

FIG. 1
Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, couverture de l'édition par G. Crès, collection de L'Esprit Nouveau, 1925. Fondation Le Corbusier.

L'ART DÉCORATIF D'AUJOURD'HUI DE LE CORBUSIER. STRUCTURE ET GENÈSE DE L'AILE GAUCHE DE VERS UNE ARCHITECTURE

Françoise Ducros

DOI: <https://doi.org/10.4995/lc.2023.19333>

Résumé : *L'Art décoratif d'aujourd'hui* est l'un des livres fondamentaux de Le Corbusier dont la structure et la genèse sont complexes. Le livre est publié l'année de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 pour laquelle il a été conçu sous la forme de chapitres juxtaposés dont la plupart ont été diffusés à partir de 1923 par la revue *L'Esprit Nouveau*. Cet essai, dans cette première partie, après un rappel bibliographique, analyse les principaux aspects de son remaniement à partir du sommaire manuscrit, du déplacement des éléments iconographiques ainsi que leurs sources principales comme la dynamique des associations visuelles.

Bien qu'il soit ancré dans son contexte d'émergence, les avant-gardes, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* est inséparable de la longue genèse dont il est issu : en premier lieu, les textes de la période de la formation locale et internationale de Le Corbusier ; en second lieu, l'apparition de la conjonction entre Loos et le purisme ainsi que du programme de *L'Esprit Nouveau* et de sa courte appropriation de la radicalité du dadaïsme ; en troisième lieu, la préparation de son argumentation dans *Vers une architecture*. C'est en ce sens que Le Corbusier l'a désigné comme l'une des « ailes » de son opus magnum, une aile ayant impulsé une nouvelle et influente rhétorique qui se dégage certainement de l'expérience personnelle de la fameuse « Confession » mais aussi de son approche intellectuelle de l'industrialisation et de son temps.

Mots clés : *Le Corbusier, œuvre éditoriale, texte/image, arts décoratifs, architecture, années de formation, L'Esprit Nouveau, avant-gardes, Ozenfant, Dermée, Delaunay, Loos.*

Resumen: *L'Art décoratif d'aujourd'hui* es uno de los libros fundamentales de Le Corbusier, cuya estructura y génesis son complejas. El libro se publicó el año de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de 1925, para la que fue concebido en forma de capítulos yuxtapuestos, la mayoría de los cuales fueron difundidos a partir de 1923 por la revista *L'Esprit Nouveau*. En esta primera parte, tras un recordatorio bibliográfico, el ensayo analiza los principales aspectos de su reelaboración a partir del resumen manuscrito, el desplazamiento de los elementos iconográficos, así como sus principales fuentes, como la dinámica de las asociaciones visuales.

Aunque anclado en el contexto de su aparición, las vanguardias, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* es indisoluble de la larga génesis de la que surgió: primero, los textos del periodo de formación local e internacional de Le Corbusier; segundo, la aparición de la conjunción entre Loos y el Purismo así como el programa de *L'Esprit Nouveau* y su breve apropiación de la radicalidad del Dadaísmo; tercero, la preparación de su argumentación en *Vers une architecture*. Es en este sentido que Le Corbusier se refirió a él como una de las «alas» de su *opus magnum*, un ala que impulsó una nueva e influyente retórica que surge ciertamente de la experiencia personal de la famosa «Confesión», pero también de su enfoque intelectual de la industrialización y de su época.

Palabras clave: *Le Corbusier, obra editorial, texto/imagen, artes decorativas, arquitectura, años de formación, L'Esprit Nouveau, vanguardias, Ozenfant, Dermée, Delaunay, Loos.*

Abstract: *L'Art décoratif d'aujourd'hui* is one of Le Corbusier's fundamental books with a complex structure and genesis. The book was published in the year of the 1925 International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts, for which it was conceived in the form of juxtaposed chapters, most of which were distributed from 1923 onwards by the magazine *L'Esprit Nouveau*. This essay, in this first part, after a bibliographical reminder, analyses the main aspects of its reworking based on the handwritten summary, the displacement of iconographic elements as well as their main sources such as the dynamics of visual associations.

Although it is anchored in the context of its emergence, the avant-gardes, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* is inseparable from the long genesis from which it emerged: first, the texts of Le Corbusier's local and international training period; second, the appearance of the conjunction between Loos and Purism as well as the programme of *L'Esprit Nouveau* and its brief appropriation of the radicalism of Dadaism; third, the preparation of his argument in *Vers une architecture*. It is in this sense that Le Corbusier referred to it as one of the 'wings' of his opus magnum, a wing that impelled a new and influential rhetoric that certainly emerges from the personal experience of the famous 'Confession' but also from his intellectual approach to industrialisation and his time.

Keywords: *Le Corbusier, editorial work, text/image, decorative arts, architecture, formative years, L'Esprit Nouveau, avant-gardes, Ozenfant, Dermée, Delaunay, Loos.*

« ... J'ai fait deux autres livres qui
sont comme les ailes droite et gauche »

Le Corbusier, « Introduction à la seconde édition »,
Vers une architecture, Paris : Editions G. Crès, 1924, p. 11.

L'Art décoratif d'aujourd'hui, l'un des livres séminaux de Le Corbusier, était considéré par lui-même comme l'une des ailes de *Vers une architecture*, l'autre aile étant constituée par *Urbanisme*.

La trilogie est publiée dans la collection de *L'Esprit Nouveau* aux éditions Georges Crès à la suite de sa parution en chapitres dans la revue *L'Esprit Nouveau*. Autour de son *opus magnum* de 1923, *Vers une architecture*, figuraient par conséquent, deux autres ouvrages publiés en 1925, l'un portant sur l'aménagement urbain et l'autre, sur l'art décoratif. La composition en triptyque est très significative à cette époque pour Le Corbusier et *L'art décoratif d'aujourd'hui* paraît constituer l'aile gauche de l'ouvrage central à l'égard duquel Jean-Louis Cohen souligne

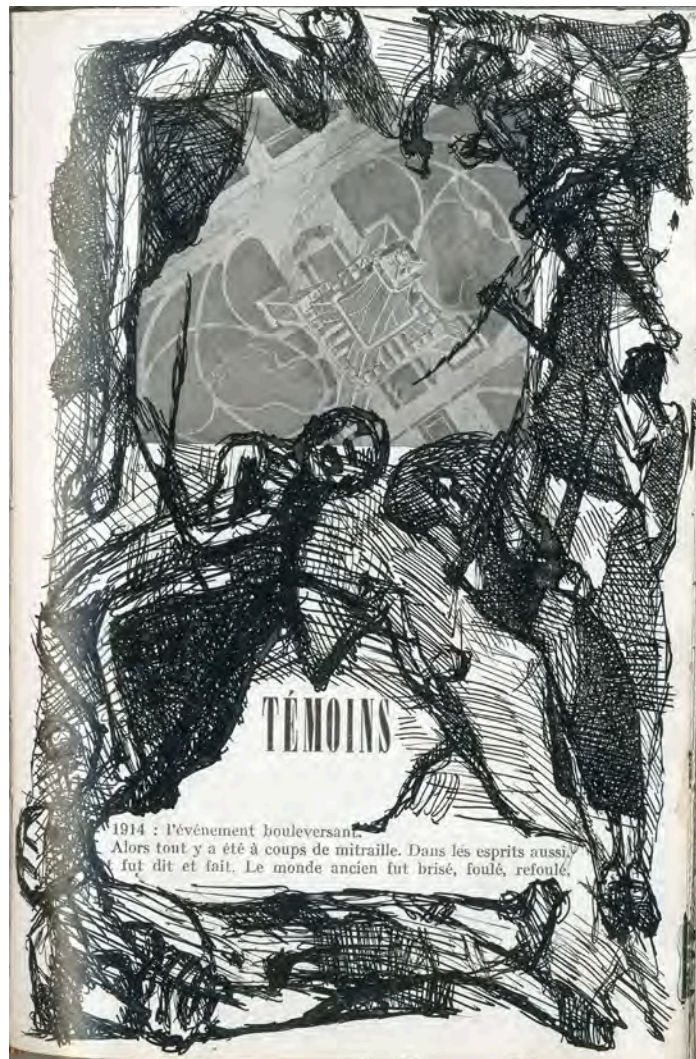


FIG. 2
Louis Soutter, page enluminée des « Témoins » de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, années 30. Fondation Le Corbusier.

19.25

B2-14 106

Les priors dans la plat X	7	L'art décoratif moderne chairs Thonet
Icones Iconologie Iconoclastes X	8	La leçon de la machine tan Eiffel (de 200)
Autres icones Co. musées X	9	Le respect de ceux d'aut let. 2. d. ap. Dix ans et après (Grand)
compagnie La Folklone X	10	L'heure de l'architecture
Compassion de crise	11	Chacun reste chez soi
Une Botanique Bédouin types Moully types page biologique Caroux	12	L'Inexplicable Tilleul et Camomille L'Espine de verite
	13	Esprit Puriste La loi du Ripolin
	14	Confession

F
LC

qu'il y « révèle bien son propos politique : « éviter », comme il l'écrit, un changement social brutal » par des réformes dont l'architecture est le pilier central¹. L'ouvrage coïncidait avec l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes où le Pavillon de l'Esprit Nouveau condensait ses réflexions sur l'architecture, l'urbanisme et l'équipement intérieur. Son approche de l'aménagement du Pavillon fit l'objet d'un autre livre, *Almanach d'architecture moderne*, en 1925 alors que le livre que nous considérons est un manifeste critique des arts du décor et de l'histoire ornementale, au profit d'une approche de la production industrielle des objets.

L'Art décoratif d'aujourd'hui paraît vers juin 1925 avec en couverture une photographie de la tour Eiffel entourée d'un liseré blanc sur un fond brun (Fig. 1). Il existe néanmoins une autre couverture de cet ouvrage, en réalité une reliure, rassemblant l'ouvrage ainsi que son autre ouvrage de 1925, *La Peinture moderne*, titrée « 1925 Expo. Arts Déco » et dont chacune des pages et des délicates reproductions en fines similigravures, ont été admirablement enluminées par Louis Soutter (Fig. 2 a et b). A cette époque, le bel Art Déco n'a-t-il pas triomphé ? Lorsque Le Corbusier prépare la réédition de 1959 de l'édition de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, se méfiant des attaques et soucieux de préserver son évolution artistique et architecturale, celle de Ronchamp ou de Chandigarh, il précise dans une note son souhait de confier à la librairie La Hune, l'installation d'une vitrine où figureraient ses tapisseries, ses émaux, le *Poème de l'angle droit* et l'article de Bernard Zehrfuss « L-C baroque L-C non fonctionnel »².

S'il est à constater que cette réédition précède de quelques années l'intense relecture de la société de consommation - les *Mythologies* de Barthes ou le *Système des objets* de Baudrillard, par exemple - à laquelle Le Corbusier a contribué, à notre sens, c'est dans son contexte d'émergence qu'il convient de situer plus précisément

FIG. 3
Le Corbusier, sommaire manuscrit « 1925 » pour *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, s. d., encre et crayon sur papier. Fondation Le Corbusier B2(14)106.

FIG. 4
Le Corbusier, « La leçon de la machine », *L'Esprit Nouveau*, n°25, juillet 1924. En double page, la dernière page de l'article par Ozenfant et Jeanneret « Vers le cristal », avec la reproduction d'une sculpture de Henri Laurens de la collection Léonce Rosenberg.

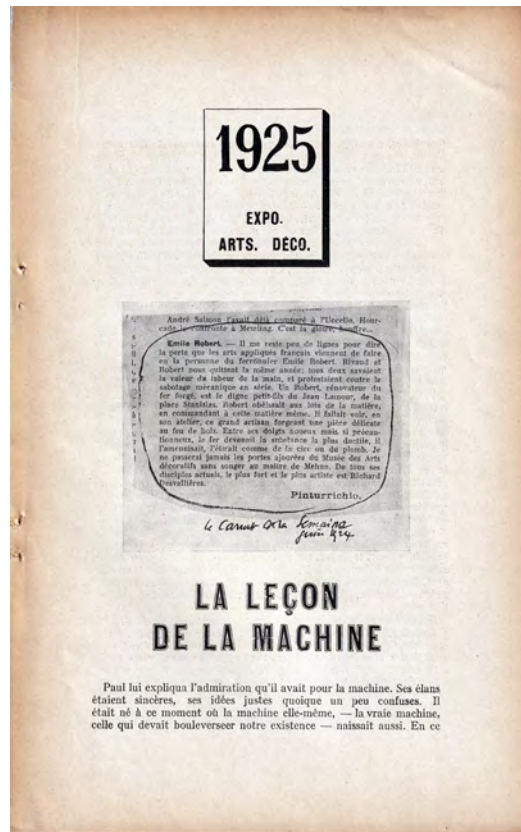


FIG. 5

Le Corbusier, « L'art décoratif d'aujourd'hui », *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), p. 83. Fondation Le Corbusier. La photographie figurait sur la page de frontispice de « Iconologie iconolatres iconoclastes » dans *L'Esprit Nouveau*, n°19, décembre 1923.

ce livre de l'architecte écrivain, « homme de lettres » déclaré³. Ce contexte a été l'un des sujets de prédilection de la recherche corbuséenne, en particulier des fondamentaux de Colli, Troy, Brooks, Gresleri, Cohen, Ruegg, von Moos donnant à découvrir que les riches et contradictoires années de formation de Le Corbusier ont conditionné son évolution ultérieure. Les lectures opposées des années vingt, années de la modernité, du modernisme, du retour à l'ordre, des Années folles ou de l'Art déco, sont les unes et les autres inséparables de la lecture de *L'Art décoratif d'aujourd'hui* dont le biographe de Le Corbusier, Maximilien Gauthier écrivait qu'il était celui qui a « le plus choqué »⁴. Dans sa brillante lecture de 1960, *Theory and Design in the First Machine Age*, Reyner Banham qualifiait l'ouvrage d'« œuvre polémique d'un intérêt anecdotique »⁵ tandis que Stanislaus von Moos, dans son influent *Le Corbusier* y a perçu « l'adieu aux maîtres : Ruskin puis Hoffmann, Berhens, Guimard, Grasset » au profit de Loos et du Deutsche Werkbund, notamment, vision qu'il a développé dans les deux expositions l'une sur *L'Esprit Nouveau*, l'autre sur *Le Corbusier Before Le Corbusier*⁶. Une pertinente conception de l'architecte, plongé dans l'appropriation publicitaire de l'univers domestique, a été donnée par Beatriz Colomina⁷. Si la recomposition de la création dans ce domaine de Le Corbusier est l'œuvre d'Arthur Ruegg⁸, celui-ci est l'un des objets de la recherche actuelle⁹ comme en ont témoigné le thème des dernières Rencontres de la Fondation Le Corbusier.

La perspective donnée à cet essai se focalise sur l'ouvrage, sans en analyser toutefois les effets stylistiques et typographiques de l'écriture. Elle tend à le considérer comme issu d'un travail longuement prémédité, bien que parfois hâtif, remanié jusqu'à l'impression et fondé sur la communication texte - image. Dans son appropriation figurale et textuelle de l'espace de la page, il forme un livre organique complexe, ce que certains aspects sémiotiques de sa fabrique et de sa genèse révèlent.





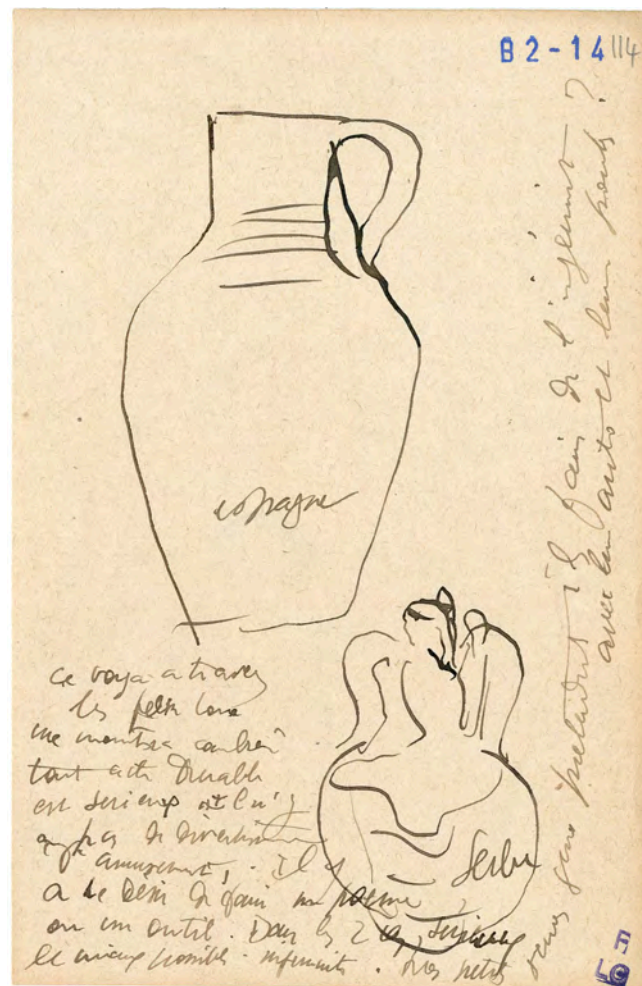
Dans la fabrique des contiguïtés

L'édition de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, en format In-8 raisin comporte 218 pages sur papier couché et 192 illustrations et elle a été imprimée à Tours d'après de très fines similligravures. Sa structure textuelle et iconique s'organise autour de treize essais, contigus et contrastés, dont le chapitre « L'art décoratif d'aujourd'hui » forme le pivot central, autour duquel s'organise la démonstration. En premier lieu, figurent les textes sur les styles, le musée et le folklore, les objets-types et, en second lieu, les textes sur la machine, l'œuvre d'art, l'architecture, *Art et décoration*, la vérité et le blanc. En fin d'ouvrage, une sorte d'épilogue, « Confession », un exercice autobiographique, fait apparaître le sens de la mythologie personnelle de Le Corbusier. Cette approche générale est sous-tendue par l'impéiosité du phénomène industriel et machiniste, comme le grand fait de la civilisation moderne, le *Zeitgeist* de l'après-guerre.

Ses dix premiers chapitres sont parus dans *L'Esprit Nouveau*, sans nom d'auteur, entre novembre 1923 et la dernière livraison de janvier 1925 (n° 18-28). Ils constituent la maquette de travail incomplète des archives de la Fondation Le Corbusier où sont conservés les manuscrits, à l'exception du chapitre « Le respect des œuvres d'art », dont il existe des notes préparatoires, ainsi que les tapuscrits, certains ayant pu être dictés par dictaphone¹⁰.

FIG. 6
Le Corbusier, Ozenfant,
photographie (Fondation Le
Corbusier L4(14)45) .

FIG. 7
Le Corbusier, feuillet manuscrit, c. 1924, encre sur papier, Fondation Le Corbusier, B2(14)114.



Bien qu'elle nous apporte des informations sur le processus éditorial et ses remaniements, le sommaire constitue un document d'archive des plus indicatifs (Fig. 3). Non daté, il porte le titre « 1925 » et il révèle deux états, l'un manuscrit à l'encre, et le second plus tardif, au crayon. Le premier état se réfère à l'apparition des textes dans la revue jusqu'au dernier chapitre « L'heure de l'architecture » mais il informe sur d'autres textes : « Chacun rentre chez soi », finalement abandonné, suivi de « Tilleul et Camomille » devenu « Témoins », puis « Esprit de vérité », deux textes liés et suivis par « Esprit puriste la loi du Ripolin » publié sous le titre « Lait de chaux loi du Ripolin ». Les annotations au crayon signalent des modifications, en particulier, en 5 bis, « Une bourrasque » : « Les pieds dans le plat » a constitué le quatrième chapitre sous le titre « Une bourrasque ». Elles indiquent un dernier lieu « Confession ». Cet état du sommaire signale deux autres textes, « L'inexplicable » ou « Construire en série », sur lesquels nous n'avons pas de traces et il manifeste aussi la décision de signer « L-C ». Les trois derniers chapitres comme l'épilogue « Confession » sont, par conséquent, des textes inédits qui paraissent pour l'édition de Crès, une édition lissée, en quelque sorte, de titres aux réminiscences vaudevillesques.

La comparaison entre la version revuiste et la version éditoriale révèle plusieurs remaniements textuels : « Autres icônes. Les musées » a été corrigé avec des ajouts en fin de texte ; « Folklore », modifié et une « Une bourrasque », raccourci comme des déplacements iconographiques ainsi que l'usage d'une nouvelle typographie pour les titres. Mais elle dénote surtout des

changements notables au niveau de l'iconographie. A la réalisation vraisemblable d'un état destiné à l'impression s'est ajoutée l'adjonction de condensés composant le paratexte de la solide et curieuse pédagogie corbuséenne.

Dans *L'Esprit Nouveau*, le texte est précédé systématiquement par la création du logotype « 1925 Expo. Arts. Déco. », une reprise systématique dans l'édition de l'ouvrage afin de séparer les chapitres (Fig. 4). C'est le titre de la couverture de la version enluminée de Louis Souter. Il ancre l'ouvrage dans l'actualité du moment, tout en forgeant le diminutif « Art Déco » qui ne paraît pas avoir été utilisé dans la presse de l'époque alors que celle-ci donne très régulièrement des informations sur la préparation de la manifestation internationale. Le Corbusier en fait, au contraire, la tribune de ses idées. Il cherche à en briser l'épine dorsale, le renouveau désiré des arts décoratifs en France, c'est-à-dire du décor, de l'ornement et des métiers d'art ou industriels, les substrats du grand socle économique, social et artistique français sur son territoire et dans son empire colonial comme à l'exportation, aux Etats-Unis, en particulier.

Le texte central mérite une attention particulière. Dans le sommaire, cité précédemment, il figurait sous le titre « L'art décoratif moderne », avec en illustration la tour Eiffel. L'idée est reprise dans la version revuiste, mais le document a été déplacé en tête de « Témoins », pour être remplacé en frontispice par le gratte-ciel américain de son premier texte. (Fig. 5) Le signe architectural du matérialisme de la société de masse naissante sous l'égide du taylorisme signale que Le Corbusier a étudié notamment ses meubles et ses objets utilitaires, dont l'iconique malle Innovation abondamment reproduite dans *L'Esprit Nouveau*. Mais c'est la photographie de la tour Eiffel qui a été reprise en couverture de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. L'emblème de l'Exposition universelle de 1889, qui les avait quasiment vues naître, constituait pour Ozenfant et Le Corbusier, un enjeu scénique symbolique. (Fig. 6)

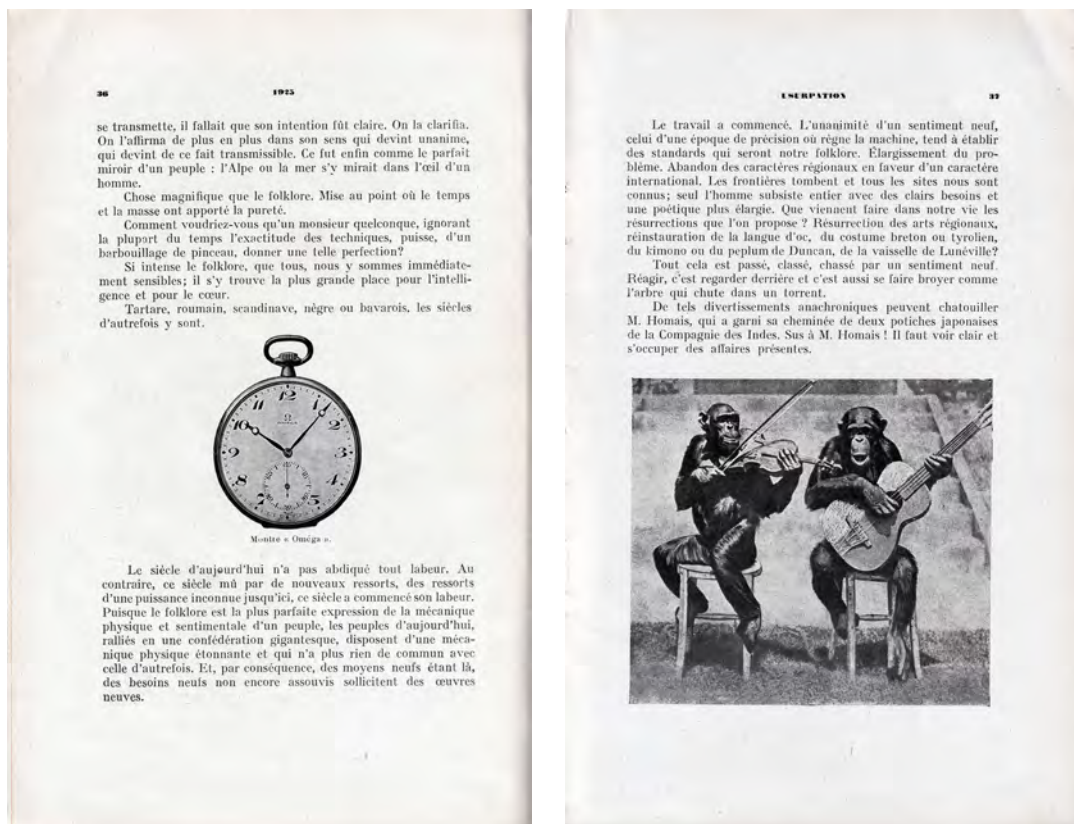


FIG. 8
Le Corbusier, « Usurpation Le Folklore », *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), pp. 36-37. Fondation Le Corbusier.

FIG. 9
 Le Corbusier, *Motif de tissage indonésien*, 1902-03, mine graphique, gouache, encre sur papier, 31,2 x 2,5cm, Fondation Le Corbusier, 1778. L'étude d'après Owen Jones est reproduite partiellement en montage dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (p. 29).

La Tour Eiffel avait été introduite par Robert Delaunay dans le nouvel espace visuel du cubisme autour de 1910 et, s'il était le grand absent de *La Peinture moderne*, en raison probablement de son style chromatique, Le Corbusier devait se montrer attentif à son égard. Cette photographie, commentée dans *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier et l'industrie*¹¹, avait été prise en ballon par le photographe André Schelcher et reproduite dans *Comoedia* en 1909, remarque Pascal Rousseau, à propos de Delaunay, avant de constituer le modèle de l'un de ses tableaux de 1922 (Hirschhorn Museum, Washington) : la photographie aérienne contribuait puissamment à transformer la perception visuelle de l'espace en une abstraction de lignes géométriques¹². Pour Le Corbusier, qui disposait de plusieurs cartes postales de vues aériennes de Paris, elle ne constituait pas le moteur d'un nouvel espace pictural mais le condensateur exemplaire de ses convictions spatiales exposées dans ses considérations sur l'esthétique de l'ingénieur et sur l'avion dans *Vers une architecture* comme de son exaltation sensorielle du « regard horizontal » dans *Urbanisme*¹³.

Une remarquable observation du déplacement des enjeux artistiques contemporains est manifeste. En 1925, Delaunay présentait une version récente de la tour Eiffel parmi le dispositif décoratif du hall de l'Ambassade conçu par Robert Mallet-Stevens. Avec cette convergence stratégique, soulignée par les spécialistes de l'architecte, pour Le Corbusier elle a pour effet de resituer géographiquement et culturellement son propos sur l'apport des ingénieurs français à la modernité¹⁴.

Écrits généralement au revers de feuillets de la Société d'Entreprises Industrielles et d'Études, dont il avait été l'administrateur jusqu'en 1921, les manuscrits comportent des graphismes silhouettant les documents des pages de frontispice. Ce sont des indices, parmi d'autres, nous introduisant dans la fabrique de l'ouvrage comme dans l'atelier intérieur de la recherche intellectuelle émotionnelle corbuséenne. Un feuillet révélant sa pratique assidue de l'écriture et du dessin et son l'impulsion graphique (Fig. 7) est un état préparatoire de la version éditoriale d'« Usurpation Le folklore », dans laquelle deux céramiques d'origine serbe et espagnole sont comparées.

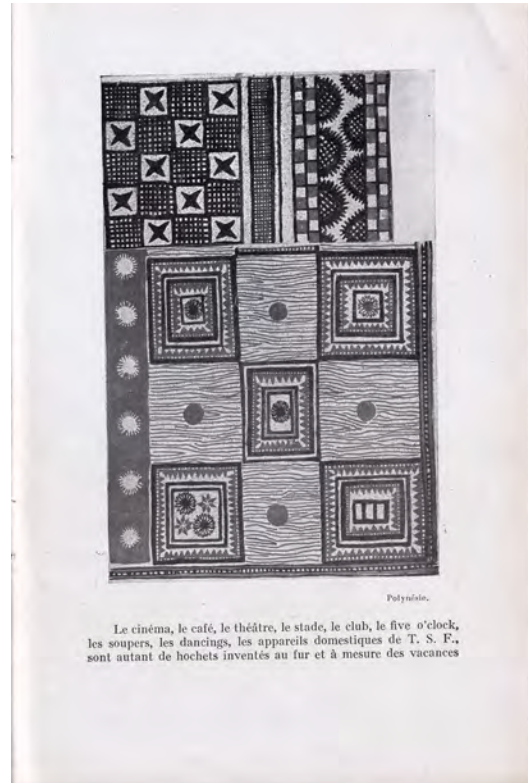




FIG. 10
Chambre de Catherine de Médicis, château de Blois, aile François 1er, carte postale de la collection de Le Corbusier, Fondation Le Corbusier.

Documenté par le télescopage des matériaux visuels sur la surface de la page, un télescopage respectueux des marges, *L'art décoratif d'aujourd'hui* désaxe son sujet par la prédominance de sa tonalité ironique. L'iconographie recourt, souvent, à des effets de coqs à l'âne issus du burlesque de certaines pages : l'autruche, le bidet Pirsoul, les singes musiciens (Fig. 8) ou les boxeurs sont soit des métaphores, soit des *knock-outs* inséparables des codes culturels de l'époque, et dont les dimensions de certains sont, il est vrai, discutables. L'hétérogène matériel iconographique rassemblé par Le Corbusier à partir de ses années de formation est décomposable selon de grands registres.

En premier, il concerne le recyclage de documents aux statuts très divers qu'il s'est approprié dans des catalogues, des journaux, des livres ou auprès d'agences photographiques, un procédé identique aux stratégies iconiques de *L'Esprit Nouveau*. Il est dominé par le télescopage entre photographies, gravures d'illustration, reproductions d'œuvres ou écritures dans l'écriture. Ces différents régimes de l'image et du graphique donnent au livre une texture visuelle très singulière. Ils articulent, de manière discontinue et rythmée, parfois en séries ou en groupes, référents décoratifs, techniques, machinistes avec portraits, reproductions anatomiques, botaniques, astrologiques et œuvres d'art, aménagements de bureau, de cabinet dentaire, florilège de la revue *Art et Décoration* ou, plus surprenant encore, dessin d'enfant.

En second, il regroupe la reproduction anonyme de son œuvre dessinée, selon des échelles différentes, avec des détourages et des montages, qui font de son livre un objet hautement personnalisé bien que très partiellement organisé autour de son œuvre graphique antérieure dont Danièle Pauly a montré toute l'ampleur¹⁵ (Fig. 9).

Un troisième répertoire, proche du précédent mais plus court, est constitué par les objets collectés par Le Corbusier, cartes postales, cruches et objets de verrerie et de faïence. Il convient de souligner à cet égard que la collection de cartes postales de Le Corbusier comporte de nombreuses photographies du Musée de sculpture comparée et du Musée des arts décoratifs comme des églises, remparts et châteaux. Elle dénote sa connaissance de la vieille France et de la puissance immersive des systèmes ornementaux du grand décor, comme de la relecture de ce dernier par l'historicisme (Fig. 10).

L'image, identifiée par des légendes sibyllines, parfois de la main même de l'auteur, si elle convoque une lecture autonome déconnectée du texte, est cependant référentielle. C'est tout particulièrement le cas de « Besoins-types Meubles-types », dévolu aux meubles de bureau métalliques de la société Ronéo, mais dont le texte révèle cependant une démonstration théorique fondée sur le rapport au corps, une approche taboue du discours sur les arts décoratifs. Elle est introduite par le montage en frontispice de trois reproductions issues de grandes planches anatomiques en couleurs du Larousse illustré¹⁶. (Fig. 11)

Les origines du détournement de l'image sont diverses. S'il relève d'une propension personnelle, les stratégies d'appropriation de l'image ont été anticipées, à la suite des papiers collés du cubisme, par le dadaïsme berlinois et, en ce sens, certains aspects iconiques de *L'Art décoratif d'aujourd'hui* mériteraient une comparaison iconographique critique avec le matériel des photomontages de Hannah Höch ainsi que de l'ouvrage commun à Rodtchenko et Maïakovski *Pro Eto* (1923). Certaines pages de *L'art Décoratif d'aujourd'hui* forment de délicats chefs d'œuvre d'équilibre déséquilibré (Fig. 12). Une autre source de sa pratique provient de l'exemple de la planche pédagogique mais elle s'insère dans un dispositif ouvert spécifique à Le Corbusier. Face aux doubles pages plus classiques, la mise en page peut donner lieu à des assemblages verticaux rythmiques novateurs fondés sur l'apprentissage à une lecture plastique de l'image, comme elle peut aussi s'apparenter à une analogie avec le montage cinématographique (Fig.13). En dernier lieu, si l'on considère la réception critique de son époque, ses partis pris visuels intermédiaires et transhistoriques étaient vus, selon le critique Pierre Guéguen, comme une « illustration pédagogique de premier ordre » en raison de « contiguïtés imagées »¹⁷.

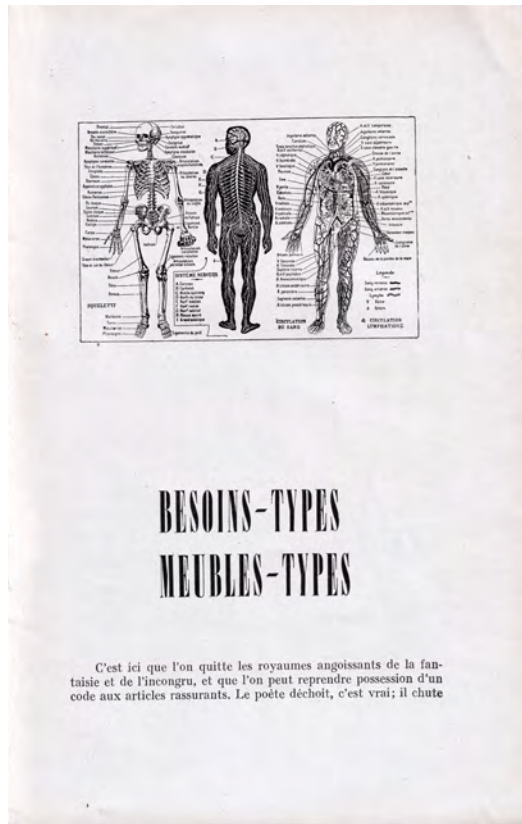


FIG. 11
Le Corbusier,
« Besoins-types meubles-
types », *L'Art décoratif
d'aujourd'hui* (1925), p. 69.
Fondation Le Corbusier.

FIG. 12
Le Corbusier, « Une
bourrasque », *L'Art décoratif
d'aujourd'hui* (1925), p 56.
Fondation Le Corbusier.



Les passerelles cartographiques de l'écriture corbuséenne

L'Art décoratif d'aujourd'hui est issu d'autres contiguïtés : elles proviennent d'une génétique interne à son œuvre liée tant aux apprentissages qu'aux expériences personnelles souvent émotionnelles, comme à la mobilisation de la réflexion intellectuelle autour de l'écriture. En tous cas, c'est ce que tend à formuler la boucle idéographique « le voyage utile » (Fig. 14), les voyages existentiels et professionnels du jeune Le Corbusier *road writer* parmi la triade, culture, folklore et industrie, l'arc de sa réflexion. Ce qu'il nomme « l'art décoratif » n'a-t-il pas constitué le champ principal de sa formation à l'école de La Chaux-de-Fonds, formation sacralisée ? Mais il n'est pas impossible que Le Corbusier, refoulant le passé dans une évocation homophonique du nom de la ville natale, ait pu formuler une sorte de calembour à la manière duchampienne : « Le lait de chaux la loi du Ripolin » !¹⁸.

Plus sérieusement, deux écrits ont joué une fonction préparatoire : le premier, *Etude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, publié en 1912 (Fig. 15) et le second, la préparation de *France ou Allemagne* durant la Première guerre mondiale. Nancy Troy a démontré que son étude germanique avait circulé dans la presse spécialisée française à la suite de l'émoi provoqué par la participation des ensembliers allemands au Salon d'Automne de 1910 qui représentaient la section munichoise du Deutsche Werkbund¹⁹. Quant à la préparation de *France ou Allemagne*, durant la Première guerre mondiale, projet ignoré jusqu'à une date récente, elle a constitué le froment de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, comme le remarque Jean-Louis Cohen²⁰. Dans les deux cas, Le Corbusier a construit un clivage opposant à l'Allemagne productrice d'une nouvelle conception des biens matériels industriels, la France comme centre de l'art moderne aux traditions décoratives défailtantes, un *leitmotiv* de la production critique de l'époque.

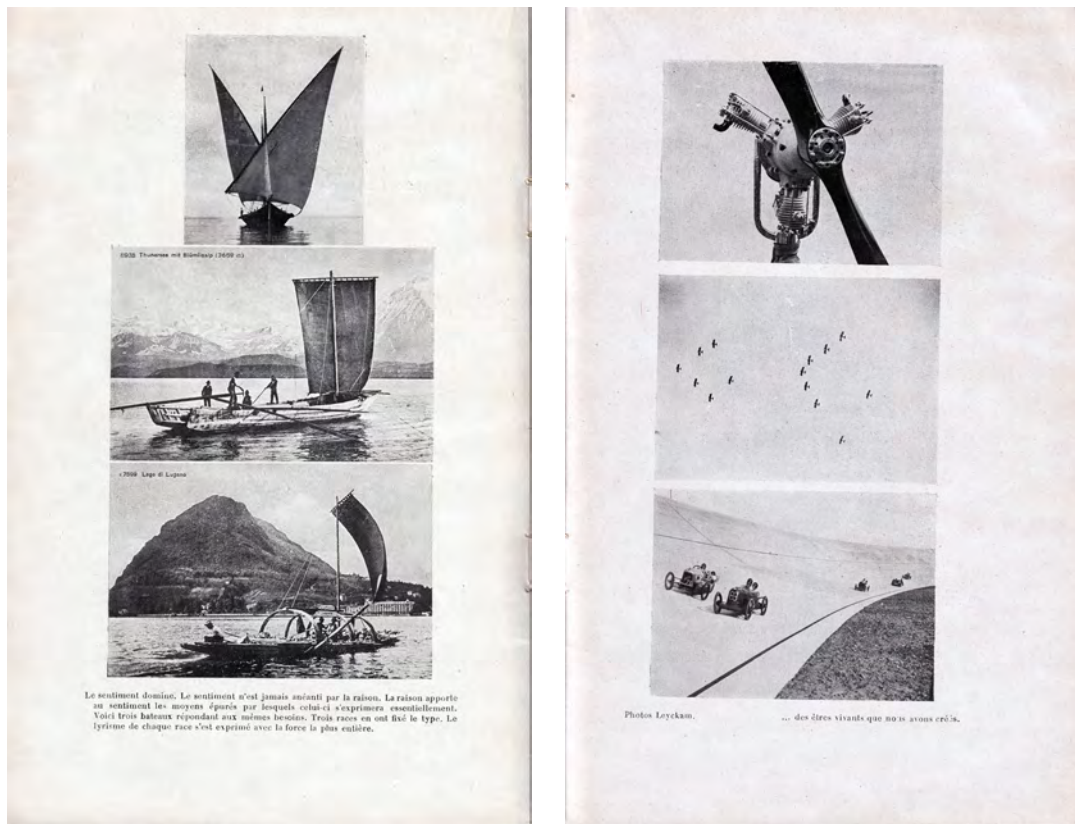


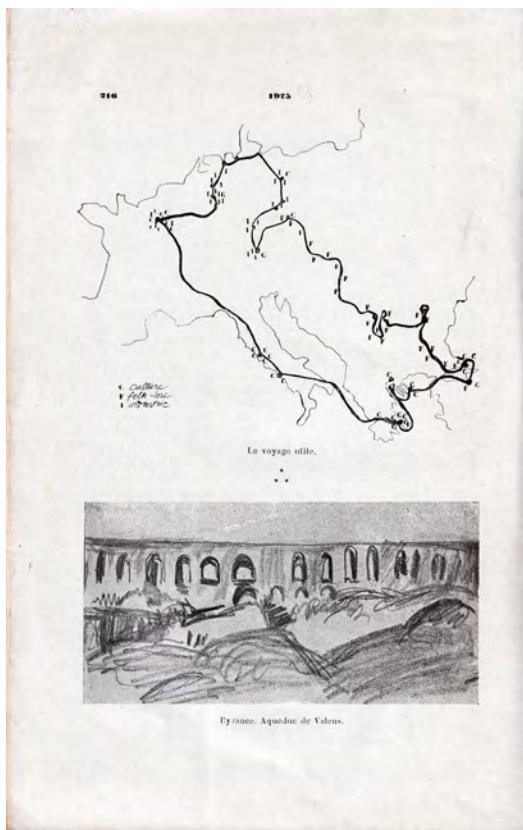
FIG. 13
Le Corbusier, « Esprit de vérité » dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), pp. 170-171, Fondation Le Corbusier.

FIG. 14
Le Corbusier, « Confession », *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), p. 216. Fondation Le Corbusier.

FIG. 15
Charles Edouard Jeanneret, *Etude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, La Chaux-de-Fonds, 1912.

Si ce clivage oriente, en grande partie, le métabolisme de sa réflexion sur les arts décoratifs depuis La Chaux-de-Fonds, s'est ajoutée une troisième source intermédiaire, celle du *Voyage en Orient*, sous la forme d'articles dans *La Feuille d'Avis*, voyage où il a puisé l'approche de ses réflexions paradoxales sur le folklore ainsi que sa vision spatiale de l'objet sur fond nu. Si ces trois référents à l'œuvre antérieure de Le Corbusier sont essentiels et s'ils tendent à privilégier une relation dialectique à l'esthétique industrielle allemande, ils laissent dans l'ombre un certain nombre de taches aveugles, révélées par les nombreuses références à la scène décorative française dans sa correspondance avec Perret ainsi que son œuvre d'architecte décorateur. Si Le Corbusier devait satisfaire les goûts de ses commanditaires pour les papiers peints dont il donne des interprétations fondamentalement décoratives, le remarquable Secrétaire pour sa mère (Fig. 16) n'est pas sans être comparable aux créations du mobilier-décorateur Émile-Jacques Ruhlmann qui défend ardemment le luxe des années 20.

Dans une période plus immédiate apparaissent d'autres éléments concernant moins le socle génératif de *L'Art décoratif d'aujourd'hui* que la cristallisation parisienne de ses composantes. Précédés par le condensateur de sa recherche sur la maison Dom-ino, ils s'inscrivent dans celui de la formation du purisme, de 1916 à 1918, comme de la première période de *L'Esprit Nouveau*, entre 1920 et 1922. Depuis la publication par Marie-Jeanne Dumont de l'éclairante correspondance avec Auguste Perret, la présentation à Ozenfant de son projet éditorial *France ou Allemagne* paraît être le motif probable de leur rencontre de 1917²¹. Le directeur de *L'Élan*, peintre et critique-théoricien, sans mentionner ce projet, souligne dans ses Mémoires que Le Corbusier « avait le sens des très belles choses de l'art, surtout anciennes /.../ et qu'il « s'épanchait en diatribes contre l'art décoratif tombé à un degré surprenant de niaiserie ; il me fit lire les articles précurseurs écrits au début du siècle par le Viennois Loos »²². Ozenfant



fait référence à deux textes de Loos publiés en 1913 par la revue de George Besson *Les Cahiers d'aujourd'hui* éditée par les éditions Crès, où l'architecte viennois a été associé aux Ateliers modernes de Frantz Jourdain dont les orientations étaient sociales et que Le Corbusier a découvert simultanément²³. C'est probablement après la lecture de « Crime et Ornement » comme de « L'architecture et le style moderne » qu'Ozenfant s'affranchit des conventions décoratives bourgeoises en épurant l'espace de son nouvel appartement de la rue Godot-de-Mauroy. La suppression de la corniche ornementale, le blanchiment des murs, la table ronde et les chaises Thonet correspondent à l'application des principes loosiens comme à l'influence de Le Corbusier. La cristallisation entre l'architecte décorateur viennois et le purisme coïncide avec la révision intellectualisée du cubisme par Ozenfant qui, dans ses *Mémoires*, souligne à propos du cubisme incompris jusqu'alors par Le Corbusier : « /.../ je l'initiai et il changea bientôt d'avis »²⁴. L'argument principal du purisme reposait sur la conception formaliste des constantes, d'origine probablement thomiste²⁵, qui constituait en elle-même le champ fécond de recherches dans différents domaines.

Le bulletin accompagnant la publication en 1918 d'*Après le cubisme* mentionne plusieurs projets éditoriaux dont « L'Art décoratif actuel » et « Vers une architecture ». L'épisode suivant est constitué par l'activisme de la revue *L'Esprit Nouveau* bien qu'il comporte également les recherches latentes et surtout, le processus de constitution de ses principes architecturaux sur le papier et dans le réel.



FIG. 16
Le Corbusier, *Secrétaire pour sa mère*, c.1915-1916, Paris, Fondation Le Corbusier.

Selon un document préparatoire, le 28 février 1920, alors que le poète Paul Dermée est le directeur de la revue, « l'esthétique industrielle » avec les « arts appliqués », figure parmi les rubriques futures de *L'Esprit Nouveau*. Auteur d'une œuvre poétique limitée, mais activiste et surtout passeur de Guillaume Apollinaire, Paul Dermée montrait un intérêt pour la modernisation de la maison domestique dans un poème dadaïste : « Dada détruit et se borne à cela. / Que Dada nous aide à faire table rase, puis chacun de nous reconstruire (*sic*) une maison moderne avec chauffage central et tout à l'égout, dadas de 1920 » écrivait-il dans *Z*²⁶. En ce sens, le moment « Dada » n'est pas inutile à la compréhension de l'iconoclasme de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*.

La publication d'« Ornement et crime » d'Adolf Loos, dans le second numéro de *L'Esprit Nouveau*, inscrit le sacrilège sept ans plus tard dans ce contexte éditorial. Il n'est pas celui des convictions politiques communistes de George Besson et des premiers textes de Lucien Febvre et d'Henri Wallon, qui ont été publiés dans les *Cahiers d'aujourd'hui*, mais il s'appuie sur une vision sociale du monde moderne. L'architecte viennois fréquente la scène parisienne où il est apprécié par l'avant-garde et c'est à Paris qu'il publie également *Ins Leere Gesprochen* en 1921, aux éditions Crès. Dans ces chroniques viennoises du début du siècle, il attaquait en traître, selon ses propres propos, l'esprit moderne de cette époque.

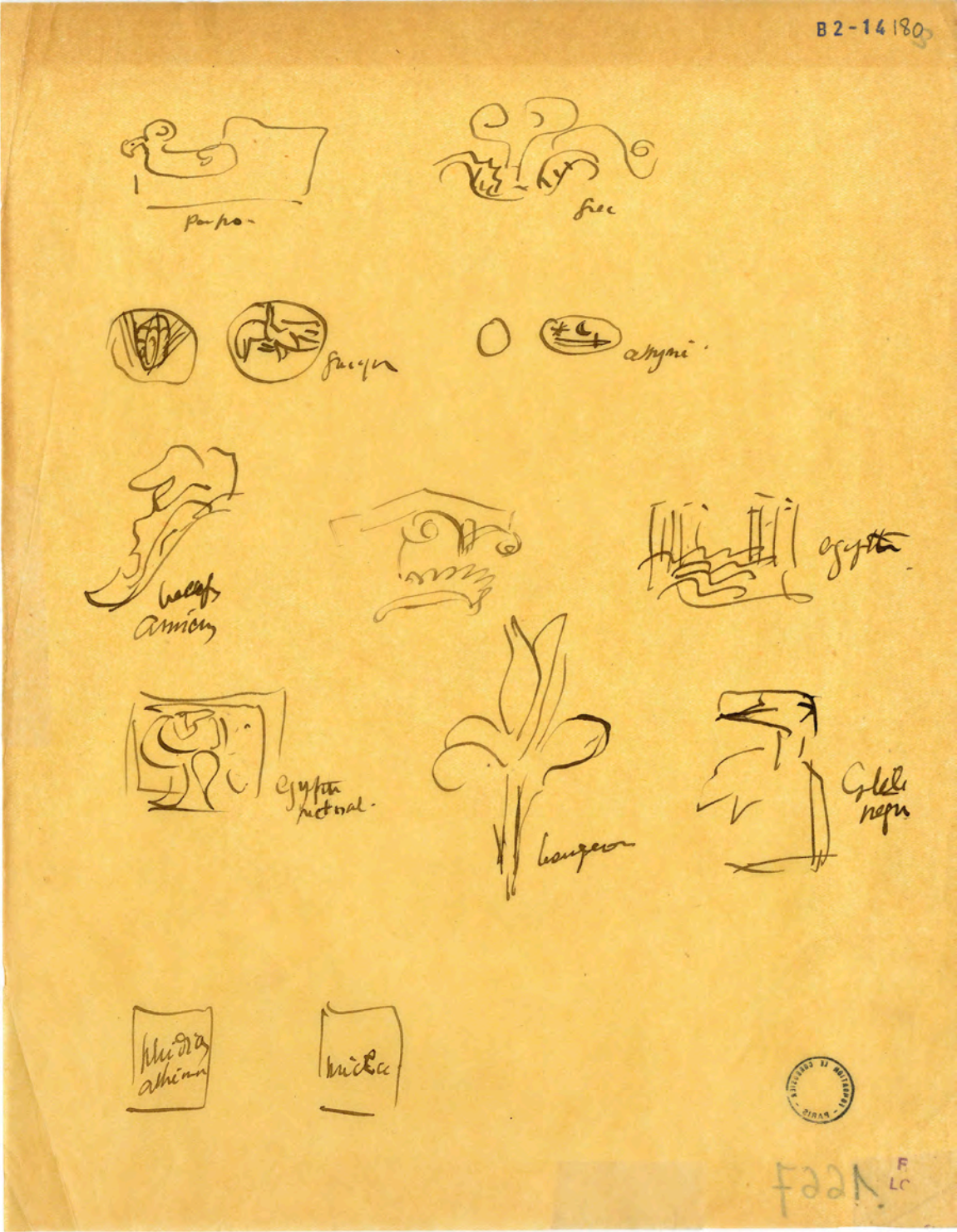
L'Esprit Nouveau a constitué un espace herméneutique pour la formule évolutionniste loosienne : « A mesure que la culture se développe, l'ornement disparaît des objets usuels »²⁷. Le mode de pensée de Loos a été déterminant à certains niveaux du minimalisme de la théorie picturale et architecturale du purisme, mais aussi pour beaucoup d'aspects de *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Si Le Corbusier reprend parfois le ton des chroniques de Vienne, la violence de l'expulsion de l'ornement - sur laquelle il faudra revenir - y est recouverte non seulement par la dissémination de ses dessins d'art décoratif (« Usurpation le folklore », « Le respect des œuvres d'art et « Confessions »), mais aussi une compréhension de sa signification profonde dans l'histoire de l'art.



FIG. 17
Le Corbusier, « Des yeux qui ne voient pas. I. Les Paquebots » dans *Vers une architecture* (1923), p. 0-71. Première publication dans *L'Esprit Nouveau*, n°8, mai 1921 (signé Le Corbusier-Saugnier). Fondation Le Corbusier.

FIG. 18
Le Corbusier, fiche manuscrite, pour *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), s. d., Fondation Le Corbusier, B2(14)180. Conception de « Tilleul et camomille » devenu « Témoins », également annotée « L'heure de l'architecture ».

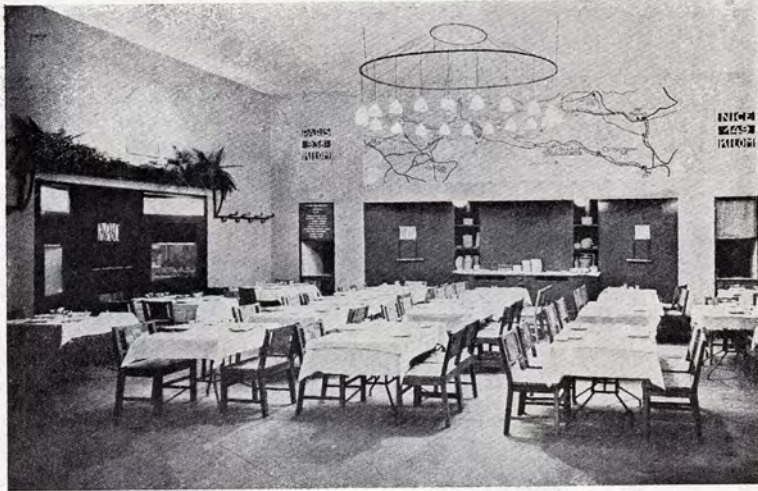




La couverture des premiers numéros de *L'Esprit Nouveau* signale la rubrique « Le meuble », une rubrique disparue avec la prise en main de la direction par Ozenfant et Le Corbusier à partir du quatrième numéro de janvier 1921. La question du décor, du mobilier et de la conception utilitaire du style standardisé est traitée, entre mai et juillet 1921, dans les articles concernant les paquebots, les avions et les automobiles, signés à cette époque Le Corbusier-Saugnier, la trilogie « Des yeux qui ne voient pas » (1921). Ces trois articles sont mobilisés par sa critique des artistes-décorateurs, en particulier, Paul Véra collaborateur d'André Mare, dont il oppose un « cul-de-lampe » à sa lecture du paquebot (Fig. 17). Dans ce premier texte figure une attaque dirigée contre le retour des « arts décoratifs », du style architectural ornemental et des « meubles comme des palais » ; « Les avions » promotionnent la métaphore machiniste, une approche bio-physiologique de l'habitat : « Une machine à habiter. Bains, soleil, eau chaude, eau froide, température à volonté, conservation des mets, hygiène, beauté par proportion », comme du siège : « Un fauteuil est une machine à s'asseoir » ; c'est dans ce contexte qu'apparaît le dénigrement du mobilier domestique traditionnel : « cette armoire à glace /.../ ces bibliothèques ornées d'acanthes, ces consoles, ces vitrines, ces vaisseliers, ces argentiers, ces buffets de service /.../ ces immenses lustres /.../ rideaux à baldaquins /.../ papiers aux murs »²⁸ soit la panoplie de certaines pages et des vignettes de *L'Art décoratif d'Aujourd'hui*. La conception des casiers de rangements et du nouvel art de vivre « mécanisé » du « Manuel de l'habitation » qui est la résultante de l'absorption de son approche du meuble de rangement et du plan architectural sont des sources pour *l'Almanach*. Quant au parallélisme entre les autos et le style, s'il est l'expression de l'une des composantes intéressantes de la critique française, il a trouvé une nouvelle résonance dans « L'art décoratif d'aujourd'hui ». Enfin, dans son dialogue avec le classicisme moderne des anciens, « Architecture 1. La leçon de Rome » (*L'Esprit Nouveau*, n°14) figure sa première attaque magistrale contre le grand décor baroque italien du XVII^e siècle.

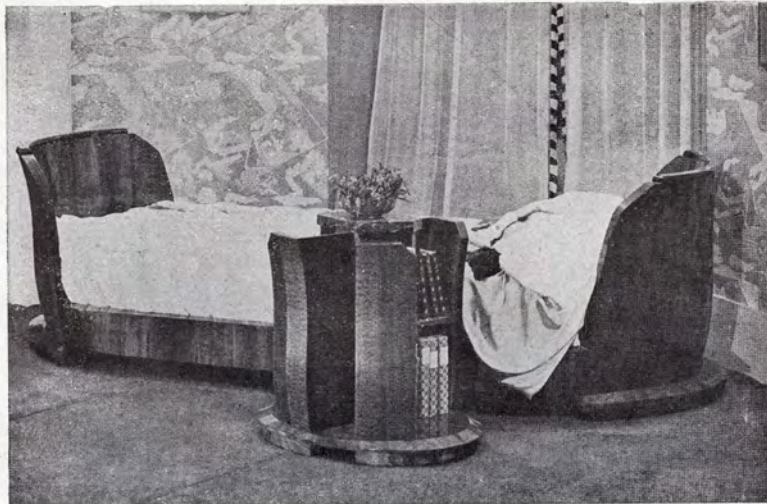
La seconde période de *L'Esprit Nouveau* repose sur la réparation de la revue, en novembre 1923, après une interruption en juin 1922. Tout en continuant à développer son œuvre d'architecte, avec Pierre Jeanneret, Le Corbusier est en capacité de publier au moins deux articles par numéro, l'un portant sur l'urbanisme et l'autre, sur les arts décoratifs, ainsi qu'un article avec Ozenfant sur la peinture, préparant ainsi les trois nouveaux volumes de 1925 de la collection de « L'Esprit Nouveau ». Le contexte artistique s'étant modifié, Le Corbusier prend date. Dans le texte devant s'intituler à l'origine « Esprit puriste loi du Ripolin » - qui n'évoque ni le purisme hormis la photographie de l'atelier d'Ozenfant ni Fernand Léger - il convoque curieusement Giorgio de Chirico et donne une lecture à contre-emploi du surréalisme tout en réaffirmant le fait objectif du machinisme et le réalisme de l'objet. Le constructivisme avait été critiqué dans « Leçon de la machine ». Le Corbusier a abandonné l'idée des reproductions de « Doesburg, Russes, Weimar », dans « Témoins » (Fig. 18) pour conclure son article par les reproductions de l'aménagement d'une salle de restaurant par Francis Jourdain et d'une chambre par Pierre Chareau afin de recentrer son sujet sur l'exposition de 1925 (Fig.19).

Il est, par conséquent, très difficile de situer le propos de l'ouvrage par rapport au contexte artistique et celui-ci n'est finalement pas son propos. Le Corbusier a voulu que « l'événement » soit plus large, plus total, une sorte de fait cosmique dans lequel se préparent les conceptions iconographiques qui innervent ses idéogrammes architecturaux, *Le poème de l'angle droit* (Fig.18) ou son apport au renouvellement du grand décor plus tardivement. De nombreux aspects de *L'Art décoratif d'aujourd'hui* sont cependant inséparables du socle intellectuel de la revue dans la mesure où son champ de recherche a aligné, aux côtés des arts l'esthétique expérimentale, la sociologie, l'économie et la politique, catégories brassées et mobilisées d'une manière ou d'une autre dans la théorisation corbuséenne qui, à sa manière, les dépasse. Il a cherché à inventer une rhétorique sur les arts décoratifs et industriels, comme il a réinventé celle de l'architecture dans son *opus magnum* central. Ainsi, le portrait du président Millerand a-t-il été remplacé, dans le passage de la revue à l'édition, par celui du radical Gaston Doumergue tout récemment élu. Aussi a-t-il inscrit l'ouvrage dans la république de son temps, tout en déconstruisant la grande tradition stylistique monarchique du mobilier et du décor.



1923.

Francis Jourdain.



1923.

P. Chareau.

NOTE. — Cette série de clichés, qui embrasse une période de 25 ans, provient de la collection de *Art et Décoration*, l'unique revue d'art décoratif qui ait parcouru sans arrêt ce dernier quart de siècle.

FIG. 19
Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), p. 164.
Fondation Le Corbusier.

Auteur

Françoise Ducros à la suite de ses études en histoire de l'art et archéologie à l'Université de Dijon a collaboré au Centre national de la photographie puis aux Musées de la ville de Strasbourg et rejoint le ministère de la Culture comme conseillère artistique de la région Alsace et inspectrice expert-conseil de la création artistique à la Délégation aux Arts Plastiques (DGCA). Elle a été professeure associée à l'Université de Paris IV-Sorbonne où elle a soutenu son habilitation à diriger des recherches. Ses activités générales, conférences, publications, expositions, collections publiques, ont eu pour objets principaux l'art contemporain, la photographie et, dans le cadre du Mobilier National, les arts textiles. Plus spécifiquement, elle a été commissaire de l'exposition rétrospective sur l'œuvre d'Amédée Ozenfant organisée par le musée Lécuyer de Saint-Quentin sur lequel elle a publié un ouvrage faisant suite à sa maîtrise. Sa thèse a porté sur *L'Esprit Nouveau et la peinture puriste*. Elle a été commissaire de la présentation à l'Ancienne Douane de Strasbourg de l'exposition *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier et l'industrie*. Elle a collaboré à de nombreuses publications françaises et internationales sur Le Corbusier.

Notes

1 Jean-Louis Cohen, dans son introduction à *Le Corbusier, Vers une architecture*, Paris : Flammarion, 2005, p. IV.

2 Cf. la note manuscrite de Le Corbusier, FLC, B2(14)270 et *Le Corbusier, L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Vincent, Féral, 1959 avec, en préface, une lettre de Paul Valéry de 1926. Sa parution autour de juin 1925 est attestée par une dédicace à son frère Albert Jeanneret (Fondation Le Corbusier). Nous nous référons ici, en général, à la version de poche maniable de Flammarion (1996).

3 Cf. Catherine de Smet, *Le Corbusier. Un architecte et ses livres*, Lars Müller Publishers, 2005 ainsi que *Vers une architecture du livre. Le Corbusier*, édition et mise en pages, 1912-1965, Zurich: Lars Müller Publishers, 2007.

4 Maximilien Gauthier, *Le Corbusier ou l'architecture au service de l'homme*, Paris : Denoël, Paris, 1944, p. 72.

5 Selon la traduction française de Reyner Banham, *Théorie et design à l'ère industrielle*, Orléans : Editions HXX, 2009, p. 308 et préfacée par Frédéric Migayrou.

6 Stanislaus von Moos, *Le Corbusier. L'architecte et son mythe*, Paris : Horizons de France, 1968, p. 69-72 suivi de ses incontournables, *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier et l'industrie, 1920-1925*, Les Musées de la ville de Strasbourg, 1987 pour la traduction française comme *Le Corbusier before Le Corbusier*, avec Arthur Ruedg, New York : Bard Graduate Center, 2002. Voir également sa révision de l'appareil bibliographique dans *Le Corbusier, une synthèse*, Marseille : Parenthèses éditions, 2013.

7 Beatriz Colomina, *La publicité du privé, de Loos à Le Corbusier*, Orléans : Editions HXX, 1998.

8 Arthur Ruedg, *Le Corbusier. Meubles et intérieurs, 1905-1965*, Zurich : Scheidegger & Spiess, Fondation Le Corbusier, 2012.

9 Cf. Elise Koering, « Théorie et programmes de l'intérieur corbuséen dans les années 1920 », p. 113-130 ; « Edouard Rolland », « Le mobilier immobile chez Le Corbusier avant 1930 », p. 131-153 in Pierre Hyppolite et Marc Perelman, *Le Corbusier. L'Art de se loger et de le dire*, Presse universitaire de Nanterre, 2020.

10 Selon les Archives de la Fondation Le Corbusier classifiées en B2 et A3.

11 Cf. Stanislaus von Moos, *L'Esprit Nouveau. op. cit.*, p. 198-199.

12 Cf. Pascal Rousseau, « La construction du simultané. Robert Delaunay et l'aéronautique », *Revue de l'Art*, n°113, 1996, p. 19-31. Le cliché a été publié dans Arsène Alexandre, « L'art et l'air », *Comœdia*, 23 octobre 1909.

13 Cf. Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris, 1925, p. 171-184.

14 Il est à remarquer, à ce stade, que le cliché est attribué à la revue des architectes de Prague, *Stavba* comme celui du frontispice « Esprit de vérité » à *Wendigen*, revue architecturale hollandaise.

15 Danièle Pauly, *Le Corbusier. Catalogue raisonné des dessins, 1902-1916*, Fondation Le Corbusier, Bruxelles : AAM Editions, 2019. La totalité des dessins reproduits y sont répertoriés.

16 L'indication du manuscrit nous a permis de retrouver les planches de la rubrique « Homme » in Claude Augé, *Le Larousse pour tous*, Paris : Librairie Larousse, 1909, vol. 1, p. 849-850.

17 Pierre Guéguen, « Le Corbusier urbaniste radieux », *Europe*, n°168, 15 décembre 1936, p. 486-500.

18 Cette interprétation est une allusion aux jeux de mots dadaïstes mais aussi à la publication *Rire* (1924) de Henri Bergson.

19 Cf. Nancy Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France*, p. 103-112. Voir aussi Matteo Kries, *Le Corbusier in Deutschland*, Weihen am Rhein : Vitra Design Museum, 2008.

20 Cf. Jean-Louis Cohen, *France ou Allemagne ? Un livre inédit de Le Corbusier*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008.

21 Cf la lettre d'Auguste Perret, en date du 29 septembre 1916, in *Le Corbusier. Lettres à Auguste Perret*, édition établie par Marie-Jeanne Dumont, p. 195. Voir aussi la lettre du 14 juin 1916 dans laquelle Le Corbusier demande à Perret de l'abonner à *L'Élan* (p. 174).

22 Amédée Ozenfant, *Mémoires*, Paris : Seghers, 1968, p. 102 et p. 104.

23 Cf. la lettre de Le Corbusier à Auguste Perret, 27 novembre 1913, in *Le Corbusier. Lettres à Auguste Perret, op. cit.*, p. 87-89.

24 Ibid., p. 102. Cette incompréhension est effectivement suggérée par sa correspondance avec Perret.

25 Il est à noter que Jacques Maritain a été l'un des abonnés à *L'Esprit Nouveau*.

26 Paul Dermée, « Qu'est-ce que Dada ! », *Z*, n°1, mars 1920.

27 Adolf Loos, « Ornement et crime », *L'Esprit Nouveau*, n°2, novembre 1920, p. 159-168. Il semble que Le Corbusier ait attendu des lignes inédites de Loos d'après sa correspondance avec l'architecte viennois dans les archives de la Fondation Le Corbusier en 1920-21 où se trouve une dactylographie du texte « Céramique » (1904), publié dans *Ins Leere Gesprochen* (Voir, entre autres, Adolf Loos, *Paroles dans le vide*, Paris : Champ Libre, 1979). Nous ne développerons pas ici le problème des traductions ni celui des interprétations du texte de Loos.

28 Cf. Le Corbusier, *Vers une architecture*, op. cit., p. 69-115.