

**FIG. 1**  
Le Corbusier et Pierre  
Jeanneret, Vue intérieure  
du living-room, Pavillon de  
L'Esprit Nouveau, Exposition  
internationale des arts  
décoratifs et industriels  
modernes, Paris, 1925,  
Fondation Le Corbusier.  
(Photographe non identifié)

# *L'ART DÉCORATIF D'AUJOURD'HUI* **DE LE CORBUSIER. POLÉMIQUE ET** **THÉORIE CRITIQUE DE « L'AILE** **GAUCHE » DE *VERS UNE ARCHITECTURE***

*Françoise Ducros*

<https://doi.org/10.4995/lc.2023.20048>

**Résumé :** Avec *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Le Corbusier a publié en 1925 l'un de ses livres séminaux sur un sujet particulièrement complexe et aporétique dans un contexte d'affrontements et d'échanges nationaux et internationaux. Dans cette seconde partie, il s'agit de s'interroger sur les soubassements et les orientations de la polémique ouverte par la préparation de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes tout en convoquant, au-delà des difficultés d'interprétation de l'ouvrage, les éléments de l'apport corbuséen à l'approche théorique critique de son champ de pensée.

**Mots clés :** Le Corbusier, Esprit Nouveau, Standardisation, Purisme, Décor, Gauche, Arts décoratifs, Industrialisation, Objets.

**Resumen:** En 1925, con *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Le Corbusier publicó uno de sus libros fundamentales sobre un tema particularmente complejo y aporético en un contexto de confrontación e intercambios nacionales e internacionales. En esta segunda parte, se trata de examinar los fundamentos y las orientaciones de la polémica abierta por los preparativos de la Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, buscando más allá de las dificultades de interpretación de la obra los elementos de la aportación de Le Corbusier al enfoque teórico crítico de su campo de pensamiento.

**Palabras clave:** Le Corbusier, Esprit Nouveau, Normalización, Purismo, Decoración, Izquierda, Artes decorativas, Industrialización, Objetos.

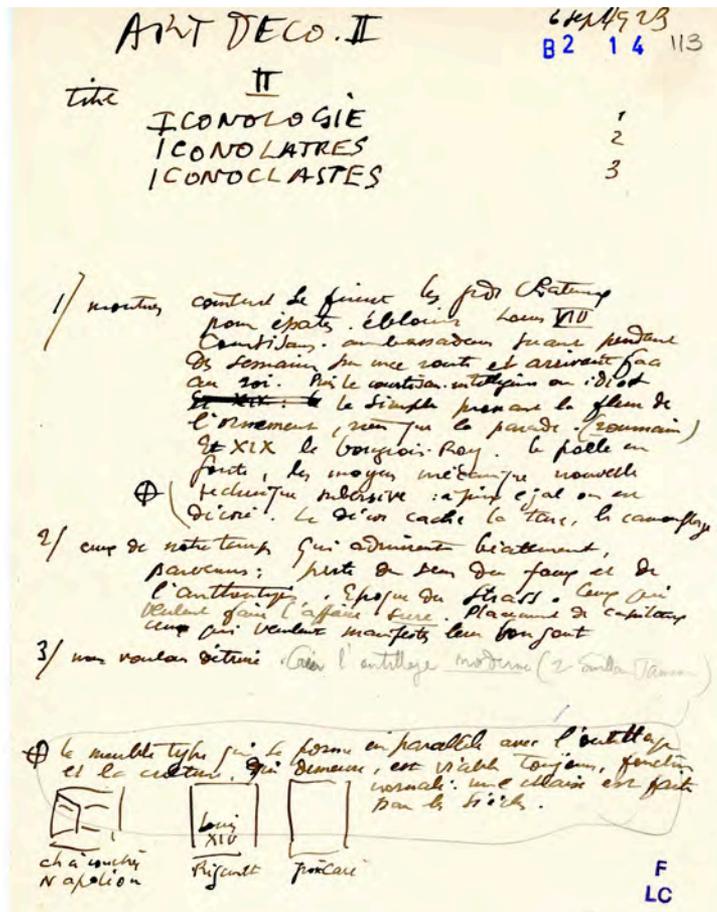
**Abstract:** In 1925, with *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Le Corbusier published one of his seminal books on a particularly complex and aporetic subject in a context of national and international confrontation and exchange. In this second part, the aim is to examine the foundations and orientations of the polemic opened up by the preparations for the Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes (International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts), while looking beyond the difficulties of interpreting the work to the elements of Le Corbusier's contribution to a critical theoretical approach to his field of thought.

**Keywords:** Le Corbusier, Esprit Nouveau, Standardisation, Purism, Decor, Left, Decorative Arts, Industrialisation, Objects.

**Situations iconoclastes**

« En arriver à cette impasse *l'art décoratif n'a pas de décor* »<sup>1</sup> : le paradoxe de *L'Art décoratif d'aujourd'hui* a trouvé une résolution dans le Pavillon de L'Esprit Nouveau dont le *living room* (Fig. 1) proposait un environnement domestique totalement nouveau. Dans le contexte de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, fondé sur la standardisation et destiné, remarque Nancy Troy, à toutes les classes sociales<sup>2</sup>, il résolvait la polémique de Le Corbusier grâce à l'appui des industriels Gabriel Voisin et Henry Frugès. La fin du paradigme décoratif englobait en réalité une forme de théorie critique sous-jacente au texte littéral. L'auteur reproche le goût du « strass » selon une note préparatoire (Fig. 2), une estimation de son époque ayant pris forme dans l'extravagance de Mistinguette, reine du Casino de Paris (Fig. 3) et dans la féerie chromatique, ornementale et dépensière des ensembliers.

En réalité, Le Corbusier reprend après-guerre, selon une toute nouvelle axiomatique, en partie *off shore*, les tentatives de l'Art social de Roger Marx que la réaction de 1906 avait contesté par le retour des décorateurs français au luxe et à la tradition<sup>3</sup>. La philosophie puriste est affirmée avec une fougue si totale que Yannis Tsiomis l'interprète comme l'ardeur à dominer les effets du développement du machinisme et des mouvements sociaux pour les ordonner à la civilisation moderne. La recherche de l'unification s'incarne dans « la loi du ripolin », c'est-à-dire l'égalisation des murs par le blanc lumineux et moral, « richesse du pauvre et du riche » (p. 193), en accord avec la démocratisation et l'urbanisation<sup>4</sup>.



**FIG. 2**  
Le Corbusier, feuillet manuscrit préparatoire pour « Iconologie Iconolâtres Iconoclastes », 6 septembre 1923, encre sur papier, Fondation Le Corbusier, B2 (14)113.

La perception de la transformation sociale de l'après-guerre, présente dès *Après le cubisme*<sup>5</sup> puis dans *L'Esprit Nouveau*, s'est manifestée par le soutien à la victoire du Cartel des gauches de juin 1924<sup>6</sup>, date à laquelle Edouard Herriot devient chef du gouvernement jusqu'en 1926. Des connexions sont attestées antérieurement entre le purisme et le leader du Parti Radical, maire de Lyon, ville de Tony Garnier dont les recherches sur la *Cité industrielle* figurent dans *Vers une Architecture*<sup>7</sup>. La reconnaissance par Herriot de la République des Soviets est soutenue par *L'Esprit Nouveau* où elle confirme l'observation par ses directeurs de l'évolution de la scène russe<sup>8</sup>, qui allait se manifester de manière éclatante par la participation soviétique spectaculaire décidée au dernier moment à l'exposition de 1925. La reproduction, à côté de la carte du réseau aérien, du projet de Monument à la Troisième internationale (Fig. 4) de Tatlin est la manifestation de la réception par Le Corbusier et Ozenfant du leader du constructivisme proche du productivisme. L'évolution dans l'art russe de positions opposées à la pratique de l'art pur au profit de l'engagement dans la production utilitaire trouve dans l'historien de l'art Nikolaï Taraboukine une formulation intellectuelle radicale, rigoureuse, imprégnée de « la machine à habiter »<sup>9</sup> et bien que Le Corbusier critique ouvertement le constructivisme<sup>10</sup>, il est difficile de penser que son approche de l'histoire culturelle et politique ne soit pas liée, en sous-texte, à une idéologie de gauche.

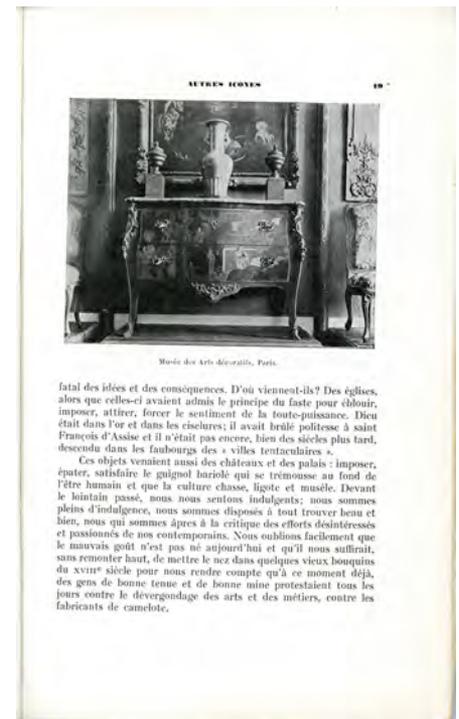
Les deux premiers chapitres de son livre constituent une attaque contre le décorum aristocratique et la tradition des styles décoratifs français. Ils révèlent une rupture fondamentale avec les métiers d'art dont il considérait en 1912 qu'ils étaient « les plus délicats qui aient jamais existé en Europe », le style Empire étant resté « le plus aristocratique »<sup>11</sup>. Le musée des arts décoratifs de Paris a été, selon sa « Confession », l'un des lieux de son autoformation pour « les tapis et les brocarts de Perse » (p. 202). Le Corbusier y a étudié conjointement le mobilier de l'Ancien régime comme il a étudié le mobilier mauresque et gothique au musée des arts décoratifs de Vienne. La reproduction de la commode Louis XV n'est donc pas sans évoquer son œuvre de jeunesse (Fig. 5-6).

« Autres icônes » est introduit de manière provoquante par le fameux bidet Pirsoul qui apparaît dès le manuscrit (Fig. 7). Le texte est une diatribe contre le mauvais musée. Elle est principalement dirigée contre le récent Musée de l'Union centrale des arts décoratifs en tant que représentation sociale du passé, une dénonciation des grandes

**FIG. 3**  
Le Corbusier, *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui* (1925), p.162.

**FIG. 4**  
« Actualités », *L'Esprit Nouveau*, n°14, janvier 1922.

**FIG. 5**  
Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), p. 19.



reconstitutions comme la salle Louis XIV ou le salon XVIIIe prisées par Jean-Louis Vaudoyer et s'achevant par l'Art Nouveau<sup>12</sup>. La critique porte aussi, de manière similaire, sur les recueils d'ornement du siècle d'or du mobilier français.

Le bon musée est inspiré par Naples et Pompéi, une référence au site archéologique de l'itinéraire culturel du « Voyage utile ». La représentation de l'un des moulages de plâtre de ses anciens habitants présentifie pathétiquement la *domus* romaine par l'empreinte du corps disparu (Fig. 8). Dans le musée pompéien contemporain, l'exposition des choses est utilitaire. Elle tend à exemplifier le rapport aux artefacts modernes de la vie quotidienne. Ce sont les « objets du jour » de la page 17 - veston uni, chapeau melon, chaussures, nappe, verres, chaise Thonet, lavabo, malle Innovation, fichier RONEO, fauteuils Maple -, une énumération comme beaucoup plus tard l'écrivain oulipien Georges Perec énumérera la situation des objets de l'immeuble de la rue Simon-Crubellier<sup>13</sup>.

L'attitude de Le Corbusier à l'égard de l'Ancien régime est un revirement<sup>14</sup> à l'égard de son capital culturel dans le domaine des arts décoratifs. Il stigmatise en moderne la somptuosité et le « mauvais goût » ancien. Les placages de marbres colorés du grand escalier de la Reine du château de Versailles et les boiseries blanches et dorées du château de Fontainebleau sont les représentations de sa réaction puriste à l'encontre du décorum. La satire de Louis XIV est un exercice de style : « Le Roy entre, coiffé de plumes d'autruche rose, canari et bleu pâle ; hermine, soie, brocart et dentelles ; canne d'or, d'ébène, d'ivoire et de diamants. » (p. 6). Les propos sur la noblesse imitée par la bourgeoisie et sur le roi-bourgeois paraissent peu après la réception de la lettre d'Ilya Ehrenbourg en date du 31 octobre 1923. L'écrivain russe lui signale que « dans l'un de ses derniers articles, Trotzky a parlé avec beaucoup de sympathie des tendances de *L'Esprit Nouveau* »<sup>15</sup>. La page 8 associe le *Portrait de Louis XIV* de Rigaud à une évocation de Lénine en exil à Paris préparant la révolution de 1917 (Fig. 9), une icono-page suggestive de son usage du raccourci historique. Le Corbusier s'appuie sur un procédé fictionnel assimilant la bohème révolutionnaire au chapeau melon, la chaise cannée, la tasse blanche et le bistrot de l'avant-garde parisienne.

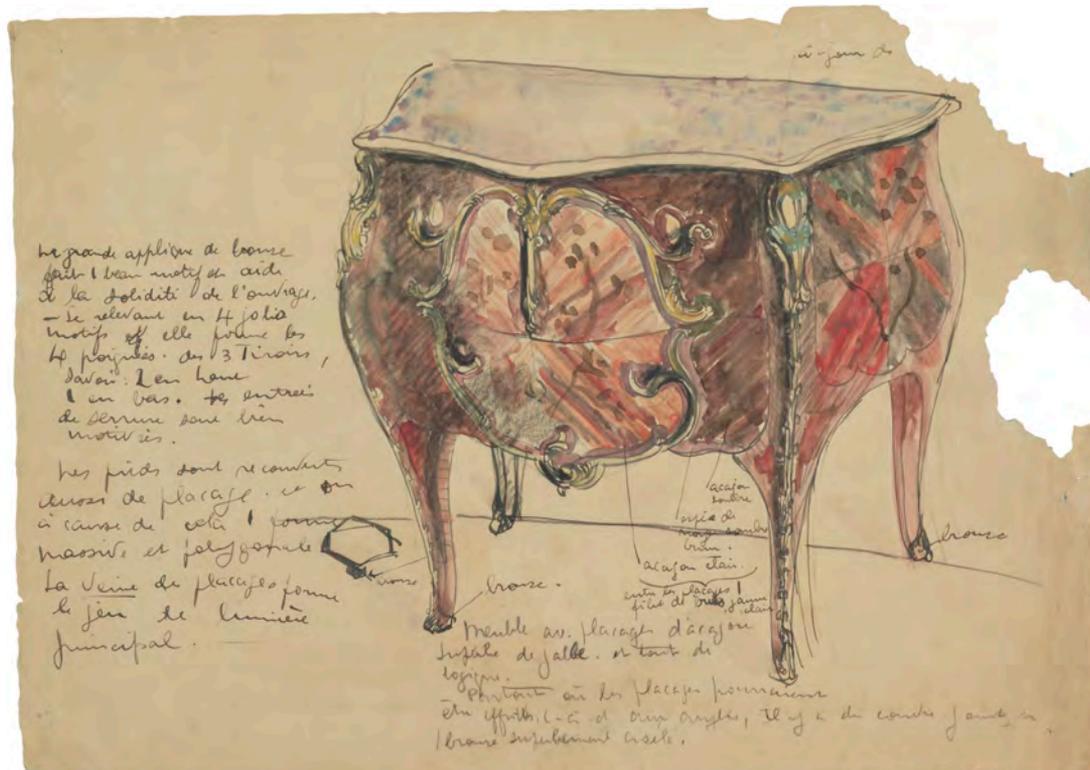


FIG. 6

Le Corbusier, *Etude d'une commode Louis XV*, 1908-09, mine graphite, crayon de couleur, aquarelle et encre, 27 x 37,5 cm, Fondation Le Corbusier, 2238.

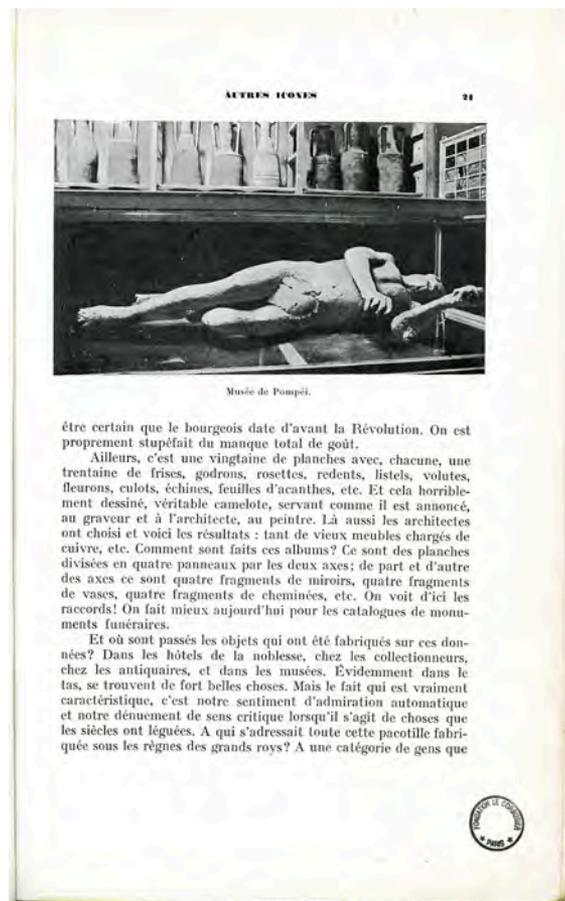
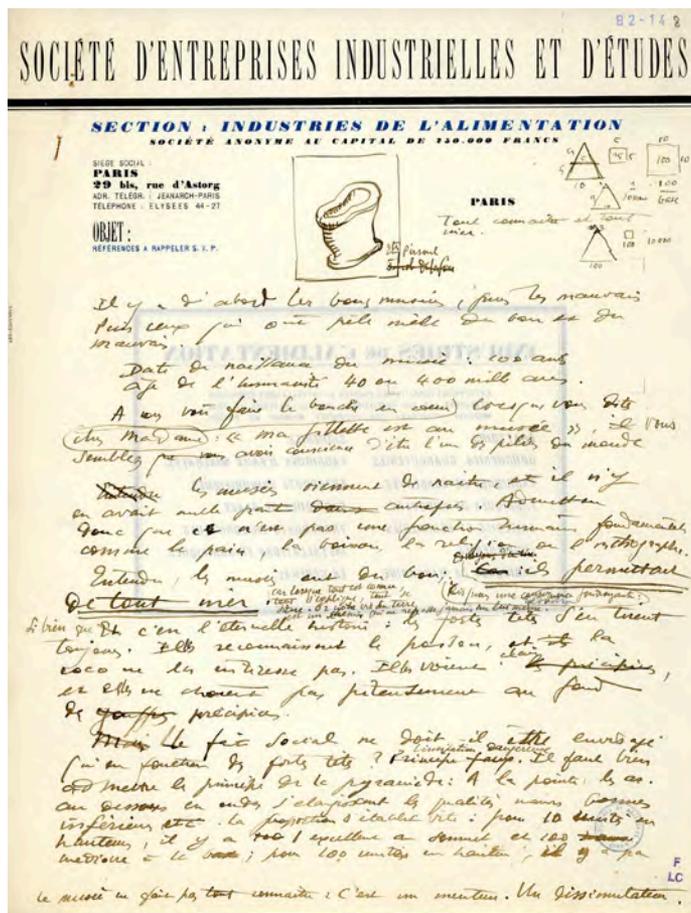
**Dissociations paradigmatiques**

En manifestant la rupture moderne avec le paradigme décoratif classique, la polémique comporte différents autres niveaux. Il est très difficile de les discerner mais il faut retenir en premier le plus manifeste, celui de l'industrie de l'imitation. « Les pieds dans le plat », le texte intitulé « Bourrasque » dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, dirige la polémique contre les mauvaises productions du faubourg Saint-Antoine, les copies de style camouflées et « la camelote industrielle » (p. 57). Le « bric-à-brac des styles » est assimilé à l'imitation des codes de la noblesse au profit de la production commerciale. À cet égard, le jugement critique de Le Corbusier vient s'appuyer sur la question de l'art industriel. La divulgation des styles historiques et la promotion de la parure de la forme servaient de justificatifs à leurs applications par le système capitaliste de production industrielle depuis le XIXe siècle. Les principes bienfaiteurs économiques de l'association sociale entre le beau et l'utile avaient été fixés par le comte de Laborde à la suite de l'Exposition universelle de Londres de 1851<sup>16</sup>, dans un rapport qui constituait encore une référence au moment de la préparation de l'exposition internationale des arts décoratifs et de l'affirmation de la prééminence du goût français.

Les arguments de la critique corbuséenne de l'art industriel tardif sont semblables à ceux de William Morris, le fondateur des Arts and Crafts auquel il se réfère brièvement en ironisant sur les « missels moyenâgeux » (p. 135), c'est-à-dire les beaux-livres de la Kelmscott Press. En s'opposant radicalement aux produits issus des aberrations du mercantilisme qu'il jugeait laids, Morris avait entrepris en Angleterre une croisade anti-machiniste dirigée contre

**FIG. 7**  
Le Corbusier, feuillet manuscrit préparatoire pour « Autres icônes. Les musées », 1923, encre sur papier, Fondation Le Corbusier, FLC B2(14)8.

**FIG. 8**  
Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), p. 21.



être certain que le bourgeois date d'avant la Révolution. On est proprement stupéfait du manque total de goût.  
Ailleurs, c'est une vingtaine de planches avec, chacune, une trentaine de frises, godrons, rosettes, redents, listels, volutes, fleurons, culots, échines, feuilles d'acanthes, etc. Et cela horriblement dessiné, véritable camelote, servant comme il est annoncé, au graveur et à l'architecte, au peintre. Là aussi les architectes ont choisi et voici les résultats : tant de vieux meubles chargés de cuivre, etc. Comment sont faits ces albums? Ce sont des planches divisées en quatre panneaux par les deux axes; de part et d'autre des axes ce sont quatre fragments de miroirs, quatre fragments de vases, quatre fragments de cheminées, etc. On voit d'ici les raccords! On fait mieux aujourd'hui pour les catalogues de monuments funéraires.  
Et où sont passés les objets qui ont été fabriqués sur ces données? Dans les hôtels de la noblesse, chez les collectionneurs, chez les antiquaires, et dans les musées. Évidemment dans le tas, se trouvent de fort belles choses. Mais le fait qui est vraiment caractéristique, c'est notre sentiment d'admiration automatique et notre dénuement de sens critique lorsqu'il s'agit de choses que les siècles ont léguées. A qui s'adressait toute cette pacotille fabriquée sous les règnes des grands rois? A une catégorie de gens que

**FIG. 9**  
Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), p. 8.

**FIG. 10**  
E.-O. Lami, *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels*, Paris, Impr. Maréchal et Montoirier, 1881-1891, vol. 6, « machines », p. 224.

**FIG. 11**  
Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), p. 11.

le capitalisme et inspirée par le socialisme dont l'influence a été majeure jusqu'au Bauhaus. Tout en reprenant ses arguments, Le Corbusier a masqué ses pratiques artisanales associées aux villas de La Chaux-de-Fonds, par exemple, sa participation au *sgraffito* de la villa Fallet (1906-07) ou ses propres dessins ornementaux dérivés du sapin, tout en avouant le climat exalté de sa formation décorative dans le Jura suisse. Mais s'il récusé l'art industriel, l'industrie est si déterminante dans l'iconographie de son livre qu'elle induit une analogie avec la place du dessin et de la gravure technique dans le monumental *Dictionnaire de l'industrie et de l'Art industriel* (Fig. 10)<sup>17</sup>. Son iconographie, les turbines suisses Brown-Boveri, qui évoquent néanmoins sa visite de la halle aux turbines de Peter Berhens lors de son séjour berlinois de 1910-11, est l'expression d'une dissociation.

Si l'on considère le rapprochement entre le carrosse de la royauté britannique et le dictionnaire des styles et du bric-à-brac associé au pavillon Henri IV de la Place des Vosges (Fig. 11), il montre que Le Corbusier opère un rapprochement sémiotique entre l'anachronisme de la vieille culture aristocratique qu'il a précédemment déjugée, et la phénoménalité de l'imitation dégradée. Elle révèle un point de vue commun aux intellectuels modernes de sa génération à l'égard du *kitsch*<sup>18</sup>.

L'Art nouveau et la réaction des artistes décorateurs sont une autre grande composante de sa discussion. La voie a été ouverte par George Besson, dans les *Cahiers d'aujourd'hui*, au cours de l'année 1912, date de son adhésion au Parti socialiste unifié. Ce critique d'art raffiné y est l'auteur d'une diatribe virulente contre l'École de Nancy et les artistes-décorateurs auxquels il oppose les jeunes hommes d'Allemagne, de Vienne et de France, la simplicité des menuisiers, une allusion aux meubles interchangeables de Francis Jourdain, qui entament la rupture avec le style<sup>19</sup>. Il est difficile de penser que Le Corbusier ait ignoré le passeur d'Adolf Loos comme le suggère la photographie d'une des pipes fabriquées par la coopérative ouvrière de Saint-Claude que commercialise George Besson reproduite en final de *Vers une architecture*, (Fig. 12)<sup>20</sup>. Dans son livre sur l'art décoratif, Le Corbusier associe au folklore du « peuple d'aujourd'hui » (p. 36) le symbole iconique de son réformisme sous la forme d'un modèle de luxe aux lignes épurées intemporelles (Fig. 13).



Le Corbusier procède à son tour à la critique d'Émile Gallé, la grande révélation de l'Art nouveau en 1900<sup>21</sup>. C'est pour lui l'occasion de repousser l'esthétique du bibelot et de sa psychologisation de l'émotion par la matière et le souvenir - des incarnations du sentiment. Au-delà de l'objet d'art, il attaque plus largement la situation des métiers d'art comme le signale la notice nécrologique du ferronnier Emile Robert, sorte de pierre tombale des arts appliqués au métal, une introduction à la « Leçon de la machine ».

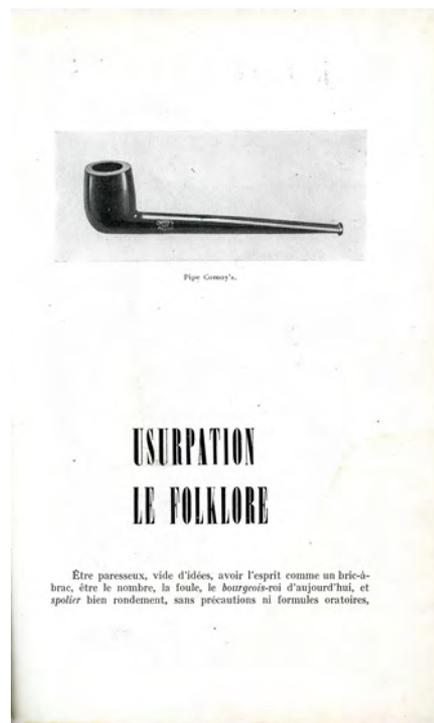
La polémique tactique de Le Corbusier concerne surtout le parti élitiste et somptuaire du mouvement décoratif français soutenu par l'aristocratie et la grande bourgeoisie soucieuses de préserver l'art de vivre français et la tradition artisanale nationale. Le Corbusier s'est dissocié systématiquement dans *L'Esprit Nouveau* de la Société des Artistes décorateurs et de la section décorative du salon d'Automne. Dans « Témoins », le florilège extrait d'*Art et décoration* de 1898 à 1923, révèle un condensé chronologique sélectif de la réception du mouvement décoratif de la génération de l'Art nouveau et de la formation de l'Art Déco au cours des années 10, dont chacune des pages pourrait être commentées<sup>22</sup>. Il est issu de « France ou Allemagne » comme le suggère la confrontation de Gustave Jaulmes au munichois Theodor Veil, une référence à la représentation allemande au salon d'Automne de 1910 qui révéla l'organisation concurrentielle du Werkbund à l'égard des arts décoratifs français (Fig. 14). Ce corpus est cependant sous-tendu par les chassés-croisés de Le Corbusier avec la revue<sup>23</sup> comme avec la plupart des créateurs sous-jacents au « Voyage utile » mais les reproductions des objets d'art de Lalique et Carriès, des ensembles de Martine, Süe et Mare ou Follot (Fig. 15, 16) renvoient explicitement à son intention réformatrice de l'art décoratif français.

Un des derniers aspects de sa polémique concerne la dérision des Arts de la Femme. Elle se traduit par une affirmation du genre masculin sur l'outillage de la maison. Mais ce virilisme pose également un regard sur les ustensiles ordinaires du groupement de la page 65 (Fig. 17) qui signale le rapport non seulement à la propreté mais aux objets domestiques telle la machine à laver obsolète, une allusion à l'apparition du salon des arts ménagers en 1923, ou telle la pince à linge, un classique du design anonyme<sup>24</sup>.

**FIG. 12**  
Le Corbusier, *Vers une Architecture* (1923), p. 230.

**FIG. 13**  
Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), p.27.

**FIG. 14**  
Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), p. 132



**Associations loosiennes et derivations**

C'est dans « L'heure de l'architecture » que Le Corbusier considère que « s'élève maintenant un peu partout, en Amérique, en Russie, en Allemagne, en Tchécoslovaquie, en Hollande, en France, des maisons où se débat, évadé du décor, le problème de la proportion et de la structure. / Le décor est mort et l'esprit d'architecture s'affirme » (p. 138). La revue tchèque *Stavba* (Fig. 18) révélait à Le Corbusier la rapidité de la propagation du mouvement architectural international dans lequel s'intégraient ses conceptions d'une manière comparable à la greffe de son iconologie industrielle. L'un des points de sa théorie concerne l'antagonisme structurel entre purisme architectural et tradition décorative. L'opposition au paradigme ornemental est saisissable à partir d'Adolf Loos, l'une des sources séminales de cette rupture énergétique pour Stanislaus von Moos dans *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier et l'industrie, 1920-1925*. Depuis 1898, Loos est en rébellion avec la culture viennoise et sa génération ralliée à la Sécession. Sa dissidence s'explique par son appropriation de l'École de Chicago, du confort anglo-saxon ou du dandysme, mais elle s'exerce dans des essais caractérisés par un sens caustique de la polémique et des argumentations qui ouvrent la voie à la consommation tout en constituant une alternative au Werkbund qu'il critique. Cette alliance comme l'analyse Beatriz Colomina dans *La publicité du privé. De Loos à Le Corbusier* est de deuxième génération.

Loos qu'il connaît personnellement, depuis 1920, est cité dans deux passages faisant référence à « Crime et Ornement », dont l'un le rapproche d'Auguste Perret<sup>25</sup>. L'interprétation des textes de Loos dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui* pourrait donner lieu à de nombreuses exégèses thématiques. « L'architecture et le style moderne » anticipe de nombreux motifs de l'écriture corbuséenne, le blanc par exemple, rattaché à la culture rurale. Le propos sur le paysan qui « remue la chaux dans un grand baquet et badigeonne sa maison d'un beau blanc frais »<sup>26</sup> est l'objet d'une réécriture beaucoup plus ornée : « Le lait de chaux est attaché au gîte de l'homme depuis la naissance de l'humanité ; on calcine des pierres, on broie, on étend d'eau et les murs deviennent du blanc le plus pur ; un blanc extraordinairement beau » (p. 192). Le récit corbuséen l'associe plutôt à l'itinéraire « F » du voyage utile au cours duquel il a « trouvé le lait de chaux partout où le siècle ne s'était pas encore roulé » (p.192). Le texte du *Voyage d'Orient* est caractérisé, au contraire, par l'intensité des sensations chromatiques ce qui fait que

**FIG. 15**  
Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), p. 153.

**FIG. 16**  
Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), p. 157.

**FIG. 17**  
Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), p. 65.





Le Corbusier a plutôt réévalué de manière puriste, à notre sens, son expérience visuelle intérieure. Comme le montre les dessins des pages 210-215, son passage en Turquie révèle le recul que Le Corbusier a pu prendre à l'égard du monde occidental et son admiration profonde à l'égard de la complexité de son patrimoine culturel.

Un autre impact est celui de « Crime et ornement », le grand texte séminal reproduit dans *L'Esprit Nouveau* n°2 (Fig. 19) qui affirme, selon une récente traduction, que « /.../ l'évolution de la culture est synonyme d'une disparition de l'ornement sur les objets d'usage »<sup>27</sup>. La reprise à nouveaux frais de la sécession polémiste de Loos a provoqué l'énonciation radicale de la rupture avec les traditions paradigmatiques des arts décoratifs au profit de la structure et de la physio-psychologie. Loos avait conscience que certains objets utilitaires anciens échappaient à l'emprise ornementale et un domaine plus resserré de son interprétation concerne la vérité des objets simples, en particulier, de vaisselle. La traduction du texte « Céramique » (1904) a conforté leur élection des objets humbles, comme le bol, la bouteille ou le verre, que l'on retrouve dans la composition photographique indexée à « L'Art décoratif d'aujourd'hui » (Fig. 20). Sans entrer ici dans la problématique de l'œuvre picturale et graphique de Le Corbusier<sup>28</sup>, il apparaît une compréhension de l'objet qui révèle des affinités avec la nature morte cubiste, tout en étant distinctive. La poétique des thèmes-objets aux formes pures est fondée sur la sélection mécanique, une loi signifiant l'existence anthropologique d'un principe intemporel et universel de l'adaptation technologique convergeant avec *l'engineering design*<sup>29</sup>. La bouteille en verre, par exemple, issue du passage de la production artisanale en série à la production industrielle automatisée des années 20, incarne une similitude avec l'esthétique de l'ingénieur comme une continuité avec la vieille époque que l'on perçoit dans la peinture de Chardin.

**FIG. 18**  
Couverture de *Stavba*, n°2, 1923, Fondation Le Corbusier.

**FIG. 19**  
Couverture de *L'Esprit Nouveau*, n°2, novembre 1920. Fondation Le Corbusier.

## Dépassements souterrains

La culture historique et le structuralisme visionnaire de Viollet-le-Duc et sa culture historique forment sans nul doute des antécédents propices à une problématisation du style à partir de la technique<sup>30</sup>. Parmi les sources françaises occultées ayant pu également participer à la construction théorique de Le Corbusier figure *La beauté rationnelle* (1904) de Paul Souriau où le philosophe et théoricien argumente en kantien sur le beau et l'utile. Son analyse de l'adaptation des choses à leur destination résout l'aporie historiciste de l'art industriel à l'égard du monde utilitaire comme elle reconnaît l'esthétique de la machine, de la locomotive, du navire à vapeur et futur aéronef<sup>31</sup>.

Dans un autre contexte plus récent figure Guillaume Apollinaire dont les activités comportent une importante contribution à la critique des arts décoratifs. Il a vu dans l'aéroplane un apport novateur au travail du bois et une influence probable sur « le goût domestique » du XXe siècle<sup>32</sup>. Cette vision du poète des calligrammes, à qui *L'Esprit Nouveau* doit son titre et consacre le remarquable numéro 26, est une anticipation de la séquence photographique sur les recherches de fuselage dans l'aviation. Si l'on retrouve le fameux Farman de *Vers une architecture*, il est une incitation à étudier les formes et leurs qualités (Fig. 21). Ses commentaires portent sur le matériau, le porte-à-faux ou le profilé, à l'instar du Parthénon, tout un programme « constructiviste » pour le « faubourg Saint-Antoine » (p. 47). Le Corbusier envisage aussi une extension à l'acier, l'aluminium, la fibre ou le ciment. Si les casiers devaient être produits en métal, comme la table du Pavillon de L'Esprit Nouveau, il est probable que l'essai a été médité par les créateurs de design, en particulier, le ferronnier Jean Prouvé à Nancy<sup>33</sup> ou Charlotte Perriand dans l'atelier de la rue de Sèvres au cours de la seconde période du purisme<sup>34</sup> comme les futurs membres de l'UAM.

« La leçon de la machine » est une exaltation de la civilisation industrielle et de la technique dont le propos est en fait orienté par le futurisme et le cubo-futurisme des années 10, une articulation que le purisme recycle dans les années vingt<sup>35</sup>. Un passage significatif concerne la visite des salons d'Automne et de l'Aéronautique réunis

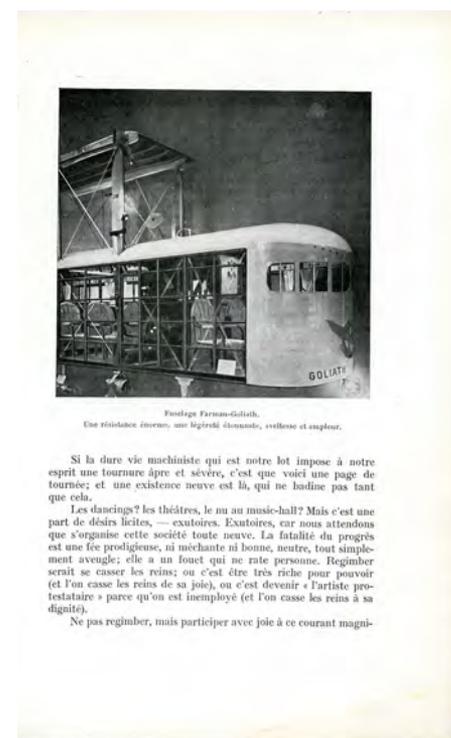


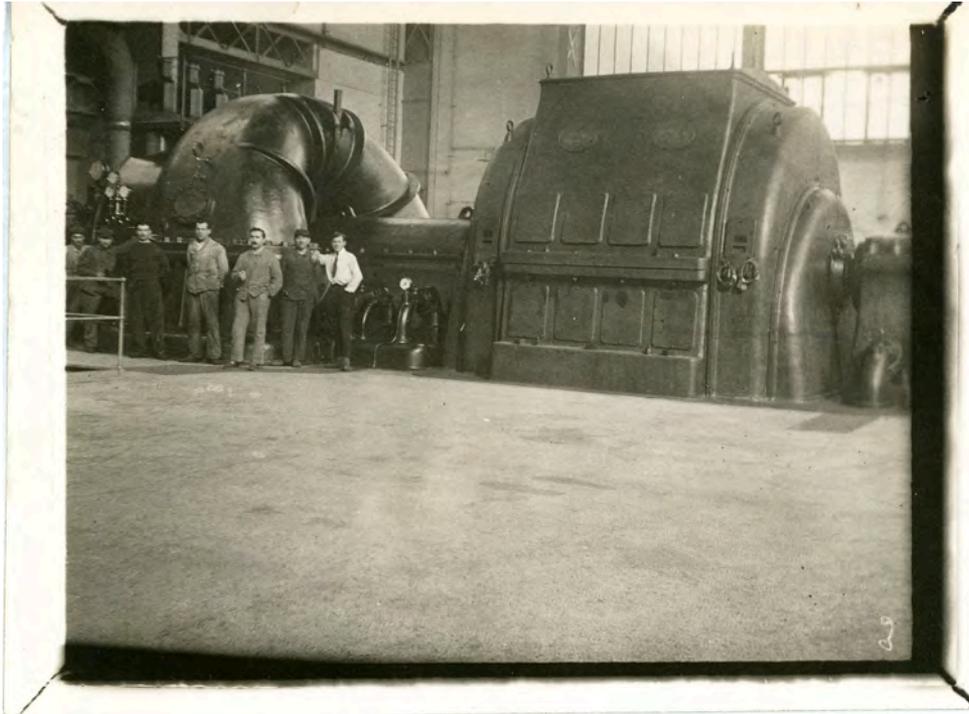
**FIG. 20**

Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), p. 94.

**FIG. 21**

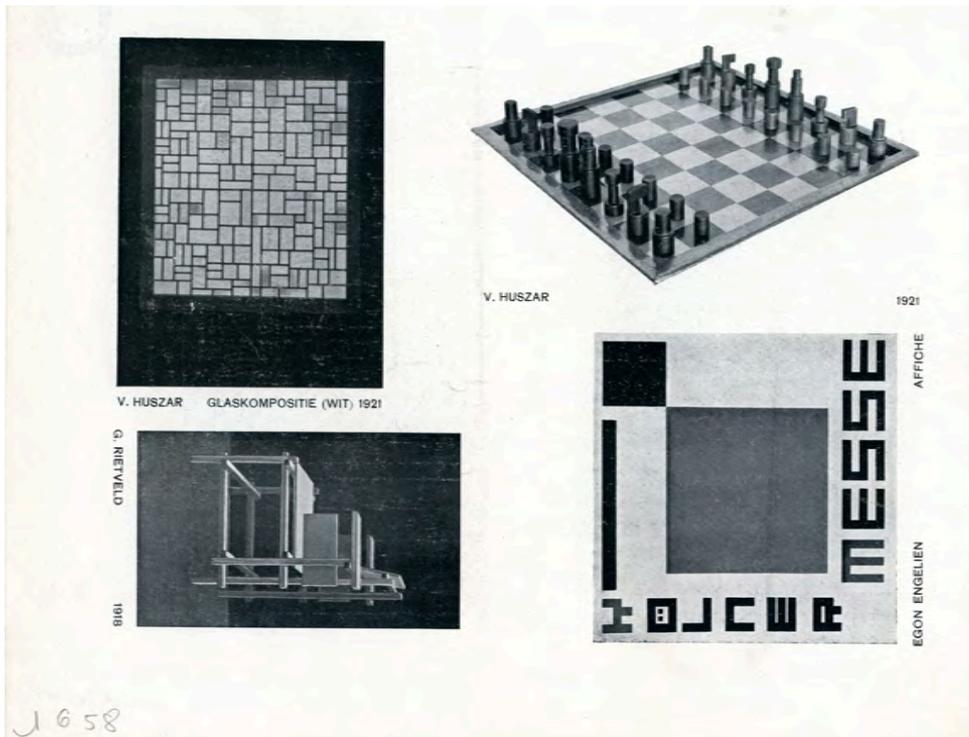
Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), p. 43.





**FIG. 22**  
Le Corbusier, *Issy-les-Moulineaux, s.d.*, photographie noir et blanc, document inutilisé pour *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, FLC, B2(14)258. Au revers : « 30 000 kw Issy-les-Moulineaux soit 40 762 HP ».

**FIG. 23**  
Page extraite de *De Stijl*, n° 12, 1922, document inutilisé pour *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Fondation Le Corbusier, boîte B2(14).



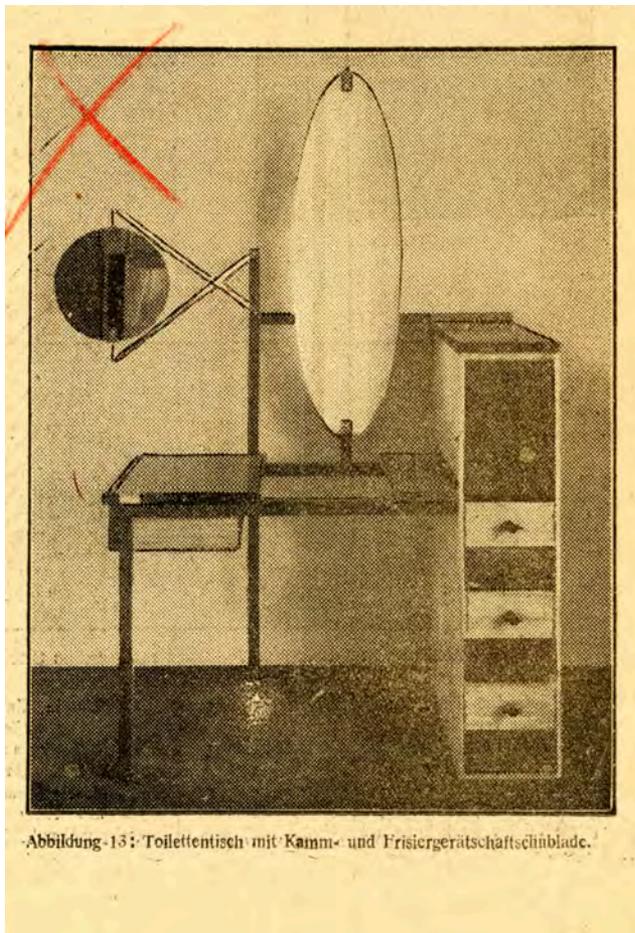
**FIG. 24**  
Reproduction de la coiffeuse de Marcel Breuer in Laszlo Moholy-Nagy, « Die Arbeit des staatlichen Bauhauses, Thuringen Allgemeine Zeitung, 19 octobre 1924, document inutilisé pour *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, FLC B2(14)200.

**FIG. 25**  
Vue intérieure du Pavillon de L'Esprit Nouveau, Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925. A gauche, Fernand Léger, *Le Balustre*, 1925 (MoMA, New York) ; à droite : Jeanneret-Le Corbusier, *Nature morte du Pavillon de L'Esprit Nouveau*, 1924 (Fondation Le Corbusier L2(13)34. (Photo : Marius Gravot)

au Grand Palais en 1921. Bien que rapporté de manière dialogique, le récit fait référence à l'activité picturale de Le Corbusier, en raison du « rapport fécond qui pouvait unir l'œuvre d'art qu'il poursuivait à la machine qu'il admirait » (p. 110) tout en faisant écho à la fameuse visite par Duchamp, Brancusi et Léger du Salon de la locomotion aérienne de 1912<sup>36</sup>.

La perception visuelle de la machine « /.../ toute de géométrie /.../ perception limpide du fait plastique » (p. 112) issue du calcul mathématique est l'un des aspects de « La leçon de la machine ». Sa convergence avec les *Éléments mécaniques* de Fernand Léger est explicite. Le texte évoque aussi le taylorisme et la puissance motrice des installations. Une photographie qui n'a pas été utilisée et qui a été prise à l'intérieur d'une usine d'Issy-les-Moulineaux montre effectivement les moteurs titanesques mais l'image dénote aussi la fraternité entre mécaniciens et col blanc d'une manière peu habituelle à notre représentation du monde corbuséen (Fig. 22).

Les essais publiés entre fin 1923 et 1925 se situent dans une conjoncture internationale compliquée en raison de ses intrications. Les contacts de *L'Esprit Nouveau* exhumés à partir des échanges épistolaires par Roberto Gabetti et Carlo Olmo<sup>37</sup> montrent que certains coïncident avec son intention d'inclure dans son livre Doesburg (le directeur de la revue hollandaise *De Stijl*), les Russes et Weimar<sup>38</sup>. Si l'on rapproche cette intention des archives de la Fondation Le Corbusier, elle paraît correspondre à des éléments documentaires



restés en jachère sur le mobilier de Gerrit Rietveld ou de Vilmos Huszar dérivés des principes du néoplasticisme (Fig. 23).

Pour les Russes, nous n'observons pas d'indices intentionnels mais les Ballets russes figurent dans *Témoins*. Pour « Weimar », dans l'article de Laszlo Moholy-Nagy « Die Arbeit des Staatlichen Bauhaus », la coiffeuse constructiviste (1923) de Marcel Breuer a été sélectionnée par une croix rouge (Fig. 24). Le Corbusier était officiellement informé des recherches récentes de l'école influencée par Theo van Doesburg puis réorientée par Gropius vers l'unité entre l'artiste et la technique. Ses aveux montrent cependant qu'il perçoit l'institution fondatrice du design de manière décalée « un peu comme » (p. 193) la Nouvelle Section des Ateliers d'arts réunis tandis que le rédacteur du rapport sur les arts décoratifs en Allemagne s'oppose désormais à l'enseignement des écoles. Au cours de la recension dans *L'Esprit Nouveau* de l'ouvrage *Staatliches Bauhaus Weimar, 1919-1923*, adressé par Walter Gropius, il défend l'idée que le standard vient de la production et résulte, non de l'artiste, mais de la masse profonde<sup>39</sup>. Il est difficile de comprendre les raisons réelles de sa position à l'égard de l'ouverture créatrice du Bauhaus, alors qu'il va concevoir les casiers du Pavillon de L'Esprit Nouveau dont le parti pris s'inscrit dans un large contexte international. Mais l'idée présuppose une capacité créatrice collective unificatrice, une sorte de *Kunstwollen* industriel souterrain qui conduit à la révélation des objets-types.

**FIG. 26**  
Le Corbusier, Feuille manuscrite préparatoire pour « Une bourrasque », 1923, encre sur papier, Fondation Le Corbusier, B2 (14) 125.

**FIG. 27**  
Le Corbusier, *Bonnet russe*, 1909, mine graphite, gouache sur papier, 26,5 x 37, 8 cm, Fondation Le Corbusier, 5866.

**FIG. 28**  
Ozenfant, Albert Jeanneret, Le Corbusier à la Villa Jeanneret-Perret, La Chaux-de-Fonds, 1923, photographie noir et blanc, Fondation Le Corbusier LR(16)36. (Photographe non identifié)

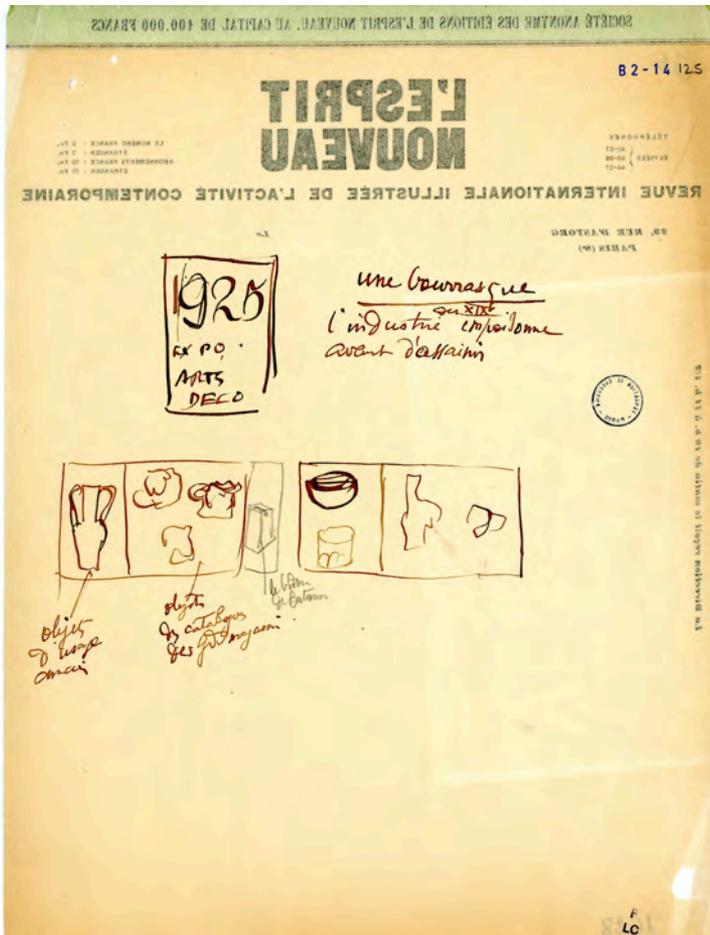
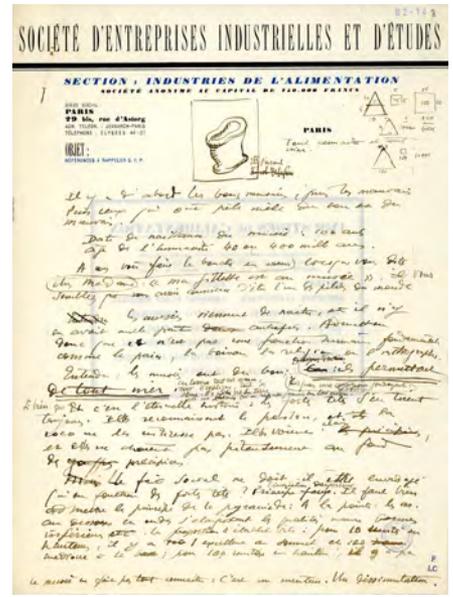
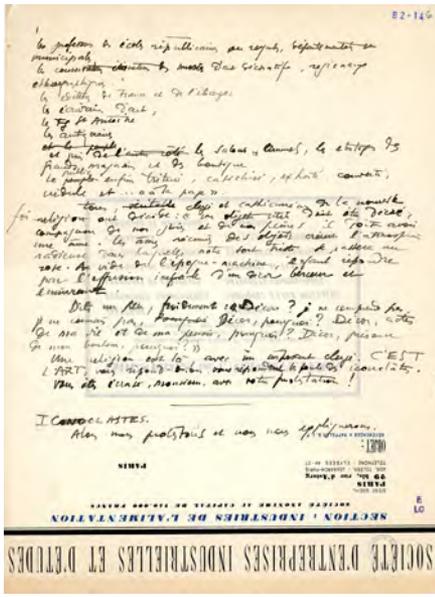
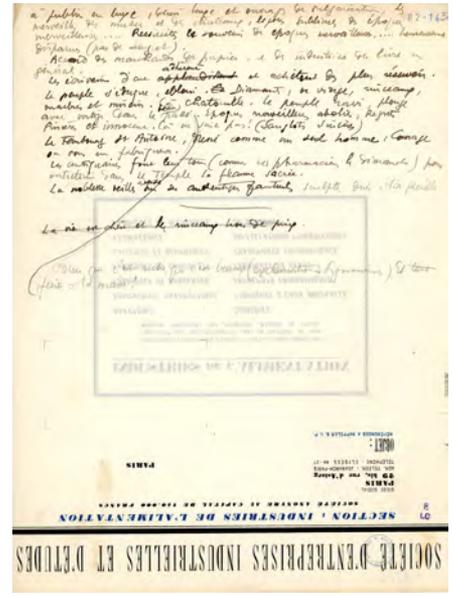
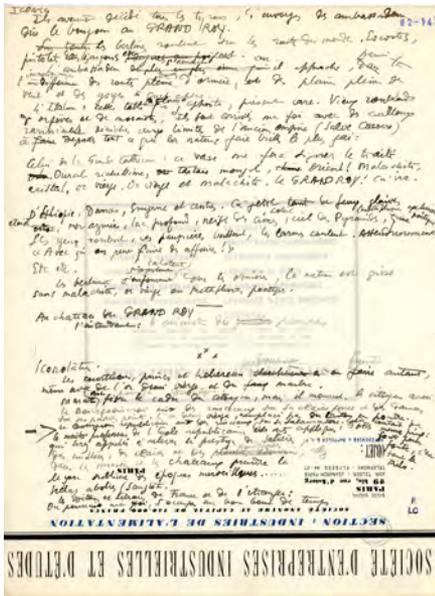


FIG. 29  
Le Corbusier, feuillet  
manuscrit préparatoire pour  
« Besoins-types Meubles-  
types », 1924, encre sur  
papier, Fondation  
Le Corbusier, B2(14)3-7.



### Classement positionnel

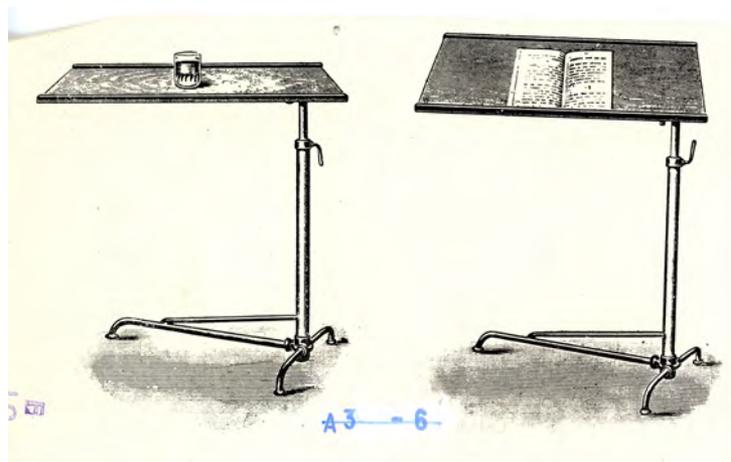
Le Corbusier inscrit sa réflexion sur l'art décoratif dans un contexte dont nous avons vu les différentes polarités. Ses analyses prospectives font émerger la nécessité de réadapter les objets aux fonctions humaines qu'il considère peu nombreuses et identiques. L'organisation doit libérer les facultés créatrices et l'individuation de la « vie à soi » (p.74) dont la problématique s'inscrit totalement dans le phénomène de rationalisation des conduites de vie pour reprendre le sociologue protestant Max Weber. S'il a été montré le recours de Le Corbusier à l'image publicitaire et commerciale, sa position a aussi résulté du problème que posait aux artistes le statut moderne de l'objet<sup>40</sup>. Postérieure au ready-made, elle est parallèle aux textes écrits par Fernand Léger entre 1923 et 1925, à ses apparitions dans *L'Esprit Nouveau* où le synopsis du *Ballet mécanique* est publié et à la proximité entre *Le Balustre* et le tableau de nature morte de Le Corbusier dans le pavillon (Fig. 25)<sup>41</sup>. Elle se traduit par une articulation délicate entre les « besoins utilitaires » et les « sensations désintéressées » préservant la sphère de l'autonomie de l'art (p.85).

Le phénomène de la sécularisation s'exprime par la sacralisation des formes du divin et du fragment ornemental. Ce « Respect de l'œuvre d'art » n'échappe pas à Paul Valéry soulignant, en représentant de l'intelligentsia, que « L'expérience de la pureté ne peut même pas commencer si vous ne l'introduisez pas par des exemples épars qu'on en trouve dans le passé »<sup>42</sup>. Pourtant, une feuille manuscrite a montré l'esquisse d'un classement des objets pour « Bourrasque » et « Usurpation Le folklore » qui est au centre de sa démonstration puriste (Fig. 26). S'il va critiquer des applications régionalistes et ethnographiques au décor, il distingue les « objets d'usage anciens » des objets de grands magasins. La première famille résulte de son rapport aux arts populaires, comme le montre le bonnet russe aux petites fleurs (Fig. 27), mais aussi à l'amphore et à la céramique des Balkans caractérisée par la préservation et de l'acculturation des modèles ornementaux ancestraux... La comparaison entre deux cruches



FIG. 30  
Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), p. 78.

FIG. 31  
Page de catalogue,  
document préparatoire pour  
*L'Art décoratif d'aujourd'hui*  
(1925), p. 77 Fondation  
Le Corbusier, B2(14)147.



**FIG. 32**  
Photo Graphic, *Cabinet dentaire*, 1924, document inutilisé pour *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Fondation Le Corbusier B2 (14)174.

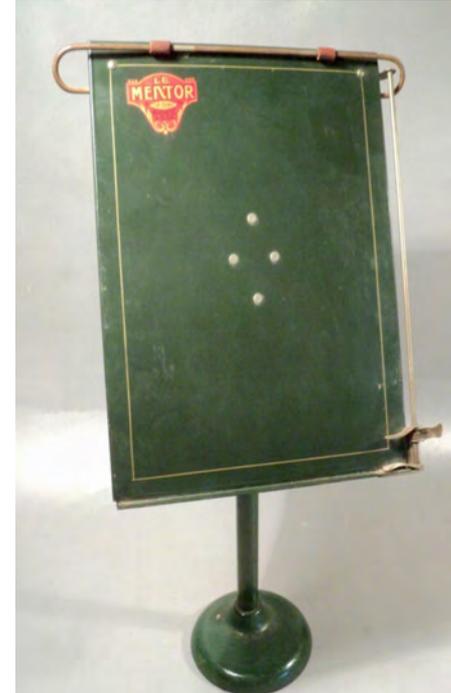
serbe et espagnole est sous-tendue par la constance ancestrale de la forme et sa désintégration par le bidon en fer blanc du pétrole de Batoum. L'élargissement du folklore - science du peuple - à l'objet d'aujourd'hui, mis en scène dans son portrait avec son frère Albert et Ozenfant manifeste la complexité artistique et culturelle de *L'Esprit Nouveau* (Fig. 28).

**FIG. 33**  
Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), p. 71.

Les commentaires de « Besoins-types meubles-types » et de « L'Art décoratif d'aujourd'hui » ont abondé non seulement la bibliographie corbuséenne mais aussi générale qui privilégie un rattachement aux propositions allemandes émanant du Deutsche Werkbund sur la qualité du « *typen* » auquel Walter Gropius le rappelle. Si l'on veut préciser quelles étaient les autres intentions de l'auteur de *Vers une Architecture*, elles tendent à mettre en parallèle sa notion du meuble-type avec l'outillage des ouvriers de l'aviation et de l'automobile puis à marquer sa singularité à l'égard du *functional design*. Le Corbusier trouve une solution à l'évolution de sa propre pratique mobilière et au rangement rationnel par le casier standard, tout en construisant un « type-idéal » à partir de Thonet, Maple, Innovation et RONEO. Les croquis des classeurs fichiers et bureaux métalliques (Fig. 29), des opérateurs de la standardisation, sont une sorte de contre-pied à l'égard des arts du métal comme des bibliothèques et bureaux de l'Ancien régime<sup>43</sup> bien que la référence au Larkin Building de Frank Lloyd Wright soit sous-jacente. Le meuble à tiroirs (Fig. 30) est un signallement du développement du secteur tertiaire comme de la rationalisation de l'outillage documentaire. L'esthétique brute, sombre et systématique de *l'industrial design* des ingénieurs et inventeurs des firmes industrielles est le substitut égalitaire des firmes d'art<sup>44</sup>.

**FIG. 34**  
Porte-copie à guide automatique pour dactylo « Le Mentor », c.1919, Métal et fonte, Paris, galerie Teisso.

L'objet-type associé aux syntagmes membre, instrument, prothèse ou outil s'inscrit dans un processus de rationalisation objective du rapport de l'objet aux constantes de « l'échelle humaine ». L'objet a une tâche à accomplir dans le confort mécanique discret de l'habitat moderne, une approche concernant des objets pliables, guéridons ou tables de lits inclinables et réglables, des objets simples quasi liturgiques (Fig. 31). Le Corbusier a trouvé dans le cabinet dentaire moderne le modèle de son fonctionnalisme comme dans les trois objets adaptables de la page 31 (Fig. 32-33). Ils comportent le porte-copie Mentor à guide automatique pour dactylo fabriqué par





Didier des Gâchons (Fig. 34) comme la fameuse lampe Gras apparue en 1924 sur les tables à dessin de l'agence de la rue de Sèvres et dans la salle à manger de la villa Jeanneret<sup>45</sup>.

Une note préparatoire du 24 juin 1923 signale pour son chapitre sur l'art décoratif d'aujourd'hui des photographies de « pipe limousine et téléphone », ce dernier expliquant le cliché inutilisé de sa documentation (Fig. 35). Le Corbusier note enfin, en sociologue de sa poétique de l'objet, que « Les classes aussi se classent » (p. 87). L'artisanat français finit par le séduire sous la forme de la maroquinerie française par son association entre usage, simplicité et luxe apparue avec la création de nouvelles marques françaises. La page du catalogue Hermès de 1923 a fourni les articles de maroquinerie de son chapitre révélant qu'une retouche fera disparaître les flacons du nécessaire de voyage des objets de cuir marron de « parfaite convenance » pour les loisirs et les activités sportives (Fig. 36). Comme la voiture Voisin sports ou le modèle de la Peugeot avec la longue fenêtre et son hublot, qui avait remporté l'un des concours d'élégance en automobile, ils figurent « un luxe véritable ». C'est là finalement pour l'aile gauche de *Vers une architecture*, « reconnaître un style ! ».

### Remerciements

Ce texte ainsi que le précédent s'inscrivent dans le cadre de mes recherches récentes sur *L'Esprit Nouveau*. Ils ont été conviés par Arnaud Dercelles que je remercie pour son concours ainsi qu'Isabelle Godineau et la Fondation Le Corbusier. Mes remerciements concernent également Naïma Jornod, Didier Teissonnière et Louise Caravati qui ont contribué à la clarification de certaines questions.

**FIG. 35**  
Téléphone de la Compagnie française Thomson-Houston, 1925, document photographique inutilisé pour *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Fondation Le Corbusier B2(14)222.

**FIG. 36**  
Page de catalogue Hermès, 1923, document préparatoire pour *L'Art Décoratif d'aujourd'hui* (1925), p. 91, Fondation Le Corbusier B2(14)154.

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 Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris : Crès, 1925, p. 84. Cité dans les notes ADDA. Ce texte est la suite de la première partie parue dans *LC. Revue de recherches sur Le Corbusier*, n°7, 114-134.

2 Nancy Troy, *The De Stijl Environment*, Cambridge : MIT Press, 1983, p. 178.

3 Cf. Roger Marx, *L'Art social*, Paris : E. Fasquelle, 1913 et Rossella Froissart Pezone, *L'Art dans tout. Les Arts décoratifs en France et l'utopie d'un art nouveau*, Paris : CNRS Editions, 2004, en particulier, p. 187-217 et sur l'envoi de François-Rupert Carabin à Munich en 1908 p. 205.

4 Yannis Tsiomis, « Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* et la loi du ripolin », in *L'Année 1925*, sous la direction de Myriam Boucharance, Claude Leroy, Presse universitaire de Paris Nanterre, 2012, p. 62-79.

5 Ozenfant et Jeanneret, *Après le Cubisme*, Paris : édition des Commentaires, 1918 p. 42.

6 *L'Esprit Nouveau* s'appuie sur un programme libéral, mondialiste et réformiste par ses articles politiques et économiques. Il est fondé sur le pouvoir de l'élite dans le contexte de la transformation de l'industrie et la progression de la classe ouvrière syndicalisée et il porte un regard critique sur le Traité de Versailles et la politique anti-soviétique. Pour le soutien au radicalisme, « humus de la République », voir Henri Hertz, « Balbutiements de l'esprit politique III », *L'Esprit Nouveau*, n°24, juin 1924. L'approche est à nuancer en raison, tout au moins, de l'évolution de l'Italie, de Marinetti et de Pierre Winter qui se rattachent aux d'influences. Néanmoins, les composantes du réseau sont à envisager d'une manière complexe.

7 *Après le cubisme* est cité par Edouard Herriot dans *Créer*, Paris : Payot, 1919, p. 238. Dans une lettre à Adolf Loos, 20 avril 1920 (Fondation Le Corbusier), Le Corbusier évoque sa participation à une commission urbaine de Lyon (Fondation Le Corbusier).

8 Cf., en particulier, Paul Westheim, « La situation des arts plastiques en Allemagne », *L'Esprit Nouveau*, n°20, janvier-février 1924. El Lissitzky et Ilya Ehrenbourg se sont installés à Berlin où ils ont fondé la revue *Gegenstand (Objet)* à laquelle la revue fait référence en juin 1922. Sur cette question, cf. Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS, Théories et projets pour Moscou*, 1928-1936, Bruxelles : Pierre Mardaga, 1987, p. 19-61.

9 Cf. « Du chevalet à la machine », in Nikolai Taraboukine, *Le dernier tableau*, Paris : Éditions Champ Libre, 1972, p. 27-84 avec sa présentation par Andrei Nakov. L'essai date de 1923.

10 « L'art n'a que faire de ressembler à une machine (erreur du Constructivisme) » (p.115), une des ambiguïtés de ADDA.

11 Ch. E. Jeanneret, *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, 1912, p. 9-10.

12 Cf. Jean-Louis Vaudoyer, *Le musée de l'Union centrale des arts décoratifs au Pavillon de Marsan*, Revue de l'art ancien et moderne, 1920.

13 Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, Paris : Hachette, 1978.

14 Le Corbusier n'aborde pas le même point de vue sur Louis XIV dans *Urbanisme* où il se dégage de l'Action française. A cette époque, il s'est éloigné d'Auguste Perret dont le structuralisme architectural s'appuie sur le classicisme.

15 Lettre à Le Corbusier d'Ilya Ehrenbourg, 31 octobre 1923 (Fondation Le Corbusier) reproduite dans Roberto Gabetti et Carlo Olmo, *Le Corbusier e « L'Esprit Nouveau »*, Turin : Einaudi, 1975, p. 254. Ozenfant, relate sa connaissance de l'écrivain alors qu'il fréquente la bohème russe et voyage en Russie avant-guerre dans ses *Mémoires*, Paris : Seghers, 1968, p. 58-65.

16 Il s'agit du rapport de Léon de Laborde, *Exposition universelle de 1851. Travaux de la commission française sur l'industrie des nations publiés par ordre de l'Empereur*, 1856. Voir *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos (dir.), Paris : Institut national d'histoire de l'art, 2014.

17 Cf. Eugène-Oscar Lami, *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels*, Paris : Impr. Maréchal et Montorier, 1886. Parmi les collaborateurs figurent Viollet-le-Duc, Philippe Burty et Paul Mantz.

18 Cf. par exemple Hermann Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris : éditions Allia, 2001. Le terme de kitsch est référencé par Marcel Ray dans « Exégèse de quelques mots allemands », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°1, octobre 1912, p. 48-52.

19 Cf. George Besson, « Le règne de la hyène », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, n°1, octobre 1912, p. 48-52.

20 La légende fait référence à la Coopérative ouvrière La Pipe de Saint-Claude (Jura) dirigée par George Besson depuis 1906 bien qu'aucun lien ne soit attesté à ce jour. On consultera Chantal Duverger, *Georges Besson. Itinéraire d'un passeur d'art*, Paris : Somogy, 2012 ainsi que Arlette Despond-Barré, *Jourdain*, Paris : éditions du Regard, 1988, p. 244-247.

21 Cf. Valéry Thomas, Hélène Bieri Thomson, *Verrerie d'Emile Gallé. De l'œuvre unique à la série*, Musée de l'École de Nancy, Fondation Neumann, Somogy, 2000.

22 Sur la revue, cf. Fabienne Fravallo, *Art et Décoration, une revue entre deux siècles (1897-1914). De l'Art nouveau à un art décoratif moderne*, Kremlin-Bicêtre : Mare et Martin, 2023 et Nancy Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France. From Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven : Yale University Press, 1991 et dans une autre perspective, Jean-Paul Bouillon, *Journal de l'Art Déco, 1903-1940*, Genève : Skira, 1988.

23 Rappelons notamment que le rapport de Le Corbusier sur les arts décoratifs allemands a été longuement commenté en 1914 dans *Art et Décoration*, cf. Fabienne Fravallo, *op. cit.*, p. 492-493.

24 Cf. Matteo Vercelloni, Riccardo Bianchi, *Le design*, Paris : Sollart, 2004, p. 66-79.

25 Cf. ADA, p. 85, 137.

26 Adolf Loos, « L'architecture et le style moderne », *Cahiers d'aujourd'hui*, n°2, décembre 1912, p. 82-92.

27 La traduction française de ce texte est conservée dans les archives de la Fondation Le Corbusier.

28 Cf. Naïma Jornod, Jean-Pierre Jornod, *Le Corbusier, Charles Edouard Jeanneret : catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Milan : Skira, 2005 ; Danièle Pauly, *Catalogue des dessins, 1917-1928*, Paris : Fondation Le Corbusier, AAM Editions, 2022.

29 « De tout temps et dans tous les peuples, /.../ l'homme a créé, par exemple, des contenants : vases, verres, bouteilles, assiettes, qui ont été construits avec la nécessité d'une contenance maximale, d'une résistance maximale, d'une économie de matière maximale, d'une économie d'effort maximale. », Ozenfant et Jeanneret, « Le Purisme », *L'Esprit Nouveau*, n°4, janvier 1921, p. 369-386.

30 Cf. Laurence de Finance et Jean-Michel Leniaud, *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, Paris : Norma Editions, 2014 et, en particulier, Rossella Froissart, « Le vaisseau, l'étui et l'arc-boutant. Présence de Viollet-le-Duc dans le mobilier contemporain », p.136-147.

31 Paul Souriau, *La beauté rationnelle*, Paris : Felix Alcan, 1904, en particulier, p. 198 et 392. Paul Souriau apparaît comme un précurseur dans Denis Huisman et Georges Patrix, *L'Esthétique industrielle*, Paris : PUF, 1961. p. 14-15, un ouvrage figurant dans la bibliothèque de Le Corbusier.

32 Guillaume Apollinaire, « La Renaissance des arts décoratifs », *L'Intransigeant*, 6 juin 1912, reproduit in *Chroniques d'art*

(1902-1918), Paris : Gallimard, 1960, p. 250-252. Ce texte important est une critique de l'action de la comtesse de Greffulhe qui promeut par l'exposition les décorateurs.

33 Voir Blandine Chavanne, *Une expérience moderne : Le Comité de Nancy-Paris (1923-1927)*, Paris : Fage, 2006.

34 Pour le piétement de *La Chaise longue* et la *Table tube d'avion*, voir Arthur Ruegg, « L'Équipement intérieur d'une habitation : des meubles nouveaux pour un monde nouveau », in *Le monde nouveau de Charlotte Perriand*, Paris : Gallimard, Fondation Louis Vuitton, 2019, p. 53-64 ainsi que George Markus, *Functional Design : an ongoing history*, Munich : Prestel, 1995.

35 Cf., en particulier, Carol S. Eiel, « Le purisme à Paris, 1918-1925 », in *L'Esprit Nouveau. Le purisme à Paris*, Musée de Grenoble, 2001, p. 17-69 comme Kenneth Silver, *Vers le retour à l'ordre*, Paris : Flammarion, 1991.

36 Cf. le brillant parallélisme développé par Thierry de Duve, in *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp la peinture et la modernité*, Paris : Les éditions de Minuit, 1984, p. 143- 167 et, en particulier, p.163. Il a été signalé par Alfred Barr dans *Cubism and Abstract Art* (1936).

37 Roberto Gabetti et Carlo Olmo, *op. cit.*

38 Cf. l'illustration 7 de la première partie de notre essai.

39 Le Corbusier, « Pédagogie », *L'Esprit Nouveau*, n°19, décembre 1923. Le Corbusier a été invité à l'exposition organisée en 1923 par Walter Gropius.

40 C'était l'une des approches de l'exposition *Les Choses. Une histoire de la nature morte* organisée en 2023 au musée de Louvre par Laurence Bertrand Dorléac.

41 Cf. Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris : Gallimard, 2004, p. 81-139. Cf. Christopher Green, *Léger and the avant-garde*, Yale University Press, 1976 ; Arnaud Dercelles et Remi Baudouï, « Fernand Léger et Le Corbusier », in *Fernand Léger*, Centre Pompidou Metz, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 2008, p. 21-30.

42 Lettre de Paul Valéry à Le Corbusier, Archives FLC T2(20)412.

43 Voir Brigitte Durieux, *Le mobilier industriel. Quand l'utile devient style*, Aubanel, 2009 et, pour les précédents dans l'ébénisterie, *18è aux sources du design. Chefs-d'œuvre du mobilier, 1650-1790*, Château de Versailles : Faton, 2015 ainsi qu'Alain Renner, *Mobilier de métal de l'Ancien régime à la Restauration*, Ed. Monel Hayot, 2009. Pour un développement historique à partir du siècle des Lumières, voir Stéphane Laurent, *Chronologie du design*, Paris : Flammarion, 2008, p.20.

44 C'est, en fait, le terme d'esthétique industrielle (l'esthétique en action) qui prédomine en langue française avant l'adoption tardive du terme anglo-saxon design – et que Le Corbusier enclenche avant sa reprise par Jacques Viénot.

45 Cf. L'étude et la diffusion de cet objet-type par Didier Teissonnière, *Lampe Gras*, Paris : éditions Norma, 2008.