.

Se pencher sur l'intérêt que Le Corbusier porta au vêtement permettrait-il de clarifier le rôle de cet objet singulier dans sa théorie, et, partant, sa position théorique ?

Pour ce faire, nous allons dans un premier temps nous pencher sur le texte dont il vient d'être question, qui fait de l'habillement féminin de l'époque le modèle d'un concept d'« équipement domestique » pour la « machine à habiter ». Il nous laissera cependant à notre tour face à une ambiguïté quant à la conception corbuséenne du vêtement. En quoi, et pour servir quelle cause, le vêtement retient-il l'attention de l'architecte? Deux autres ressources textuelles offriront de quoi approfondir la question, cependant qu'elles nous emporteront vers des points de vue différents. C'est dès lors en nous intéressant à un design de vêtement esquissé par l'architecte dans les années 1950 que nous concluons. Il en ressortira que la théorie corbuséenne ainsi éclairée contribue réciproquement à préciser et enrichir les théories qui le convoquent.

De la réforme du vêtement moderne à la réforme du mobilier Au fondement de la « machine à habiter », une « machine à habiller » ?

Le 19 octobre 1929, Le Corbusier a tenu à Buenos Aires une conférence intitulée « *L'aventure du mobilier* » dont la version écrite fut publiée en 1930 dans *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. L'« aventure », c'est-à-dire le devenir, qu'il envisage pour le mobilier se fonde sur l'aventure que le vêtement moderne féminin a connu.

« La femme nous a précédés. Elle a réalisé la réforme de son costume. Elle s'était trouvée dans cette impasse : suivre la mode et renoncer alors à l'apport des techniques modernes, à la vie moderne. (...) Suivre la mode : elle ne pouvait se mêler d'auto ; elle ne pouvait ni prendre son métro ou son autobus, ni agir avec célérité au bureau ou au magasin. Pour réaliser la construction quotidienne de sa toilette : coiffure, bottes, boutonnage de la robe, elle n'aurait plus eu le temps de dormir.

Alors la femme a coupé ses cheveux, et ses jupes, et ses manches. Elle s'en va tête nue, bras nus, jambes libres. Et en cinq minutes, elle s'habille. Et elle est belle : elle nous séduit du charme de ses grâces dont les couturiers ont admis de tirer parti. Le courage, l'entrain, l'esprit d'invention avec lesquels la femme a opéré sa révolution vestimentaire sont un miracle des temps modernes. Merci ! »⁶

Cette évolution est opposée sans attendre à ce qui avait encore cours dans le registre masculin : aux habits encore empesés, empanachés, non adaptés au travail, ne permettant pas de concilier caractère pratique et élégance. Seul la tenue du « mécano » se démarque aux yeux de l'auteur. Selon Reyner Banham pourtant, Le Corbusier aurait été réputé pour sa panoplie de l'homme moderne, c'est-à-dire pour son costume sombre, son chapeau et son nœud papillon. L'intéressé expliquait néanmoins le choix de son costume comme une seule étape de transition. À défaut d'être véritablement « moderne », il autorise tout au moins à « neutraliser » l'habillement. « *Il est utile d'arborer un aspect neutre en ville* »⁷, lance du reste Le Corbusier en 1929. C'est pourquoi « *l'esprit de réforme* » constaté relativement au vêtement féminin et à ses effets sur la vie quotidienne doit se répandre à tous les niveaux de la vie.

Pour bien saisir de quoi il est question, il est utile de rappeler le contexte historique de cette révolution. À la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècles, sur fond de l'école esthétique germanophone intégrant l'apport des théories psychophysiques et psychophysiologiques, s'est développé en Allemagne et en Suisse un vaste mouvement de Lebensreform (réforme de la vie) en réaction contre les effets du progrès estimés néfastes sur la vie humaine⁸. Parallèlement, une *Kleidungsreform* (réforme du vêtement) sévissait en Allemagne, parallèlement à une *Dress Reform* en Angleterre et aux USA. Contre l'arbitraire des logiques de la mode, cette réforme visait à reconsidérer le vêtement et l'habillement diversement selon les préceptes de l'hygiénisme ou selon les revendications du féminisme, selon des critères de rationalité des usages, d'honnêteté ou de moralité des

6. Le Corbusier, « L'aventure du mobilier », in *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Editions Altamira, Paris, 1994 (1ère éd. Editions G.Crès et Cie, Paris, 1930), p.106-107.

7. Op.cit., p.107.

8. L'exposition Le Corbusier - Mesures de l'homme qui s'est tenue au Centre Pompidou de Paris du 29 avril au 3 août 2015 illustre les relations de Le Corbusier à ce mouvement. Cf par exemple dans le catalogue de cette exposition : Frédéric Migayrou, « Les yeux dans les yeux. Architecture & Mathesis », in Olivier Cinqualbre, Frédéric Migayrou (dir.), *Le Corbusier - Mesures de l'homme*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2015, p.14.

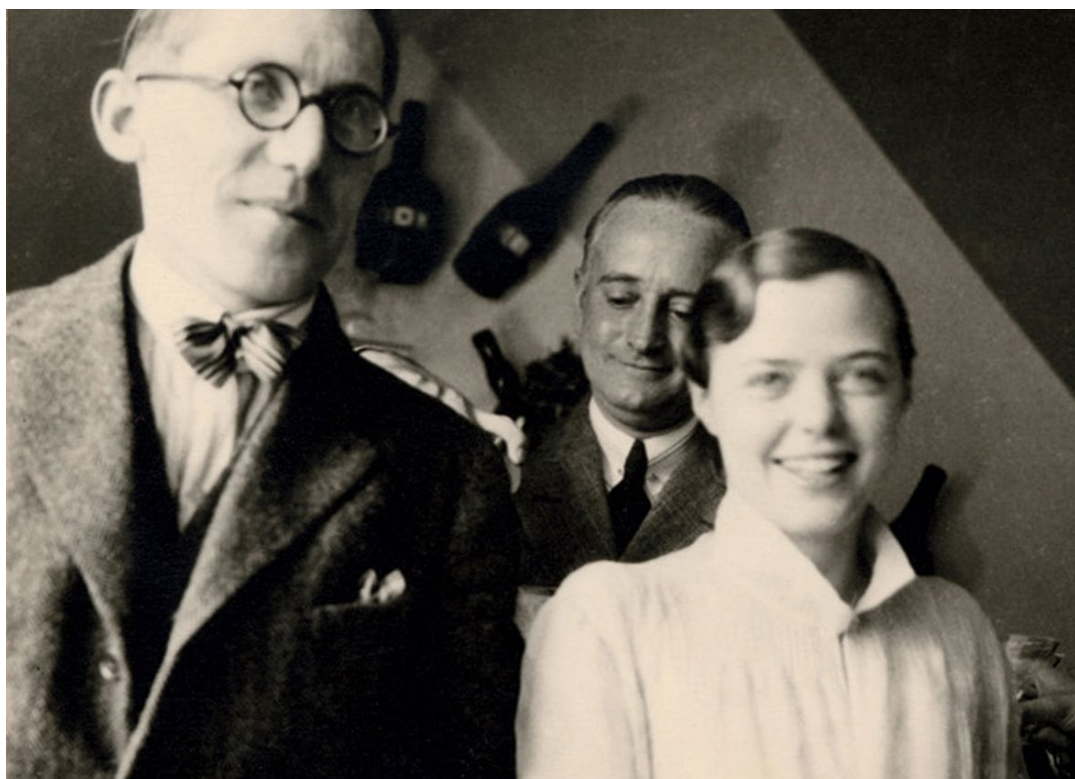


FIG. 1
Le Corbusier, Pierre
Jeanneret, Charlotte
Perriand en 1927.

9. La formule est de Robert Delaunay au sujet des vêtements conçus par Sonia Delaunay. Cf Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, Edition Sevpen, Paris, 1958.

10. Viviana Benhamou, « Ernesto Thayaht (1893 - 1953), nouvelles perspectives », in Valérie Guillaume, *Europe 1910-1933, Quand l'art habillait le vêtement*, Edition Paris Musées, Paris, 1997, p.44.

11. Adolf Loos, « Réponses à des questions du public », in *Paroles dans le vide - Malgré Tout*, op.cit., p.267.

12. Il désigne cependant de nos jours plus généralement une tenue informelle à porter chez soi ou pour la pratique sportive.

13. Le Corbusier, « L'aventure du mobilier », op.cit., p.107.

apparences, pour les faire participer à l'idée de *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale) ou encore pour étendre le champ de l'art à tous les domaines de la vie. Ainsi que Mark Wigley le rapporte, cette mobilisation toucha les milieux des arts décoratifs et de l'architecture où elle fut activement soutenue par Henry van de Velde en particulier, que Le Corbusier à cette époque lisait et appréciait. Frank Lloyd Wright et Peter Behrens y contribuèrent également en étendant les aspects couverts par leurs projets architecturaux jusqu'à l'échelle vestimentaire. A leur tour les avant-gardes artistiques, les cubistes, les futuristes et les constructivistes, se sont intéressés au vêtement. Ce qu'ils considéraient comme une « œuvre portée » ou une « peinture vivante »⁹ représentait un nouveau champ d'investigation artistique. Paris, en tant que laboratoire de l'avant-garde, par ailleurs capitale de la mode, centralisait les énergies sur le sujet. Alors qu'il y séjournait, celui qui était encore Charles-Edouard Jeanneret fréquenta Paul Poiret et fut introduit dans son cercle. Amédée Ozenfant, avec qui il collabora, était pour sa part en affaire dans la mode avec la sœur du couturier. A l'issue de la première guerre mondiale, les préoccupations encore vives sur le sujet se sont dès lors attelées à définir le nouveau vestiaire adapté aux conditions de la vie moderne alors en construction. C'est ce vestiaire dont Le Corbusier s'est fait le porte-parole dans sa conférence.

Le costume du « mécano » qui est vanté fait peut-être référence à la Tuta conçue par le futuriste Ernesto Thayaht en 1920. « Tuta d'un pezzo »¹⁰ (tout d'une seule pièce), il s'agit d'une combinaison intégrale aux lignes géométriques, le tout formant un T à l'instar du T-Shirt (aussi dit T-Type Shirt). Vêtement universel destiné à être porté par les hommes, les femmes et les enfants en toutes occasions, il est inspiré du overall américain à qui Adolf Loos prédit la même année une destinée formidable¹¹. La Tuta, annoncée par un article dans *La Nazione*, connut d'ailleurs un succès remarquable durant les années 1920 et devint un vêtement-type pour les italiens dont le nom est encore prononcé couramment¹². Une de ses caractéristiques remarquables est d'être équipé de nombreuses poches, qui étaient à cette date des agréments bien pratiques nouvellement attenants au vêtement et permettant ainsi de se débarrasser des sacoques. A ce titre fait-il valoir cette remarque de Le Corbusier lors de sa conférence: «La poche, les poches devraient être la clé de voûte du vêtement moderne»¹³.

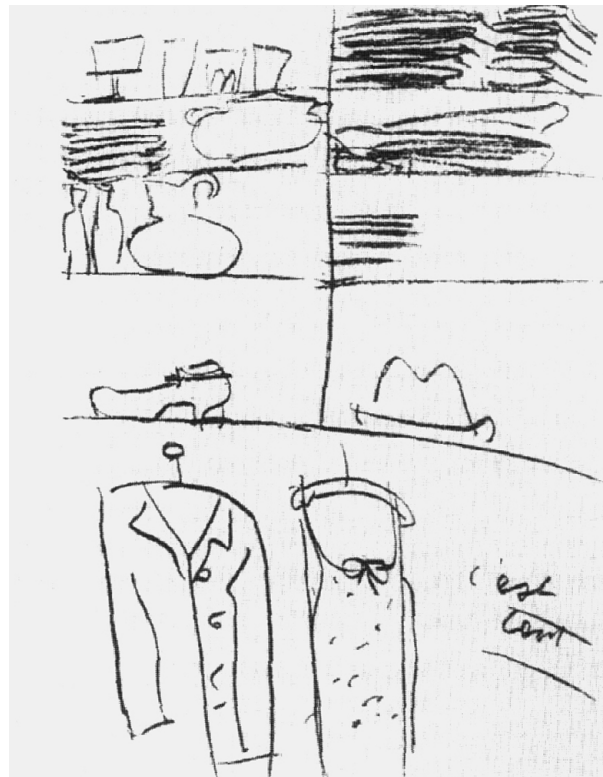
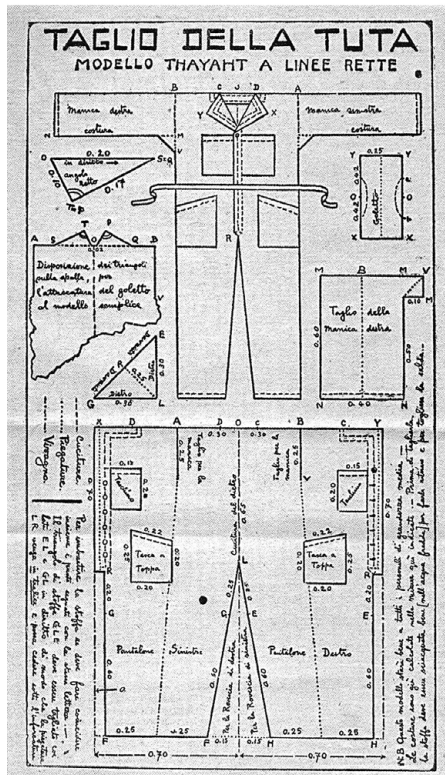


FIG. 2
La Tuta de Ernesto Thayaht, patron publié dans *La Nazione* en 1920.
© Archivio Thayaht & Ram, Florence.

FIG. 3
Croquis de Le Corbusier extrait de *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930.

Le vestiaire féminin dont il est question semble quant à lui se référer à ce que Poiret et Chanel proposaient dans les années 1920. Pour cette dernière, seul un travail de simplification de la forme et dépouillement du superflu, mené directement à l'échelle 1 sur un corps vivant (« ... je m'attaque au mannequin vivant, alors que les autres dessinent, font des poupées ou des maquettes... »¹⁴) permet d'obtenir des vêtements aux lignes contemporaines à porter au quotidien. Sans genre déterminé, de taille unique, agrémentés de poches, ils sont tels des épures de vêtements. Ne leur trouverait-on pas quelque-chose de « puriste » au sens de ce qui fut exprimé dans le manifeste du purisme de Jeanneret et Ozenfant : « L'œuvre ne doit pas être accidentelle, exceptionnelle, impressionniste, inorganique, protestataire, pittoresque, mais au contraire générale, statique, expressive de l'invariant. »¹⁵ A défaut qu'il les ait lui-même fournies, nous supposons ainsi les références de l'architecte. Reste à présent à transposer cette révolution vestimentaire au problème que pose à son tour le mobilier, et plus généralement le logis.

Retournons vers le texte de la conférence. De même que le renouvellement des anciens habits en direction des vêtements modernes s'est fait en leur conférant une certaine généralité en terme de besoins, de fonctions et de dimensions, de même Le Corbusier appelle le mobilier à adopter les qualités du « standard ». Standard est prononcé comme un synonyme de « quotidien », « régulier », « constant », « de mesure moyenne ». Il renferme de quoi combler nos « besoins d'hommes »¹⁶ en même temps qu'il satisfait à l'esprit de l'époque « ingénié » par la fabrication industrielle dont notre orateur loue la précision, l'efficacité ainsi que « la pureté des formes et des lignes ». Nous savons grâce à R. Banham que le jeune Charles-Edouard Jeanneret fut envoyé en mission vers 1910 pour étudier l'avancée des allemands en matière d'arts appliqués à l'industrie et qu'il fut initié à cette occasion par H. Muthesius à la théorie des types et au principe du standard. La voici mise en application. « Fonctions standard, besoins standard, objets standard, dimensions standard. »¹⁷ énonce-t-il.

A partir de quoi il met en avant l'idée de « casier ». « Je vais affirmer qu'en dehors des sièges et des tables, les meubles ne sont à vrai dire que des casiers. » Le casier standard est un « dispositif moderne » bien pratique

14. Ibid.

15. Charles-Edouard Jeanneret, Amédée Ozenfant, *Après le cubisme*, Éditions des Commentaires, Paris, 1918, p.92.

16. Le Corbusier, « L'aventure du mobilier », op.cit. p.109.

17. Op.cit., p.110.

pour recevoir tous les objets d'usage. Son dimensionnement est à déterminer, par une mesure moyenne, à partir de ces objets qui, eux-mêmes, sont en relation avec nos gestes. Le casier ainsi modularisé est adapté à la production industrielle en série. Comment cela se met-il en rapport avec le vêtement moderne, Le Corbusier ne le dit pas explicitement. Sans doute le vêtement moderne est à ses yeux un vêtement standard, mais en quoi a-t-il à voir avec le casier ? Notre hypothèse est que, comme par une extrapolation de ses poches ou de sa forme générale qui peut être comparée à une grande poche, le principe de casier découlerait de considérer le vêtement moderne comme étant du « type » poche.

Selon sa disposition dans le logis, soit contre un mur, soit indépendamment des murs, selon sa multiplication pour faire office de cloison de mi-hauteur ou de pleine hauteur, le casier permet à l'architecte ou à l'habitant d'élaborer une organisation d'ordre architectural. L'aménagement ainsi optimisé libère de la place, et fait consécutivement gagner de l'espace et du temps. A partir de quoi, « *Il reste à équiper l'intérieur des casiers* »¹⁸. Les caissons sont des modules parallélépipédiques tous similaires, néanmoins il est possible de les équiper diversement « *conformément aux besoins à satisfaire* ». Ces possibilités sont variées : pose de porte ou de panneau coulissant, ajout de tiroir, d'étagère, de tablette, etc. et elles s'étendent « *du simple appareil* » au « raffinement le plus complet ». Le casier standard accueille ainsi aisément la diversification. (Si nous prolongeons notre hypothèse, il en est comme si nous extrapolions que des poches puissent être équipées ou non de rabat, de bouton ou fermeture éclair, de compartiment, etc., ou que les vêtements-poches puissent être équipés de ceinture, pochette, bijou ou autres accessoires, et diversement combinés, organisés, superposés entre eux ; ce qui est bien le cas.)

Après qu'elle lui ait inspiré l'idée de casier, ce sont ces autres éléments mobiliers que sont les tables et surtout les sièges que la révolution vestimentaire l'emporte à renouveler. C'est dès lors ici pour la mobilité du corps et la liberté d'attitude qu'il permet à chacun que le nouvel habillement est exemplaire. Selon l'environnement, l'heure du jour et l'état d'esprit, observe notre orateur, nous nous asseyons différemment, de manière polie pour discuter, active pour pérorer, enlevée pour énoncer une thèse, béate pour ne rien faire. Les sièges se doivent d'autoriser ces postures et même de les accompagner décentement, « *avec distinction* »¹⁹, au même titre qu'une tenue est jugée élégante du fait des attitudes authentiques qu'elle suscite. La référence au vêtement cette fois est renseignée : de la même façon que « *le corset n'est plus* », exprime Le Corbusier, que « *l'étiquette est tombée* », que la femme a coupé ses cheveux et ses jupes, l'homme moderne a droit de disposer de sièges où s'asseoir comme il le souhaite et comme il convient au moment. Alors, ajoute-t-il, la liberté du corps pourra entraîner la liberté de l'esprit. « *Voilà le fond du sac, penser à quelque-chose.* » Voilà le fond caché du problème, veut-il sans doute dire, que l'on soit en condition de penser. Et de suggérer : penser à quelque œuvre d'art ou poème de la mécanique (sic).

18. Op.cit., p.116.

19. Op.cit., p.119.

20. Cf Radu Stern, *Against Fashion - Clothing as Art, 1850-1930*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 2004, p.22. Mark Wigley en analyse les rouages complexes dans *White Walls : Designer Dresses - The Fashioning of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 2001 (2nd ed.), p.147-149.

21. Lilly Reich, « *Modefragen* », *Die Form*, n°5, 1922. Cité et traduit en anglais dans Radu Stern, *Against Fashion*, op.cit., p.152. Je traduis à mon tour de l'anglais les passages suivants : « *organic unity* », « *the expression of the soul and his feeling of being alive* ».

Cette « *aventure du mobilier* » se conclue finalement par la disparition du mobilier en tant que tel au profit de la notion d'« équipement domestique » et d'une idéalité de maison où « *l'espace et la lumière abonde* », où l'on agit aisément et promptement. Parvenu au terme de la conférence, si nous résumons : l'habillement moderne aura donc été un modèle pour soutenir, hé bien, tant la standardisation... que la libération des manières individuelles ! Quel grand écart, n'est-il pas ?

De fait, la théorie pourrait paraître bien indécise. Il se trouve néanmoins que ce constat n'est pas sans rappeler une dispute célèbre dans l'histoire de la théorie du design, déclenchée précisément par le problème que pose le vêtement. Individualité contre standard : vers quoi la conception moderne adaptée à l'ère industrielle doit-elle se tourner ? En 1914, lors de l'une des premières réunions du Deutscher Werkbund, la question aura opposé Henry van de Velde et Hermann Muthesius²⁰. Alors que le premier défendait que chaque vêtement soit unique pour permettre une certaine expression individuelle, le second prônait la standardisation des pièces d'habillement en vue de leur production industrielle. Cette controverse est à entendre dans le contexte de l'avènement d'une société démocratique. Si à la société des hommes doit correspondre une société des objets, quel vêtement pour les individus de cette société ? La problématique s'étendra rapidement à toutes les catégories de produits en reléguant le problème posé par le vêtement à un niveau mineur. On en retrouve pourtant des traces résiduelles durant les années 1920. En 1922, Lilly Reich, alors membre du comité de direction du Werkbund, raviva la controverse. Dans un article intitulé « *Modefragen* » (Questions de mode) paru dans la revue *Die Form*, elle pointe le statut singulier de l'objet vêtement du fait qu'il est un objet utilitaire et quotidien, qui constitue cependant une « *unité organique* »²¹ avec l'individu qui le porte et qui concoure en

outre à élever « l'expression de son âme et son sentiment d'être vivant ». Corrélativement, elle défendit la nécessité de ne pas cantonner cet objet du côté de l'art et de l'artisanat, en même temps qu'elle critiquait le secteur de l'industrie majoritairement assujéti à la mode. Il revenait selon elle aux designers (que l'on n'appelait pas encore ainsi) de définir un vestiaire standard productible en série à faible coût qu'une intervention artisanale ou artistique, des broderies par exemple, permettrait d'individualiser. Cette préconisation était au demeurant influencée par les tentatives en cours du côté de l'architecture pour contrer l'uniformité générée par la standardisation dans la construction de logements. Si nous regardons maintenant du côté du Bauhaus, en parallèle à la transition que cet établissement opéra entre expressionnisme artistique et industrialisme, nous constatons que son directeur Walter Gropius pencha d'abord pour soutenir l'expression vestimentaire individuelle avant de se rallier à la cause du standard. A la *Bauhaustracht* (costume du Bauhaus), costume de lignes austères pouvant être fabriqué dans des étoffes variées, conçu par Johannes Itten, succéda la combinaison constructiviste aux nombreuses poches fonctionnelles, portée par Lazslo Moholy-Nagy notamment, jusqu'à ce que Gropius n'imposa un habillement standardisé²². Le concepteur du monde nouveau (et de l'homme nouveau) se devait de faire savoir, par sa tenue même, l'orientation industrielle qui était prise. Le costume de Le Corbusier aurait été une référence à ce titre.

Soit, mais où Le Corbusier en soi se situe-t-il dans ce débat ?

En réalité, comme il le rappelle lors de la conférence, le concept d'« équipement domestique » avait déjà été mis en œuvre dans le Pavillon de l'esprit nouveau installé en 1925 lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes à Paris. Exemple de « machine à habiter », il s'agissait de « montrer qu'un appartement peut être standardisé pour satisfaire aux besoins d'un homme de série »²³, et « affirmer que l'architecture s'étend du moindre objet d'usage mobilier à la maison, à la ville et encore au-delà ». Dans le système ainsi énoncé, en-deçà des « objets d'usage mobilier », il convient donc d'insérer le vêtement moderne. Doit-on dès lors y voir une « machine à habiller » ? Est-ce ainsi que pourrait s'énoncer la conception du vêtement de Le Corbusier ? Il conviendrait cependant de préciser cette conception en regard de la « machine ».

Le vêtement moderne comme vêtement-prothèse Le Corbusier, père d'une théorie prothétique

Si sa conceptualisation de l'« équipement domestique » était déjà amorcée en 1925, Le Corbusier mentionnait-il à cette date l'exemplarité du vêtement ?

Dans son ouvrage *Vers une architecture*, publié en 1923, nous trouvons une référence au costume mais il s'agit en l'occurrence du costume masculin. Il y apparaît en tête de liste des « objets-types » que l'époque génère. En 1925, cette fois-ci dans *L'art décoratif d'aujourd'hui*, ces « objets-types » reviennent comme le leitmotiv de la révolution qui est à mener dans les arts décoratifs contre l'expressivité artistique que manifeste la décoration. La toilette féminine est dénigrée pour son exubérance, et la mode, condamnée comme douteuse. Ces propos au fond sont assez banals, puisque Mark Wigley nous apprend que le mouvement de l'architecture moderne aurait élaboré une « police »²⁴ contre le vêtement et la mode qui laissait au seul costume masculin droit à considération. Au chapitre intitulé « Besoins-types, Meubles-types », le costume est au demeurant évoqué au travers du métier qui le produit. « Le poète déchoit, c'est vrai ; il chute des corniches et des baldaquins et se fait plus utilement coupeur chez un tailleur, un homme devant lui, et lui, un mètre à la main, prenant les mesures sur son homme. Nous revoici sur le plancher des vaches. Sérénité tonifiante des certitudes ! »²⁵ Cette évocation permet à Le Corbusier d'insister sur les idées d'« échelle humaine, de fonction humaine et de besoins humains » qui sont selon lui à prendre en compte dans la définition d'un nouvel art décoratif.

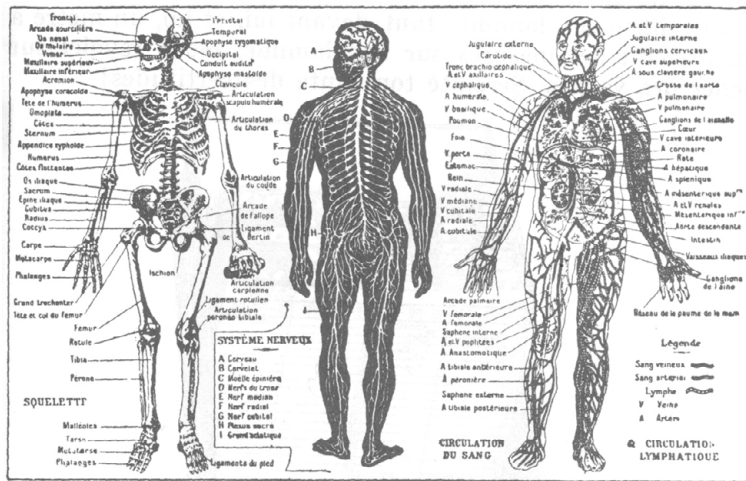
L'argumentation qui s'ensuit s'apparente à celle que nous avons rencontrée plus haut, hormis qu'il n'est pas question de standard mais bien de type, et parallèlement que, à la place de la perspective industrielle qui justifiait le standard, est énoncée une sorte de thèse évolutionniste propre à justifier la notion de type. Le système exposé en 1929 qui inscrivait les vêtements, les casiers, le logis, la ville et « encore au-delà » dans une continuité logique se retrouve ici régi par des lois de sélection et développement organiques. Les objets-

22. Cf Walter Gropius, *La nouvelle architecture et le Bauhaus*, p.110. Cité et commenté en Eric Michaud, *Théâtre au Bauhaus*, Edition L'âge d'homme, Lausanne, 1978, p.129.

23. Le Corbusier, « Pavillon de l'Esprit nouveau, Paris 1925 », in *Oeuvre complète vol.1: 1910-1929, Les éditions d'architecture* (Artemis), Zurich, 1964, p.98.

24. Un chapitre est dédié à cette « Fashion Policy », in *White Walls : Designer Dresses...*, op.cit., p.35-57.

25. Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Flammarion, Paris, 1996, p.70.



BESOINS-TYPES MEUBLES-TYPES

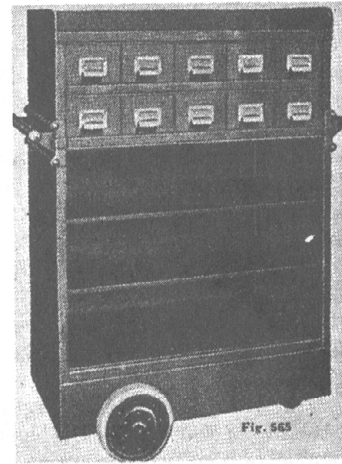
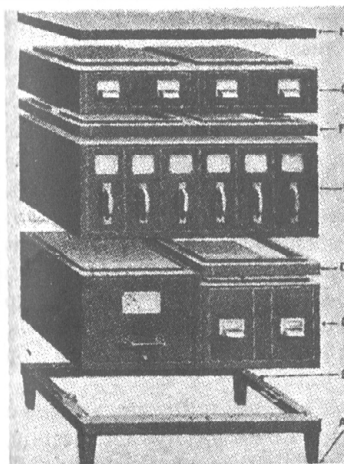


FIG. 4
Illustrations extraites de *L'art
décoratif aujourd'hui*, 1925.
(Composition personnelle).

Composition sur base de standards et vers un perfectionnement mécanique (Ronéo).

26. Op.cit., p.72.

27. A noter que l'artiste dada Raoul Hausmann, dans un article en 1924 pour le magazine constructivist G, compara le vêtement à un « clothing object », le chapeau à « a head covering », et la mode à « the function of the body made visible ». Cité par Radu Stern, in *Against Fashion...*, op.cit., p.22.

types sont dès lors des « objets-membres humains ». Dans un passage qui n'est pas sans rappeler le célèbre roman de Samuel Butler, *Erewhon*, imprégné des théories de Charles Darwin, Le Corbusier explique en effet que les objets dont les hommes s'entourent sont en vérité des extensions des membres humains, poussées par l'évolution de l'espèce, qui complètent les capacités naturelles et satisfont ainsi plus précisément ses besoins. « Nous naissons nus et insuffisamment armés. Ainsi le creux de la main de Narcisse nous a conduit à inventer la bouteille ; le tonneau de Diogène qui constitue déjà une fameuse amélioration de nos organes de protection (notre peau, et notre cuir chevelu) nous donne la cellule primordiale de la maison »²⁶. Et ainsi de suite, les livres prolongent notre mémoire, et les armoires et buffets sont des « étuis » pour ranger « nos membres auxiliaires de garantie contre le froid ou le chaud, la faim ou la soif, etc. »²⁷.

S'il y a un vêtement-type parmi les objets-types, il est donc de la nature d'une « *peau supplémentaire* »²⁸, aussi dit « *membre auxiliaire* », et, en passant par les « *étuis* », son horizon dans l'évolution est la « *cellule* »²⁹ domestique que le tonneau de Diogène illustre. Le vêtement qui apparaît dans cette thèse est de la sorte débarrassé de tout ce qui n'est pas organiquement et objectivement fonctionnel. Il est un vêtement minimal qui autorise à pallier à l'indécence de la nudité, mais sans habiller stricto sensu. « *L'homme tout nu ne porte pas de gilet brodé ; voilà qui est dit !* »³⁰ peut-on lire dans un chapitre précédent. Ainsi que Mark Wigley l'a commenté, il y a chez Le Corbusier ce paradoxe qui lui fait prendre le vêtement et la mode pour modèles en prêchant finalement une anti-mode et un vêtement de nudité, d'une nudité purifiée. Plus loin dans le chapitre, c'est du reste le métier d'orthopédiste qui supplante celui de tailleur.

Son avis sur le vêtement aurait-il changé entre 1925 et 1929 ? Le fait est que, en 1936 encore, Le Corbusier déclarait : « *Je dis que l'architecture doit être envisagée à travers le prisme des temps nouveaux, on ne doit plus vêtir, créer des costumes, mais créer des organismes* »³¹.

Cette thèse de Le Corbusier a suscité des commentaires au sein de la théorie du design. Adrian Forty, dans son ambition de révéler les véritables enjeux techniques et sociaux du design, s'y est intéressée. Avec les « *objets-membres humains* », selon lui nous avons affaire à une conception « *prothétique* »³² du design dont Le Corbusier serait en quelque sorte l'initiateur.

L'établissement d'un parallèle entre le processus de développement des formes du milieu naturel et le processus de genèse et variation des artefacts humains était déjà envisagé au XIX^e siècle et abondamment nourri par la biologie naissante et les idées de transformisme puis d'évolution. S'il permit d'enrichir la compréhension du vivant en considérant les spécificités de la vie et des cultures humaines (les sciences de la nature par les sciences de l'homme), il nourrit symétriquement les débats sur l'orientation à donner à la production désormais essentiellement industrialisée de l'environnement matériel de la vie des hommes. Une métaphore organique a infiltré à la fin de ce siècle les discours sur les arts, y compris l'architecture. Louis Sullivan en tira sa célèbre formule « *Form follows function* » avant que Frank Lloyd Wright ne la généralise comme une interdépendance entre le tout et les parties (de même que entre l'organisme et les organes : entre le bâtiment et ses éléments mobilier, entre la nature et les bâtiments, entre l'architecture et les hommes, etc.). Hermann Muthesius pour sa part y puisa en 1902 pour donner son interprétation de la logique de changement inhérente à la mode : « *On peut sans doute expliquer les raisons psychologiques de ce changement dans le fait que certains organes activés en admirant telle forme deviennent las avec le temps et retrouve une activité en s'orientant vers d'autres formes* »³³. Les travaux de Darwin au demeurant avaient servi quelques années plus tôt à argumenter en faveur de l'ornementation des vêtements³⁴. Les vêtements ou les accessoires portés sont en effet, du fait de leur étroite proximité au corps, singulièrement concernés. Ils mettent conséquemment en exergue l'orientation anthropologique de la thèse.

En dépit de la diversité des extrapolations faites entre la connaissance du vivant et les techniques humaines, et malgré l'imprécision scientifique de ces extrapolations, cette conception que Forty qualifie de « *prothétique* » connaîtra une fortune remarquable au XX^e siècle. Pourtant, d'un point de vue théorique elle ne vaut rien, commente-t-il, quand elle proclame, ainsi que le Corbusier le fit, que la création des artefacts résulte d'une venue naturelle au monde. Ce faisant, elle suggère que l'acte de design se situe hors de la conscience humaine. Nonobstant, cette thèse va tracer son chemin et donner prise à un fonctionnalisme radical. Elle invite finalement à considérer le processus créateur comme la seule traduction de la mécanique organique en un produit artificiel, et ce grâce à la connaissance la plus exhaustive des formes, des dimensionnements, des dynamiques et des forces du corps humain. L'ergonomie, cette science du comportement humain en relation avec ses moyens (matériels et logiciels) adossée sur la méthode de l'organisation scientifique du travail, est mise à profit. Comme elle servit utilement à améliorer l'agencement des habitacles des véhicules militaires durant la seconde guerre, elle assistera dans les années 1960 la conception des premières capsules spatiales. Telle est de fait une perspective qui sera prise par le design à partir des années 1950 pour la gestion industrielle de la formalisation des produits en rapport à leurs fonctions, c'est-à-dire en rapport aux corps qui les utilisent. En témoignent « *Joe* » et « *Josephine* », le couple d'américains-types que Henry Dreyfuss a imaginé pour présenter sa charte de design industriel, énoncée une première fois dans son ouvrage *Designing for People* en 1955 et une seconde fois en 1960 dans *The Measure of man - Human Factors in Design*. A savoir que les « *facteurs humains* » dont il est question dans le titre incluent à cette date des données

28. Le Corbusier employa littéralement cette formule dans un article pour une revue de psychologie en 1925. Cité par Mark Wigley, in *White Walls : Designer Dresses...*, op.cit., p.287.

29. « L'élément biologique: la cellule de 14 m2 par habitant » est le titre d'un chapitre de son ouvrage *La ville radieuse* paru en 1935.

30. Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, op.cit., p.22.

31. Lors de l'une de ses conférences de Rio. Le Corbusier, *Conférences de Rio*, Introduction, établissement du texte et notes par Yannis Tsiomis, Flammarion, Paris, 2006, p.147.

32. Adrian Forty, « Industrial Design and Prosthesis », in *Ottogono*, n°16, septembre 1990, CO.P.I.N.A., Milano, p.114-129.

33. Hermann Muthesius, « Die Moderne Umbildung Unserer Ästhetischen Anschauungen » (1902), in *Kultur und Kunst, Berlegt Bei Eugen Diederichs, Jena, 1909*, p.35-75. Citation p.39. Traduction personnelle.

34. « The need of conspicuousness which Darwin tells us results in the survival of the fittest, it is at the root of this love of ornament, a healthy instinct not to be sneered at ». Mary Eliza Haweis, *The Art of Beauty*, London, 1878, p.98. Cité par Radu Stern, in *Against Fashion...*, op.cit., p.20.

35. Cf entre autres le pavillon suisse Svizzera 240, House Tour à la 16ème biennale d'architecture de Venise des architectes M. van der Ploeg et A. Vihervaara, et commissaires Alessandro Bosshard et Li Tavor ; ou d'un point de vue théorique plus général la Philip Steadman, *The Evolutions of Design : Biological Analogy in Architecture and the Applied Arts*, Routledge, Abingdon (UK) - New York (USA), 2008. 2nd ed.

36. « Vision athlétique (...) Soumission à la technique (...) Non à la nature (...) »

Dans ce milieu extrêmement conformé, l'homme ne peut être admis qu'anthropologiquement : le Modulor est la fiche anthropométrique. D'aucunes pourraient trembler que le péril pygméen n'impose un jour un modulator notablement réduit ».

Commentaire de Hervé Baley et Dominique Zimbacca paru dans le numéro spécial de *Aujourd'hui : art et architecture* (p.95) publié en 1965 et dédié à Le Corbusier qui venait de décéder. Nous pourrions y ajouter les commentaires plus récents de Xavier de Jarcy pour qui le Modulor est « un homme bras levé, à petite tête et gros biceps... »

Un fasciste saluant à la romaine... Un homme de série pour un urbanisme de série » in *Le Corbusier, un fascisme français*, Albin Michel, Paris, 2015. La mise au point en 1943 par Ernst Neufert, alors architecte officiel du IIIème Reich en charge de la standardisation de la construction architecturale sur les territoires conquis par les nazis, d'un système de mesure modulaire basé sur un homme (blond) de 1m75 n'est peut-être pas pour rien dans ce jugement (Cf Jean-Louis Cohen, *Architecture en uniforme, projeter et construire pour la seconde guerre mondiale*, Hazan, Paris - Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 2011).

anthropométriques et ergonomiques mais aussi, en accord avec l'avancée de l'esthétique scientifique et de la psychologie expérimentale, des données sensorielles et psychologiques pourvu qu'elles soient mesurables (numériques) et ainsi moyennables. A savoir que le Neufert, comme on surnomme le guide publié en 1936 par Ernst Neufert, fournissait déjà une charte de rationalisation et normalisation pour la construction architecturale sur la base du dimensionnement moyen du corps humain. L'outil informatique assiste depuis lors utilement cette méthodologie toujours en vigueur (les ouvrages de Dreyfuss et Neufert font toujours autorité).

Néanmoins, en tant qu'il définit finalement un « *standard organique* », ce fonctionnalisme prothétique est critiquable, et d'ailleurs critiqué ces derniers temps³⁵. C'est qu'il réclame un corps standard pour fonctionner au mieux, reléguant tout corps particulier à l'inadéquation. A quoi Forty ajoute cette autre critique : qu'il est asocial. Il fait fi de la dimension symbolique irrémédiablement attachée à tout objet-prothèse, serait-ce seulement du fait des habits qu'il occasionne (voyez les postures, les rituels, les messages que nous exprimons au travers d'un banal chapeau, propose Forty, et a contrario voyez ce qui est empêché par certains vêtements moulant le corps conçus pour certains sports — qu'aujourd'hui on appelle d'ailleurs des « *secondes peaux* »), ce qui en fait un symbolisme relatif à la vie des hommes en société dont le design ne peut faire abstraction.

Le Corbusier, père de cette perspective, pour avoir envisagé un système d'objets-prothèses ? Faut-il voir dans ses « *peaux supplémentaires* » la révolution vestimentaire de laquelle il fait dépendre la révolution de l'architecture ? Pour Forty, s'il l'a initiée, Le Corbusier n'a pas participé à sa tournure fonctionnaliste industrielle. Ses objets-membres auraient nourri plutôt une aspiration aux formes pures telle que la nature, idéalisée, en présente. Il l'inclue toutefois dans sa critique. Quand on se souvient que le Modulor, le système de mesures qu'il développa à son tour au milieu des années 1940, fut décrié pour son anthropométrie jugée dés-humanisante³⁶, notre interrogation n'est pas sans conséquence.

Le vêtement moderne comme « enveloppe rythmique » ? Le Corbusier, pratiquant de la rythmique

D'autres écrits corbusiens invitent néanmoins à échafauder un point de vue alternatif. Intéressons-nous en particulier à une lettre de Charles-Edouard Jeanneret à sa mère datant de 1908. Elle a retenu notre attention pour ce qu'il semble y évoquer les prémices du concept d'« *équipement domestique* ». Certes, la référence au vêtement n'apparaît pas explicitement mais nous tacherons de la mettre au jour.

Dans cette lettre, le jeune architecte explique que, pour faire face à l'exiguïté et à l'aménagement déplorable de sa « *tôle d'étudiant* » à Paris, il s'est fabriqué un « *meuble fous-y-tout* »³⁷. Dans cette pièce de 3 sur 4 mètres, il était en effet contraint, raconte-t-il, de glisser son corps, de sauter à saute-mouton à pieds joints, d'escalader, de rentrer son ventre,... pour louvoyer entre la table, les quelques chaises, le fauteuil et la malle qui lui sert de sofa, le lit, la baignoire-cuvette suspendue et la masse des habits accrochés à des clous. Las, il aurait donc confectionné un mobilier « *combiné* », merveilleusement pratique selon ses termes, dont le bénéfice est de redonner au corps sa capacité à se mouvoir librement.

Le récit paraît précurseur du propos qui sera tenu 21 ans plus tard, et le meuble en question, une sorte de proto-multicasier. Et en effet, dans sa conférence de 1929, Le Corbusier confira qu'il est obsédé depuis une vingtaine d'années par « *l'anomalie du mobilier* » et que cela a fondé son idée de casier « *de mesure commune* » pour contenir efficacement tous les objets, et ainsi « *gagner une place considérable* » et « *circuler à l'aise* ». Nous reconnaissons donc dans cette lettre l'importance qu'il accordera à la liberté corporelle (et spirituelle) dans la révolution de l'architecture qui est réclamée de ses vœux : des mouvements libres du corps grâce aux casiers, et des attitudes individuelles grâce aux sièges.

Que Le Corbusier soit attentif à cette qualité — faut-il le préciser, très rarement considérée — peut être commenté par le biais de la « *rythmique* ». Nous savons qu'il fut initié par son frère Albert à cette théorie développée par Emile Jaques-Dalcroze dans le cadre de la *Lebensreform*. La rythmique fut au demeurant motivée par le souhait de Dalcroze, alors enseignant de musique, de corriger l'« *arythmie* »³⁸ qu'il observait

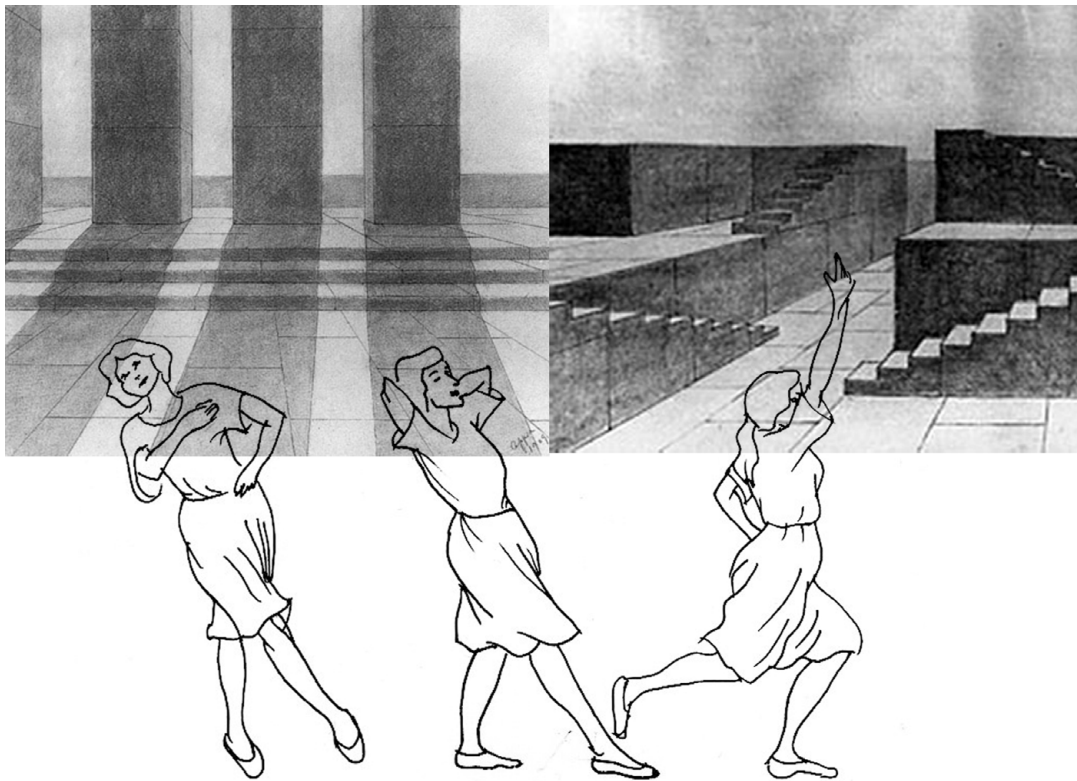


FIG. 5
Pratique de rythmique
d'après les croquis de la
méthode Jaques-Dalcroze,
sur fond des Espaces
rythmiques de Adolphe
Appia, 1909-1910.
(Composition personnelle)

chez plusieurs de ses élèves, c'est-à-dire l'anomalie de rythme que dénotait le défaut d'harmonisation de leurs gestes. Le problème dépassait cependant l'enseignement de la musique pour concerner une arhythmie qui s'observait plus largement dans les actes quotidiens de tout un chacun, et qui serait provoquée par l'industrialisation du travail et la diffusion des machines dans la vie quotidienne du fait des cadences trop mécaniques imposées aux hommes. Pour y remédier, symétriquement c'est justement de la capacité qu'ont les êtres vivants à s'informer de façon synesthésique d'un rythme ambiant (d'une musique en l'occurrence), et de la transformer en un rythme vécu (interne) touchant le corps et l'esprit, que la rythmique tire parti. Le rythme vécu se manifeste alors par un « *mouvement vivant* »³⁹. Ce « *mouvement vivant* » est une énergie de vie qui se donne à voir par la mobilité et la gestualité physiques, mais qui anime également des élans vitaux moins visibles comme des coordinations intimes, des compréhensions sourdes, des sentiments, et notamment un sentiment d'espace. Il s'active en somme dans la présence de l'être au monde. Qu'un mouvement, qu'une attitude expriment de la timidité ou de la confiance, de l'insécurité ou de la stabilité, etc. voilà ce qui intéresse cette théorie. Un tel rythme, un tel mouvement, de ce fait, sont propres à chaque être, ils sont singuliers. Difficilement exprimables avec des mots, voire indicibles, ils ne peuvent non plus être mesurés véritablement. On peut en mesurer (numériquement) certains aspects mais cela est insuffisant à couvrir le phénomène, ou bien il faut envisager une autre idée de la mesure. A une époque où la locomotion et la motricité étaient très étudiées, le problème du rythme définissait un domaine du vivant qui échappait à l'explication objective, scientifique, et corrélativement à sa reproductibilité. Seule la phénoménologie parvenait à l'appréhender. C'est pourquoi la théorie de Dalcroze passait avant tout par une pratique corporelle. J'écris cela à l'imparfait mais telle est encore la situation aujourd'hui. Il est en effet à préciser que cette notion de rythme, après qu'elle ait suscité beaucoup d'intérêt au début du XX^e siècle, fut majoritairement oubliée au cœur du siècle avant de réapparaître à la fin du XX^e siècle et d'occasionner de nouveau des études de nos jours.

Or, la rythmique se trouve être favorisée par certains dispositifs matériels et spatiaux. Ainsi que la collaboration entre Emile Jaques-Dalcroze et le scénographe Adolphe Appia l'a mis en évidence, un milieu défini par

37. Rémi Baudouï, Arnaud Dercelles, *Le Corbusier, Correspondances. Lettres à la famille*, t.1 : 1900-1925, Infolio, Suisse : Gollion, 2011.

38. Je tire cette présentation de la rythmique de l'ouvrage de Anne Boissière, *Musique Mouvement*, Manucius, Paris, 2014. Citation p.77.

39. « Si la musique veut ordonner la mobilité du corps, elle doit s'informer, premièrement de ce que le corps attend d'elle. (...) Le corps abandonne donc sa vie propre à la musique pour la recevoir à nouveau de sa main, mais ordonnée et transfigurée ». Op.cit., p.97. La formule « mouvement vivant » est de Anne Boissière.



FIG. 6
Danseuse du Ballet
Triadique sur fond de réseau
spatial, d'après un dessin
de Oskar Schlemmer.
(Composition personnelle).

quelques lignes simples et droites est particulièrement favorable à son accomplissement. Les Espaces rythmiques⁴⁰ de Appia illustrent cela exemplairement avec leurs rigoureuses colonnades ou leurs terrasses de hauteurs variées, dans tous les cas leurs imposants escaliers. Pour les construire et les transformer facilement, à l'instar des « *praticables* » utilisés au théâtre, il avait conçu des modules à additionner et empiler. De formes parallélépipédiques, ces « *praticables* » ne rappellent-ils pas les casiers de Le Corbusier ? Et dans ces « *espaces rythmiques* », ne retrouve-t-on pas quelque chose du Parthénon, à propos duquel le jeune Jeanneret alors en voyage en Orient écrivait en 1910 à ses parents: « *Vous êtes pris, vous avez perdu le sens de l'échelle commune. Vous êtes assujetti à un rythme sensoriel (la lumière et le volume) et par des mesures habiles* »⁴¹.

Un milieu ainsi constitué autoriserait idéalement le « *mouvement vivant* » et l'espace deviendrait lui-même vivant pour celui qui le pratique. Paradoxal que cela puisse paraître, une géométrie épurée est la condition de l'activation physique et psychique du corps. Les Espaces rythmiques de Appia sont composés avec régularité à partir essentiellement d'horizontales et de verticales. Nulle ondulation ou serpentine, nulle forme ou dynamique organiques ne s'y trouve. Ils sont « *d'une étonnante immobilité et apparente vacuité* »⁴². S'ils affectent le corps, ce n'est pas en s'apparentant à lui. S'ils le mobilisent, ce n'est pas en guidant ses gestes selon ses logiques mais en fournissant un appui utile pour accompagner son élan (comme on s'appuie sur une colonne pour prendre une impulsion ou tourner, comme on s'appuie sur une marche pour s'élever). Au contraire, c'est en tant qu'un ordre étranger au corps, propre à lui opposer une résistance, qu'ils activent l'émergence du « *mouvement vivant* ».

C'est le constat qui fut fait par Appia et Dalcroze au sujet du dispositif scénique le plus propice à la rythmique. C'est aussi celui qui fut fait par Oskar Schlemmer au sujet des costumes. Schlemmer au demeurant s'est référé au travail de Appia pour définir la philosophie de l'atelier de scène qu'il dirigeait au Bauhaus. Ce

40. Cf Adolphe Appia, *L'œuvre d'art vivant, Œuvre complète, t.3: 1906-1921, L'âge d'homme, Lausanne, 1988.*

41. Lettre à ses parents du 21 juin 1910, in Rémi Baudouï, Arnaud Dercelles : Le Corbusier, *Correspondances...*, op.cit., p.311.

42. Anne Boissière, *Musique Mouvement*, op.cit., p.76.

« théâtre » se voulait un questionnement en actes sur la construction de l'espace moderne, étant considéré que « *L'espace, comme l'architecture, est d'abord une structure de nombres et de mesures* »⁴³. Afin qu'il acquiert cependant sa pleine fonction, il lui faut du rythme : « *Le costume jouera ce rôle, à la fois comme support du mouvement, et pour lui-même. L'acteur devient ainsi portion d'espace, portion d'architecture* »⁴⁴.

Nous nous tournons dès lors vers Le ballet triadique conçu par Schlemmer tel qu'il fut présenté en 1923 lors de la « *Semaine du Bauhaus* » (une exposition que visita Le Corbusier). Sur une musique au rythme strict, les danseurs évoluaient dans des costumes formés de volumes géométriques simples (des sphères, des cylindres, des cônes, des spirales) qui contenaient et contraignaient leurs corps organiques. Comme Siegfried Giedion l'a finement observé : « *Le corps humain est ici moulé dans une forme sévère ; la rigueur de la ligne est recherchée dans la danse même. De tous les domaines où s'exercent l'activité du Bauhaus, celui-là seul atteint à une parfaite liberté.* »⁴⁵ (relevez l'antithèse). De tels costumes imposent une certaine discipline, mais en même temps ils soulignent et amplifient les moindres mouvements, remarque l'historien. On observe bientôt des réactions, des adaptations, de nouveaux équilibres. Les mouvements se précisent et se développent par eux-mêmes. In fine c'est une liberté inédite qui se manifeste ici, et un espace, estime-t-il, d'une rare solennité. Et ainsi est-ce par contraste avec la forme organique que ces costumes révèlent le « *mouvement vivant* », le suscitent et l'exercent. Une certaine contrainte, un certain cadre activeraient d'autant plus son expression. De même que les « *praticables* » pour Appia, ces costumes constituent pour Schlemmer un « *appareillage* » du mouvement. Un appareillage, c'est-à-dire un dispositif qui « *ne se substitue pas au corps et aux gestes comme des prothèses ou des machines* »⁴⁶, cependant qu'il sollicite spécialement le fonctionnement du corps vivant.

Les costumes de scène de Schlemmer sont particulièrement démonstratifs de l'effet d'un dispositif vestimentaire sur la pratique rythmique, mais cela peut se produire également avec des vêtements quotidiens pourvu qu'ils constituent de la sorte des contenants de géométries simples⁴⁷. Si de tels vêtements laissent parfois à penser qu'ils libèrent le corps comme si celui-ci était nu, c'est sans considérer les contacts, les masses, les résistances certes légers mais effectifs qu'ils donnent à ressentir lorsqu'on les porte. De tels vêtements représentent ce que nous appellerons, pour faire face aux vêtements-prothèses, des « *enveloppes rythmiques* ».

De ces enveloppes rythmiques, à l'équipement « *praticable* », et à l'espace rythmique (que le Festspielhaus de la cité de Hellerau conçue par Heinrich Tessenow exemplifie sur le terrain de l'architecture), tel est le système alternatif qui est ici esquissé.

Voilà donc où la lettre du jeune Jeanneret nous a emportés, pourtant n'était-ce pas juste des intuitions qu'elle exprimait ? Pouvons-nous nous permettre de les considérer sérieusement ? Est-ce toujours cette révolution-ci du vêtement qui nourrit son propos en 1929 ? Le fait est que nous retrouvons dans des textes plus tardifs de quoi corroborer ces sentiments précoces.

Dans *Quand les cathédrales étaient blanches - Voyage au pays des timides* publié en 1937, Le Corbusier réitère son appel à la réforme du costume masculin sur le modèle du vêtement moderne féminin. Ce dernier toutefois est vanté dans ce cas pour l'expression personnelle qu'il autorise, et qu'il soit coloré est désormais important. En outre, l'enjeu outrepassa le domaine de l'architecture, il devient existentiel et civilisationnel. L'ouvrage débute sur cette annonce : « *Je vais montrer par l'USA, pris comme exemple, que les temps sont neufs mais que la maison est inhabitable.* »⁴⁸ Plus loin, un passage relate un épisode de son voyage en paquebot vers les USA : « *Au commissaire de bord, j'ai réclamé pour nous des smockings de couleur : les grooms vermillon sont assortis aux fastes du bateau ; nous autres, au dîner, nous faisons enterrement de campagne ; les belles dames s'épanouissent dans les splendeurs de leurs toilettes. Curieuse fin de civilisation : l'homme qui porta des plumes d'autruche sur la tête, roses, blanches et bleu-roi, une vêtue de brocarts ou de soie rutilante, ne sait plus que fourrer ses deux mains dans les poches d'un pantalon noir. (...) Il demeure que la question est à reprendre et que la transformation du costume masculin est nécessaire. C'est aussi difficile que de changer l'éthique et l'assiette institutionnelle d'une société. Le costume est l'expression d'une civilisation. Nous sommes toujours, encore dans une défroque de parlementaire. Le costume décèle les sentiments les plus fondamentaux ; par lui, nous manifestons notre dignité, notre distinction, notre frivolité ou nos ambitions profondes* »⁴⁹.

43. Eric Michaud, *Théâtre au Bauhaus*, op.cit., p.128.

44. Ibid.

45. Cité par Eric Michaud, *ibid.*

46. Véronique Fabbri, « De la structure au rythme. L'appareillage des corps dans la danse », in Pierre-Damien Huyghe (dir.), *L'art au temps des appareils*, L'Harmattan, Paris, 2005, p.93. Le commentaire que Fabbri livre dans cet article sur les costumes de Schlemmer prend part au mouvement plus général de réflexion sur le concept philosophique d'appareil.

47. Précisons que en revanche, les costumes utilisés pour les danses expressionnistes de l'époque auxquelles on associe souvent la rythmique, de larges drapés flottants et tourbillonnants, ne satisfont pas cette condition. Les exercices de la rythmique de Dalcroze quant à eux, hier comme aujourd'hui, font intervenir la musique et parfois le milieu, mais non le vêtement (même si un vêtement souple est requis).

48. Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches - Voyage au pays des timides*. Plon, Paris, 1937, p.7.

49. Op.cit., p.124-125.

Quelques années plus tard, dans sa lettre Aux étudiants des écoles d'architecture, nous retrouvons des propos semblables. La révolution vestimentaire, mode y compris, représente alors une question vitale et un problème de conscience. « *La révolution de conscience surgissant de cet état d'attente qui depuis si longtemps pèse sur les sociétés, s'inscrira un jour jusque dans votre vêtire même. Les femmes, déjà, ont pris les devants : couture et mode sont hardies, sensibles, expressives. (...) Or, nous [les hommes] sommes au point le plus inadapté de la forme vestimentaire, ayant d'ailleurs, ici, renoncé à la couleur qui est l'un des signes de la vie* »⁵⁰.

Dans ces deux textes, l'habillement apparaît comme ce qui traduit idéalement l'esprit d'une époque, ou dit autrement, son rythme ambiant, sa « *musique* ». L'auteur précise cependant : « *l'esprit de l'âge machiniste* ». Comment appréhender cela ?

C'est par le biais du jazz, musique ô combien authentiquement rythmique, et culture ô combien intéressante du point de vue vestimentaire (voir les tenues de Joséphine Baker et plus généralement la façon dont les jazzistes portent le costume) que ces commentaires peuvent être précisés. Le Corbusier s'attarde passionnément dans *Quand les cathédrales étaient blanches* sur cette « *mélodie de l'âme jointe au rythme de la mécanique* »⁵¹. Le jazz y est présenté comme résultant de l'énergie des musiciens « *appareillée* » par leurs instruments. La situation peut être apparentée à celle que nous venons de décrire du corps appareillé par le costume, avec cette précision que les instruments sont comparés à des machines ; la trompette par exemple, à une turbine. Le jazz est à ce titre une technique de l'époque de construction, écrit-il, « *plus avancée que l'architecture* »⁵². Une machinerie donc, mais susceptible de susciter une formidable vitalité. Les musiciens de jazz battent des pieds et des mains, dodelinent de la tête, note-t-il. Louis Armstrong « *chante, il s'esclaffe, il fait gicler sa trompette d'argent.* » Cette sorte de machine génère une expérience mobilisante : « *Elle est si*

50. In Le Corbusier, *La charte d'Athènes*, Editions de minuit, Paris, 1957, p.173-174.

51. Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches*, op.cit., p.180.

52. Op.cit., p.184.



FIG. 7
Dessin de Le Corbusier
publié dans *Formes et Vie*,
1952.

puissante, si irrésistible psycho-physiologiquement, qu'elle nous a arrachés à la passivité de l'audition, et nous fait danser ou gesticuler, participer. »⁵³ Et encore « *La musique entre dans la poitrine des hommes et des femmes, s'y rive, y emporte le flux du sang, y met en dynamisme le corps entier, tandis que la pensée s'élève sur l'aile de la mélodie* »⁵⁴. Le phénomène est dès lors comparé... aux gratte-ciel.

De cette exaltation dont Le Corbusier témoigne ici, Wigley déduit réciproquement que sa théorie des objets-membres et des vêtements de nudité pure qui lui sert à expliquer les murs blancs de l'architecture moderne est le signe d'un refoulement de la sensorialité, de la sensualité et des pulsions naturelles. L'aspiration à la pureté idéalisée des formes récurrente chez l'architecte trahirait une économie psychosexuelle⁵⁵ estimée pathologique. Nous proposons une autre explication. Nous proposons qu'une mesure soit la cause de cette exaltation, une certaine idée, subtile, de la mesure. Il y a de « *la mathématique* »⁵⁶ dans cette musique, peut-on lire. Il y a une « *exactitude implacable* ». « A Harlem comme à Broadway, l'orchestre nègre est impeccable, sans faute ni trou, régulier, en ascension rythmique, en marche incessante : la trompette déchirante, stridente, glapissante, sur battement de marche »⁵⁷. Une mesure musicale, jazzique, qualifiée de « *machinique* » s'avérerait le moyen d'une mobilisation profonde des hommes et de leurs sentiments d'être vivants dans leur époque. Cette mesure subtile transpose ainsi, dans l'ère industrielle caractérisée par les machines, celle qui définissait les espaces rythmiques. Nous venons néanmoins d'en préciser la condition : que cette mesure puisse être « *appareillée* ». Autrement dit, de même qu'il était crucial pour Appia et Schlemmer que les dispositifs et les costumes soient « *pratiquables* » (que l'on puisse les pratiquer), il est nécessaire que l'on puisse en jouer (que l'on puisse jouer de ces machines). L'écart et le contraste qu'elle instaure avec le corps organique autorisent précisément ce jeu.

Si la « *machine à habiller* » pouvait dans le paragraphe précédent se comprendre comme l'habillement pris en charge par la machine industrielle, il est ici à entendre que c'est cette machine qui est, elle, à habiller, à investir.

Le Corbusier, designer de vêtement - De quoi « rhabiller » la théorie

Parmi les deux points de vue que nous venons d'exposer, où donc situer en fin de compte la conception corbuséenne du vêtement ? Ce paragraphe, qui tentera d'y répondre en récapitulant notre réflexion, fera office de conclusion.

Force est de constater que ce sont deux points de vue opposés. L'angle du vêtement-prothèse relatif à la théorie des « *objets-membres humains* » a révélé une méthodologie qui consiste, à partir du corps organique modélisé mécaniquement et numériquement, à concevoir des produits industriels. Le second angle du vêtement comme « *enveloppe rythmique* » a au contraire révélé une philosophie qui défend qu'une certaine régularité épurée est susceptible d'engendrer un mouvement vivant impossible à modéliser. Si toutes deux ont leurs complexités et leurs paradoxes, tout de même la théorie prothétique et la théorie rythmique sont antinomiques. Que les écrits de Le Corbusier les ait adressées l'une et l'autre, cela doit-il nous emporter à conclure à notre tour que son système de pensée, celui qui fonde la « *machine à habiter* » dans le modèle vestimentaire, est effectivement ambiguë ? Souvenons-nous que c'est pour préciser sa position dans la controverse historique du standard contre l'individualité que ces deux points de vue furent déployés. Avec l'opposition de la prothétique contre la rythmique, c'est au sein d'une autre problématique connexe, celle de la place du vivant et de l'homme dans la civilisation industrielle, que nous avons inséré notre propos. Soit, mais où donc situer Le Corbusier ?

Pour dénouer l'affaire, penchons-nous sur ce fait méconnu que Le Corbusier se soit un jour improvisé designer de vêtement. Son design, (c'est moi qui le nomme ainsi) en réalité un dessin accompagné d'une note, est paru dans la revue *Formes et vie* en 1952. Le commentaire que nous allons en faire se base sur ce dessin et cette note⁵⁸, également sur la fabrication de notre part des vêtements en question et l'expérience de les porter.

Il s'agit d'un « *costume pour la femme d'aujourd'hui* »⁵⁹ qui n'est pas, comme la note le précise d'emblée, une création de mode haute-couture mais une « *création permanente* ». Le costume en question comprend trois articles : une robe, un surtout et des chaussures. Tous trois ont des lignes simples et droites. Le surtout est

53. Op.cit., p.180.

54. Op.cit., p.181.

55. Tel est la thèse générale du livre de Mark Wigley, dans laquelle Le Corbusier joue un rôle central. Cf en particulier le chapitre *Sexual Charges* p.267-299, ainsi que le paragraphe *After all* p.358, in *White Walls : Designer Dresses...*, op.cit.

56. Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches*, op.cit., p.181.

57. Op.cit., p.183.

58. Le dessin est sous-titré « *Modèle déposé* », mais la requête ne donne pas de résultat à l'INPI.

59. Le Corbusier, « *Note* », *Formes et Vie*, n°2, Éditions Falaize, Paris, 1952, p.11.

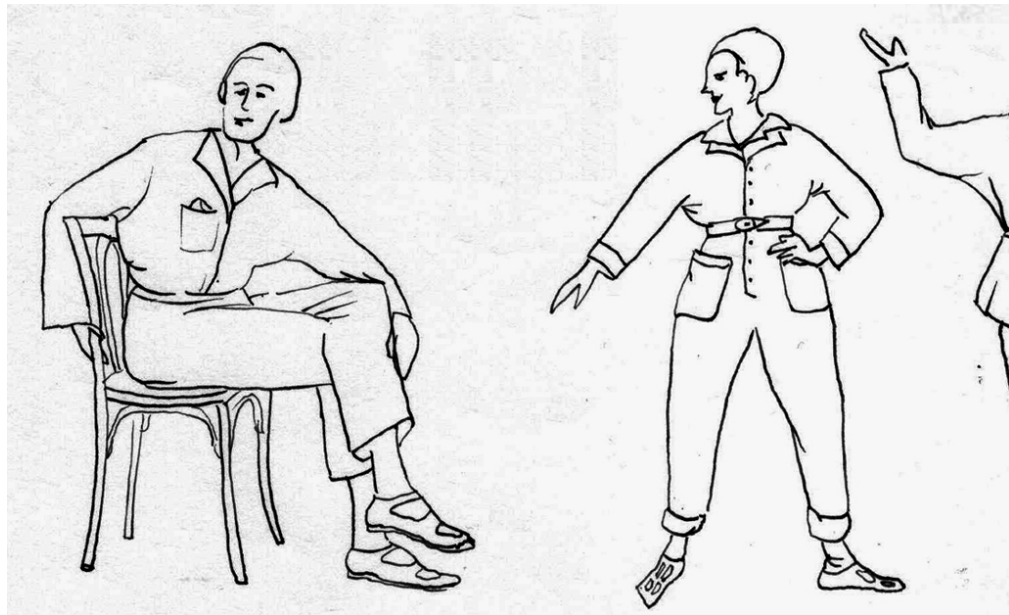
une sorte de poncho des Andes, est-il indiqué, « *une pièce d'étoffe carrée fendue au milieu, par où passer la tête, sans aucune coupe spéciale* ». La robe est « *d'une pièce* » avec pour seule intervention des fronces au niveau de la taille. Les chaussures sont de « *fortes bottes* », c'est-à-dire larges, à enfiler par-dessus des sandales (sic). Ces articles de formes épurées sont dits de « *dimensions proportionnées* ». Sur quelles mesures ils se basent, cela n'est pas spécifié, mais nous proposerons volontiers que ce soit les mesures du Modulor. Conçu dans la décennie précédente, le Modulor avait d'ailleurs été présenté, parmi d'autres supports, sur un mètre ruban de tailleur⁶⁰. En outre, nous pouvons suggérer que ce costume est de taille unique étant donné le caractère vague de chacun des articles. La question fonctionnelle n'est pas négligée puisque Le Corbusier signale ici ou là que ce costume est « *adapté à la vie citadine* », fait « *pour marcher, travailler, agir, monter en voiture, en bus, et vaquer à ses occupations journalières* », et il est à réaliser dans des tissus pratiques « *ne se chiffonnant pas* ».

Ces premières observations nous invitent à envisager ce costume comme un costume « *standard* », à l'instar des casiers standard de 1929 de « *mesure moyenne* », quoique avec des mesures dans ce cas déduites du corps. S'il se met de la sorte en relation avec le corps, pour autant il n'est pas, loin s'en faut, ni anthropomorphique ni ergonomique. Il ne se résout pas à un formalisme et un fonctionnalisme déterminés par une métrique organique. En ce sens il n'est pas prothétique. Certes Le Corbusier stipule, à la toute fin de la note, qu'il est fait « *pour un être vivant possédant une charpente osseuse, muscles et rondeurs utiles* », mais quand il ajoute « *chair et sveltesse* » et avance avec facétie qu'on le découvrira en réalité en ôtant le vêtement, nous comprenons que le corps organique n'est pas rigoureusement la base du design.

60. Il était présenté lors de l'exposition *Le Corbusier - Mesures de l'homme* au Centre Pompidou en 2015, op.cit.

61. La dynamique de cette expérience ne rejoint-elle pas, en se concentrant sur le point de vue sensoriel, celle qui fut décrite pour les danseurs du Ballet triadique ?

Un autre corps est pourtant concerné. Mais c'est le corps sensible. Les tissus doivent être souples, est-il précisé. La robe est conçue pour être « *attrapée à deux mains, relevée jusqu'aux genoux, ou à peu près* » pour libérer les jambes. Et les bas Nylon sont déconseillés parce-qu'ils constituent une entrave. Nous relevons plus globalement que la qualité des tissus est un critère rappelé à plusieurs reprises. Il apparaît même comme une condition de la pertinence de ce costume, de la même façon que la poche était une caractéristique centrale en 1929. (Rien n'est dit au demeurant de ses éventuelles poches.) Que Le Corbusier travaillât à cette date sur des tapisseries et des projets indiens notamment pour l'association Les filateurs explique peut-être cette attention matérielle de sa part. Quoiqu'il en soit, le tactile est sollicité dans ce costume. Il suscite dès lors une certaine expérience aux sens : des contacts qui incitent des gestes, qui génèrent d'autres contacts qui orientent les gestes suivants, etc.⁶¹ A savoir qu'une telle expérience a quelque chose de littéralement



prothétique pour Adrian Forty. Dans le prolongement de son commentaire sur le potentiel social des objets en relation privilégiée aux corps, il fait ressortir la dimension consécutivement esthétique de cette relation — que nous comprendrons selon une acception étendue de ce terme renvoyant à l'aïsthesis. C'est du reste pour lui l'aspect le plus prometteur de la théorie prothétique que cette expérience. Quand il avait fait de Le Corbusier le père de la prothétique, il ne l'avait pas convoqué en ce sens. Son design de vêtement pourtant serait prothétique de cette façon.

En terme de relation gestuelle justement, la note indique que la robe, notamment, autorise de multiples manières de s'asseoir, par exemple directement au niveau du sol. « *Pourquoi pas?* » insiste Le Corbusier. Ce vêtement permettrait ainsi d'étendre l'ensemble des positions qu'un corps mobile et vif est capable de prendre (ou selon ses termes « *la totalité des possibilités naturelles d'un groupement éminemment mobile et passager* »). Le salon d'une maison moderne devrait dès lors accompagner cela. Les chaises et les fauteuils ne suffisent plus, lance-t-il, des matelas ou divans bas sont à prévoir. Autrement dit, ce costume est « *praticable* » et il est propre à générer des attitudes particulières inédites. Aurait-il quelque-chose de l'enveloppe rythmique ?

Si le patron est standard, nous sommes invités cependant à le réaliser dans des étoffes de qualités et de couleurs variées. A chaque personne, est-il écrit, de choisir entre de la cotonnade indienne populaire ou de la soie de prix, de l'uni ou du bigarré le plus extravagant ; voire, il est proposé de les combiner. Ce costume favorise donc pleinement l'expression personnelle. D'accord, néanmoins il est à préciser que celle-ci se manifeste dans tous les cas de façon voilée, contenue. Les articles, du fait de leurs mesures moyennes et vagues, n'affichent pas fidèlement à leur surface, dans leurs contours, les moindres manifestations, mais traduisent seulement l'attitude générale. Le Corbusier le précise, ce design de costume a en effet su faire la part entre « *ce qui est agréable de voir toujours, ce qu'il est bon de cacher parfois* ». S'il révèle ainsi le mouvement vivant et non le corps organique, ce faisant il opère en même temps une certaine dépersonnalisation. Ce qui n'empêche pas une grande variété d'attitudes. Un bon exemple de ceci est du reste donné par la Tuta dont il fut question précédemment : voir les photos et les illustrations nombreuses qui furent diffusées pour en rendre compte⁶².

Et ainsi, cette proposition de Le Corbusier est-elle à la fois du côté du standard, mais d'un standard vague, et du côté de l'individualité, mais d'une individualité mesurée. Du côté du prothétique, mais d'une prothétique esthétique, et du côté de la rythmique, mais d'une rythmique contenue. Mais alors, sa position prolongerait-

62. Si ce n'est pas le lieu ici, un parallèle est assurément à établir entre ces deux projets de costumes.

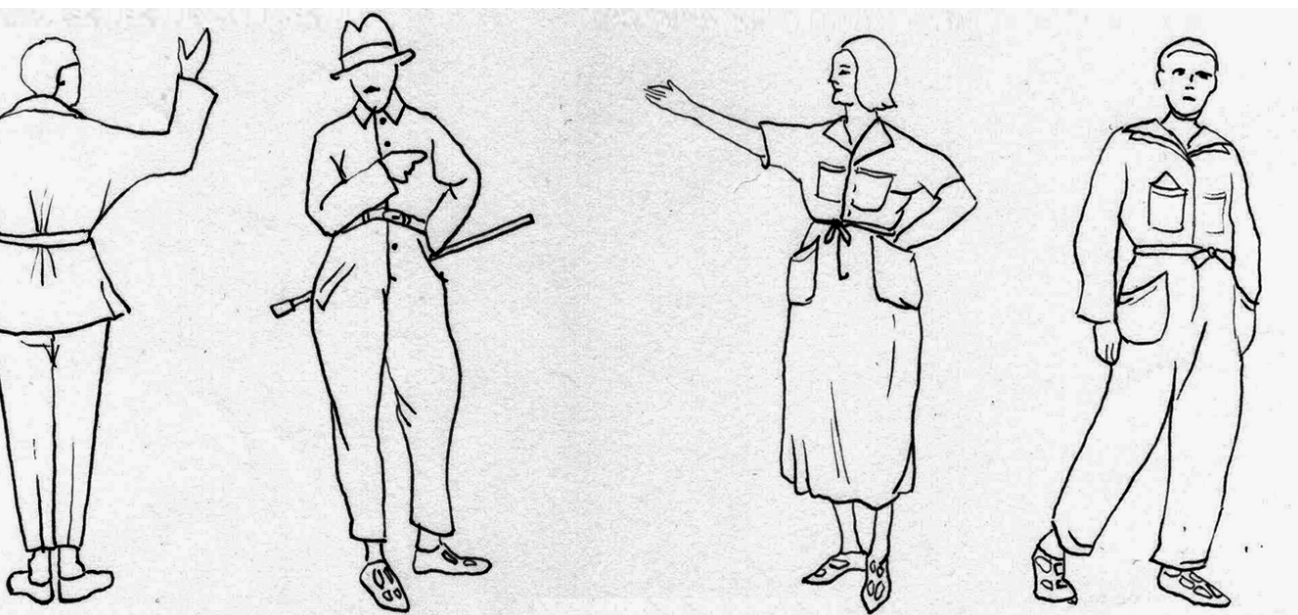


FIG. 8
Personnages en Tuta,
d'après des photos et
illustrations de l'époque.
(Croquis personnels)

elle celle qui était suggérée par Lilly Reich, une position intermédiaire ? Non pas exactement, car ce que son design de vêtement démontre, c'est la capacité d'un certain vêtement standard à favoriser l'individualité. Nul besoin de broderie. Voilà la thèse que soutient selon nous Le Corbusier. Certes elle est paradoxale pour notre entendement actuel par trop souvent dualiste. Elle est pourtant éminemment intéressante dans son paradoxe même. Un paradoxe qui peut aussi s'énoncer ainsi : la capacité de l'invariance à favoriser la variance...

Ce design, tout autant, serait très intéressant s'il avait été plus développé et surtout réalisé. Il est malgré tout remarquable pour cristalliser l'engagement de Le Corbusier envers le vêtement en dépit de son bannissement par le mouvement de l'architecture moderne. Si cet engagement s'était jusque-là manifesté localement dans ses écrits, il atteste qu'il a osé joindre l'acte à la parole.

Le vêtement moderne s'avère donc attiser des problématiques majeures sur notre territoire de réflexion, qui peuvent être résumées comme suit. Relativement à la relation entre l'être humain et les artefacts, cette relation doit-elle être de supplément ou d'appareillage ? De supplément, en considérant le corps organique comme incomplet et manquant de défense vis-à-vis des progrès techniques et en le corrigeant en ce sens ? Ou bien d'appareillage, en ménageant un moyen de rencontre et de confrontation constructive entre les poussées techniques et le corps vivant ? Ou dit autrement, en repensant à l'injonction de Gropius à ce que les individus, les concepteurs au premier chef, portent dans leurs tenues mêmes leur conception pour le monde à venir : un objet doit-il porter ? Ou être porté ? Une architecture doit-elle habiller ? Ou être habillée ? Pour ce qui concerne Le Corbusier, tel que son design de costume le concrétise, la réponse est celle-ci : oui le corps est porteur, mais la maison moderne ne le porte pas. C'est elle qui est portée, qui est habillée par son habitant.

Cette réflexion autour de la conception corbuséenne du vêtement aura ainsi éclairé, je l'espère, plus généralement sa position théorique. Cela est bien, mais nous l'avons dit en préambule, ce n'est pas tant Le Corbusier qui nous intéresse, que ce qu'il nous permet de penser au-travers et au-delà de lui quant à la relation du vêtement à l'architecture et au design, et ainsi d'œuvrer à une conception du vêtement sur ce territoire théorique et/ou une reconception de ce territoire théorique à l'aune du vêtement. En définitive, pour filer la métaphore, nous pourrions dire que nous avons « rhabillé » la théorie : la théorie de Le Corbusier en tant qu'elle infiltre d'autres théories. « Rhabiller », d'abord au sens où nous l'avons confrontée au cas du vêtement et de l'habillement, alors qu'elle l'avait délaissé jusque-là, préférant avancer « nue » ; « rhabiller » ensuite, au sens où nous l'avons de la sorte plongée dans des considérations bonnement matérielles et quotidiennes voire triviales, et lui avons ainsi ajouté une couche, une épaisseur de vécu ; « rhabiller » enfin, au sens où cela a eu pour conséquence de renouveler certaines de ses tournures et de donner à voir autrement certaines de ses assertions.

Parvenu au terme de notre étude, un trouble demeure. Pourquoi ce design de Le Corbusier ne concerne-t-il que le vêtement féminin ? Il aura pourtant réclamé de nombreuses fois la révolution complète du vêtement afin que la révolution architecturale ait lieu. Et puis, quel système architectural ce costume-ci lui inspire-t-il ? Pourquoi, hormis au sujet des assises, n'en dit-il rien ?

Hé bien, pour l'homme, c'est-à-dire avant tout pour lui, il semble que le costume qu'il ait conçu, sans l'appeler ainsi, soit à trouver dans son cabanon de Roquebrune-Cap-Martin. La même année où il publiait « *son costume pour la femme d'aujourd'hui* », il s'installait dans cette petite maison de dimensions très proches de sa chambre parisienne de 1908 (3,66m x 3,66m x 2,66m). Dessinée avec le Modulor, essentiellement aménagée de « casiers » dont les typologies se sont bien enrichies depuis 1929, elle définit un cadre aux lignes rigoureuses propre à favoriser une pratique personnelle mobilisante. « *Application révélatrice. (...) La mise en service de cette construction a dépassé tous les espoirs.* »⁶³ peut-on lire dans les rares commentaires qu'il a laissés sur ce cabanon. Il y vivra quasiment nu. Des photos le montrent en effet tel Diogène dans son tonneau, mais est-ce encore le Diogène de la théorie des objets-membres, ou le Diogène cynique et insoumis de l'Antiquité ? Assurément cette maison certes quelque peu prothétique lui offrit une enveloppe rythmique qu'il put exercer corporellement et ressentir comme une architecture vivante.

63. Le Corbusier, *Oeuvre complète, vol.5 : 1946-1952*, Les Editions d'architecture - Editions Gisberger, Zurich, 1953, p.62-63.

Auteur

Clotilde Félix-Fromentin est ingénieur en chimie en vivant (ENSCM), architecte d'intérieur-designer de produits d'environnement (Camondo - Les arts décoratifs) et docteur en arts (ED SHS Lille 3), actuellement designer-chercheur, membre du LACTH de l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille et membre associée du CEAC de l'Université de Lille. Ses travaux, pratiques et théoriques, interrogent la poétique de l'habiter, avec un intérêt particulier pour la matérialité textile. Elle est l'auteur de *Le Corbusier Coquille ! Paul Valéry* à paraître aux éditions Archicity.

Bibliographie

- Banham, Peter Reyner. *Théorie et design à l'ère industrielle*. Orléans : Edition HYX, 2009.
- Boissière, Anne. *Musique Mouvement*. Paris : Manucius, 2014.
- Cinqualbre, Olivier et Frédéric Migayrou, dir. *Le Corbusier - Mesures de l'homme*. Paris : Editions du Centre Pompidou, 2015. Catalogue de l'exposition tenue du 29 avril au 3 août 2015 au Centre Pompidou à Paris.
- Fabrizi, Véronique. « De la structure au rythme. L'appareillage des corps dans la danse ». Dans *L'art au temps des appareils*, sous la direction de Pierre-Damien Huyghe, 93-121. Paris : L'Harmattan, 2005.
- Forty, Adrian. « Industrial design and prosthesis ». *Ottogono*, n° 16 (septembre 1990) : 114-129.
- Guillaume, Valérie, dir. *Europe 1910-1933, Quand l'art habillait le vêtement*. Paris : Edition Paris Musées, 1997.
- Jeanneret, Charles-Édouard et Amédée Ozenfant. *Après le cubisme*. Paris : Éditions des Commentaires, 1918.
- Le Corbusier. « Note ». *Formes et Vie*, n° 2 (1952) : 11.
- Le Corbusier. *La Charte d'Athènes*. Paris : Éditions de Minuit, 1957.
- Le Corbusier. *L'art décoratif d'aujourd'hui*. Paris : Flammarion, 1996. 1ère éd. G. Crès et Cie, 1925.
- Le Corbusier. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris : Edition Altamira, 1994. 1ère éd. G. Crès et Cie, 1930.
- Le Corbusier. *Quand les cathédrales étaient blanches - Voyage au pays des timides*. Paris : Plon, 1937.
- Le Corbusier. *Vers une architecture*. Paris : Flammarion, 1995. 1ère éd. G. Crès et Cie, 1923.
- Loos, Adolf. *Paroles dans le vide - Malgré tout*. Paris : Éditions Ivrea, 1994.
- Michaud, Eric. *Théâtre au Bauhaus*. Lausanne : L'âge d'homme, 1978.
- Midal, Alexandra. *Design - L'anthologie*. St. Etienne - Genève : ESADSE, Cité Du Design Cité du design - HEAD, 2013.
- Petit, Jean. *Le Corbusier parle*. Paris : Editions Forces Vives, 1967.
- Stern, Radu. *Against Fashion, Clothing as Art, 1850-1930* (2nd ed.). Cambridge (Massachusetts) - London (England) : The MIT Press, 2004.
- Valéry, Paul. *Oeuvres I*. Paris : La Pléiade, 1957.
- Wigley, Mark. *White Walls. Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. Cambridge (Massachusetts) - London (England) : The MIT Press, 2001.