

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band: 10 (2012)

Artikel: Le Corbusier et la salle de bains "ouverte" : ou le poème architectural de la "boîte à surprises"
Autor: Nam,Sung-Taeg
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984594>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

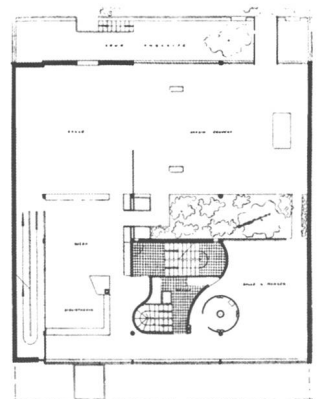
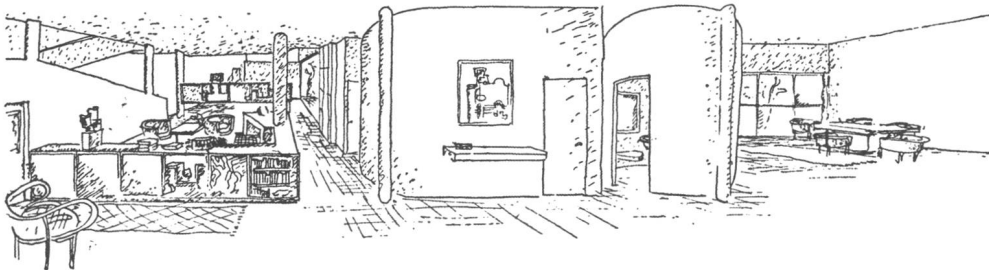
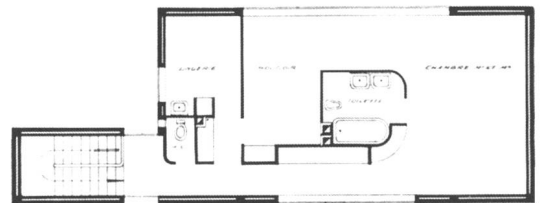
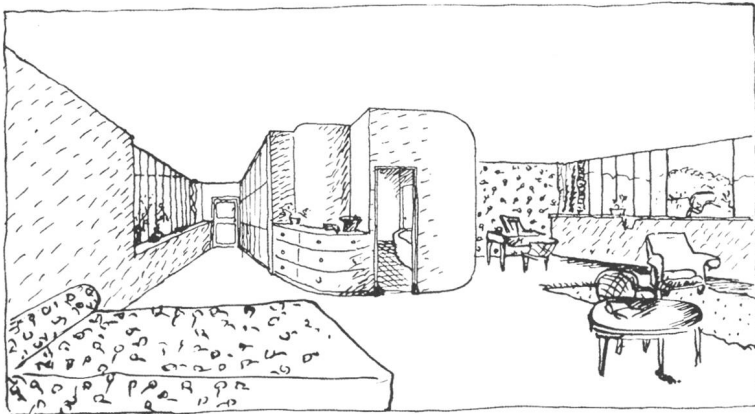
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



A RECEPTION

2

Le Corbusier et la salle de bains « ouverte »

Ou le poème architectural de la « boîte à surprises »

Sung-Taeg Nam

Voici deux perspectives de Le Corbusier. La première représente une villa construite à Vaucresson en 1922 pour George Besnus. Ce dessin constitue l'unique vue intérieure¹ du projet publiée dans *l'Œuvre complète*. La seconde illustre, quant à elle, le projet d'une villa pour le couple Meyer, à Paris, datant de 1925 mais non réalisé. Cette perspective s'inscrit dans une série de plusieurs représentations, mais se distingue par son format panoramique singulier.

La comparaison des deux projets sur la base de ces perspectives dénote certaines ressemblances, concernant notamment les salles d'eau. Premièrement, dans chacun des projets, ces pièces occupent une place centrale. La salle de bains de la villa Besnus apparaît clairement seule dans l'espace, là où le cabinet de toilette de la villa Meyer jouxte le volume de la cage d'escalier. Dans la composition du dessin, les deux pièces occupent une place essentielle, se superposant au point de fuite. Dans le plan, elles constituent une articulation de la « promenade architecturale »².

Deuxièmement, l'absence de porte³ permet de voir l'intérieur des deux pièces à travers les embrasures. Ainsi, la perspective de la villa Besnus laisse apparaître ce qui semble être une baignoire⁴, vue peu conventionnelle depuis une chambre. Dans le second dessin, c'est un lavabo qui est visible, dressé, seul au centre du cabinet. Le lavabo est certes moins intime que la baignoire mais non moins radical, car il s'exhibe vers l'espace commun de l'étage, constitué du salon, de la bibliothèque et de la salle à manger.

Salle de bains et *plan libre*

La villa Besnus est le premier exemple⁵ de « salle de bains ouverte ». Le Corbusier émet un bref commentaire à ce sujet dans *l'Œuvre complète* : « On découvrait "le plan libre" (aménagement de la salle de bains au milieu de l'étage) ». Hormis cette allusion ne figure aucun développement plus explicite. Pour mieux comprendre, il convient alors de s'appuyer sur l'indice laissé par l'auteur, la disposition « au milieu de l'étage », et sur les rapports que la pièce entretient avec le *plan libre*.

Le Corbusier, villa Besnus (1922), perspective et plan du 1^{er} étage ; Le Corbusier, villa Meyer, 2^e projet (1925), perspective et plan du 1^{er} étage, figures extraites de *l'Œuvre complète* 1910-1929, p. 43, p. 51 et p. 90, p. 91.

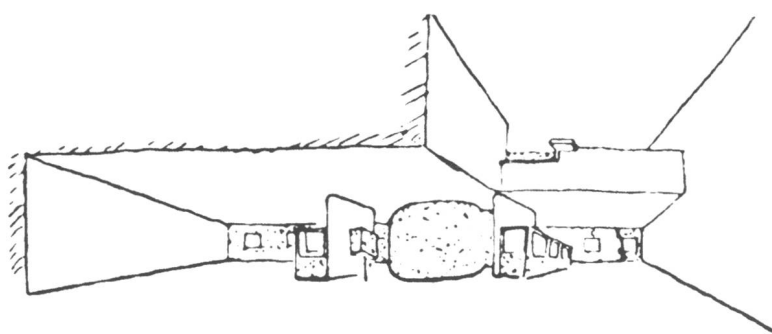
Si la villa Besnus est la première occasion d'aborder la question du *plan libre* dans l'*Œuvre complète*, ce n'est pourtant que plus tard, avec la villa Meyer, que l'architecte la développera et l'argumentera. La publication du projet y est accompagnée d'un texte au titre explicite, «Le plan libre»⁶: «[...] ces poteaux ont quitté les angles des pièces, sont demeurés tranquillement au milieu des pièces. Ensuite les canaux de fumée ont quitté les murs; seuls au milieu d'une pièce [...]» Le *plan libre* offre au regard une scène intérieure composée d'objets hétérogènes et rendus autonomes. Pour cela, ces objets – ou *organes*⁷ selon l'architecte – «se sont caractérisés, sont devenus libres les uns à l'égard des autres». Partant, la disposition «au milieu» devient l'une des conditions exigées par le *plan libre*.

Cette description du *plan libre* convient également à la seconde perspective représentant le premier étage de la villa Meyer. Sont en effet visibles un canal de fumée indépendant, le poteau libéré et le cabinet de toilette, devenu un *organe* à part entière. Complètement caractérisé et défini par sa fonction et sa forme, il demeure «au milieu d'une pièce», à l'instar du lavabo dans son intérieur.

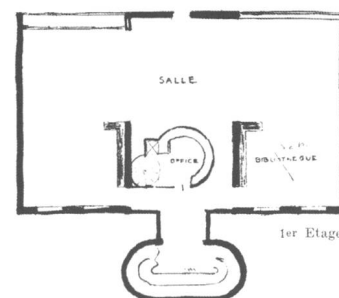
Déjà dans le premier projet de la villa Meyer⁸, l'idée des services libérés et disposés au centre est omniprésente. Au-dessus d'un des croquis de la série de perspectives, Le Corbusier écrit à sa cliente: «[...] cet étage est une seule salle, salon, salle à manger, etc., bibliothèque. Ah oui, le tambour de service! Au beau milieu. Bien sûr! Pour qu'il serve à quelque chose. On le fait avec des briques de liège qui l'isolent comme une cabine de téléphone ou un thermos. Drôle d'idée! Pas tant que ça... C'est simplement naturel. Le service traverse la maison de bas en haut, comme une artère. Où donc le placer mieux?»⁹

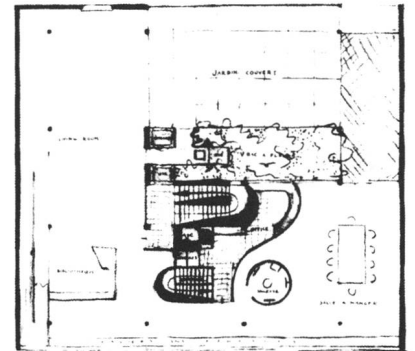
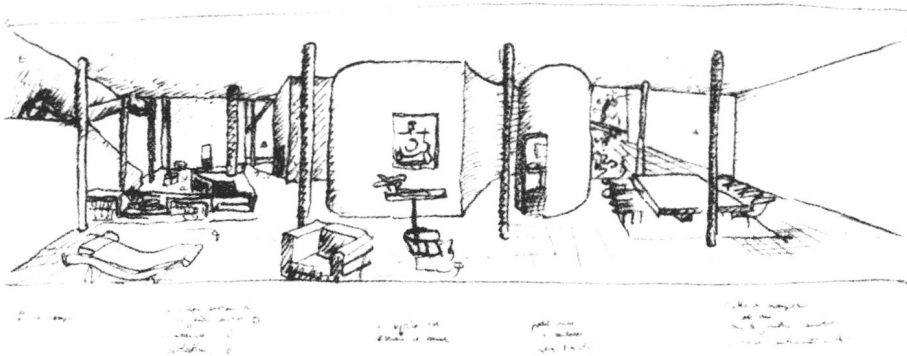
Le «tambour de service», la «cabine téléphonique», le «thermos», «au beau milieu» ne sont pas sans rappeler le cabinet de toilette présent dans la seconde version du projet. Si Le Corbusier souligne que le premier étage de la proposition initiale est «une seule salle», cela est aussi vrai pour celui du second projet. Il s'agit d'un seul grand

Le Corbusier, villa Meyer, 1^{er} projet (1925), perspective et plan du 1^{er} étage, figures extraites de l'*Œuvre complète* 1910-1929, p. 89 et p. 88.



60. 1^{er} étage, une seule salle
salle, salle à manger, etc.
Ah oui, le tambour de service! Au beau milieu. Bien sûr! Pour qu'il serve à quelque chose. On le fait avec des briques de liège qui l'isolent comme une cabine de téléphone ou un thermos. Drôle d'idée! Pas tant que ça... C'est simplement naturel. Le service traverse la maison de bas en haut, comme une artère. Où donc le placer mieux?





Le Corbusier, villa Ocampo (1928), perspective et plan du 1^{er} étage (FLC 24235).

plateau, non fragmenté, comparable à l'intérieur d'une boîte dans laquelle seraient disposés des objets¹⁰.

Plus tard, en 1928, Le Corbusier n'hésite pas à réutiliser le plan du second projet abandonné¹¹ de la villa Meyer pour le projet de la maison de Mme Ocampo. Ne figure qu'une seule perspective intérieure parmi les représentations du projet, celle, encore une fois, du premier étage, que Le Corbusier affectionne particulièrement. Cette perspective semble presque identique à celle de la villa Meyer, mises à part quelques différences significatives concernant le *plan libre*, notamment la dissociation renforcée entre la structure et les éléments internes. L'exemple le plus éloquent est une fois de plus fourni par le cabinet de toilette. Contrairement à celui de la villa Meyer, dont la paroi s'accroche de manière ambiguë à un poteau, celui de la villa Ocampo est nettement détaché.

Plan libre et «Manuel de l'habitation»

«Exiger une salle de toilette en plein soleil, l'une des plus grandes pièces de l'appartement, l'ancien salon par exemple. Une paroi toute en fenêtres ouvrant si possible sur une terrasse pour bains de soleil; lavabos de porcelaine, baignoire, douches, appareils de gymnastique.»

Publié dans *L'Esprit nouveau* n° 9, en juin 1921, le texte intitulé «Manuel de l'habitation»¹² décrit une salle de bains sortant de l'ordinaire. Le propos est provocateur : la salle de bains équivaut au salon. La pièce de service, secondaire, obtient alors légitimement toutes les caractéristiques de la pièce noble. Plus généreuse et spacieuse, elle devient «l'une des plus grandes pièces de l'appartement». Elle est également lumineuse, éclairée naturellement par la «paroi toute en fenêtres». La salle de bains acquiert donc un statut supplémentaire, elle est non seulement une pièce de service, mais aussi une pièce «où l'on vit»¹³. Confirmant ce statut, d'autres activités quotidiennes et hygiéniques pour l'époque peuvent s'adjoindre au programme. La salle d'eau devient un sanatorium en s'ouvrant vers la terrasse adjacente, ou une salle de sport comme l'évoquent étonnamment les «appareils de gymnastique» mentionnés.

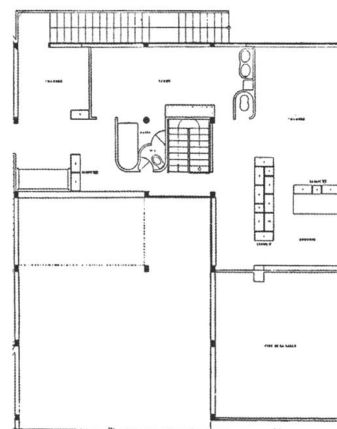
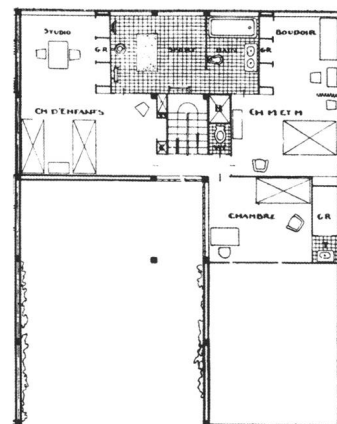
La salle de bains du projet de logement urbain de 1922, baptisé Immeubles-Villas¹⁴, applique les principes du «Manuel de l'habitation». Chaque unité est dotée de locaux sanitaires spacieux et lumineux bénéficiant de la proximité d'installations sportives et d'une «paroi toute en fenêtre».

Cependant, il est difficile de concilier les exigences du «Manuel de l'habitation» et celles du *plan libre*. Tous les deux répondent aux questions des enjeux spatiaux, mais bien différemment. Le premier distingue chaque partie de l'espace domestique, tandis que le *plan libre* propose un principe générant un ensemble architectural cohérent. De fait, comment accorder plus d'espace et rassembler plus de fonctions dans une pièce de service, alors que le *plan libre* tend vers une multiplication des objets architecturaux en dissociant justement les fonctions? Comment encore éclairer naturellement l'intérieur de la pièce de service placée «au milieu» sans recourir invariablement à la solution trop limitée de l'éclairage zénithal? La salle de bains ouverte est-elle une réponse à cette contradiction? Malgré sa position non périphérique contraire au «Manuel», elle permet d'échapper à une dépendance totale de l'éclairage artificiel. De taille certes réduite, elle n'est cependant pas une petite pièce recluse, étant dans la continuité des espaces qui l'entourent.

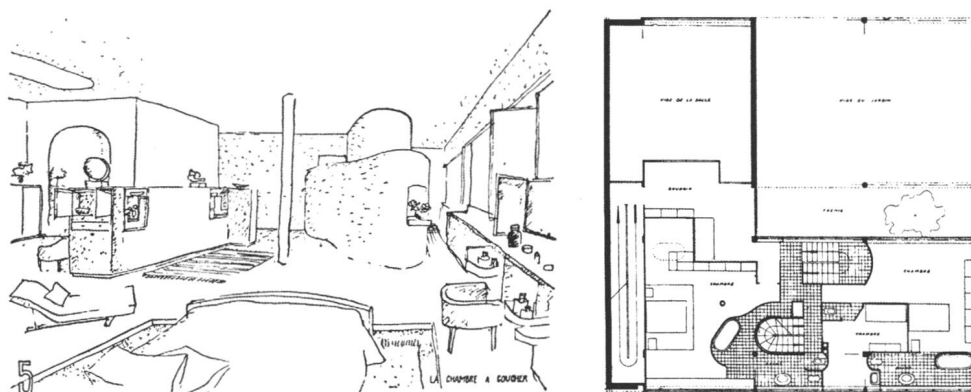
Ces paradoxes pris en compte, le projet du pavillon de l'Esprit nouveau, construit en 1925¹⁵, présente un nouvel intérêt. Le pavillon est conçu sur la base d'un des modules du projet d'Immeubles-Villas. Ainsi, par observation et comparaison des plans, les diverses modifications et évolutions de la salle de bains deviennent visibles. D'une part, l'application des principes du «Manuel» se radicalise : la salle de bains et l'espace dédié au sport ne forment plus qu'une seule et même pièce très spacieuse, sans paroi séparatrice. Un banc, du même type que celui de la terrasse de l'étage inférieur, renforce l'image d'un lieu à habiter. D'autre part, le *plan libre* s'exprime désormais pleinement : un bidet, sorti de la salle de bains, est isolé dans une petite cabine au milieu de l'étage, l'ouverture vers le boudoir apportant une source d'éclairage naturel. L'étage entier ne forme qu'un seul espace fluide, les cloisons étant remplacées par des casiers standards à mi-hauteur, mobilier de rangement épuré, dessiné et ainsi nommé par l'architecte.

Par ailleurs, cette cabine à l'unique bidet rappelle, par bien des aspects, le cabinet de toilette de la perspective du premier étage de la villa Meyer. Considérant à nouveau cette habitation, observons le deuxième étage qui comporte, lui aussi, un exemple intéressant de salle de bains. Proche de ce que préconise le «Manuel de l'habitation», elle se place à proximité immédiate d'une fenêtre en longueur. Cependant, la vue perspective évoque plutôt un objet bénéficiant d'une grande liberté et placé «au milieu», grâce à l'emploi d'une paroi courbe à mi-hauteur qui n'entrave pas la pièce spatialement. En s'ouvrant, cette salle de bains satisfait alors à la fois le manuel et le *plan libre*.

Est-il possible de conclure que le fait d'ouvrir la salle de bains est un simple compromis visant à résoudre la contradiction des exigences du *plan libre* et du «Manuel de l'habitation»? Cette issue semble encore trop simple et peu convaincante, particulièrement si elle est confrontée au cas, déjà abordé, de la villa Besnus. L'intérieur de la salle de bains est en effet exposé à la vue de tous, bien que la pièce soit spacieuse et puisse bénéficier d'un éclairage zénithal. D'ailleurs, le scandale suscité par ce type de salle de bains abonde dans ce sens. Lorsque Le Corbusier inaugure le type de la «maison Citrohan» à l'occasion de la construction d'une maison unifamiliale à la cité-jardin du Weissenhof en 1927, la salle de bains – également ouverte – est qualifiée de «Cochonnerie de Paris»¹⁶ par certains critiques de l'époque. La salle de bains ouverte risque effectivement de se traduire par une violation de l'intimité, ou même par son annihilation. Il est donc nécessaire de poursuivre l'investigation, pour tenter de dégager les raisons qui peuvent conforter l'architecte dans le choix d'une telle mise en scène.



Le Corbusier, Immeubles-Villas (1922) et pavillon de l'Esprit nouveau (1925), comparaison des plans de l'étage supérieur, figures extraites de l'Œuvre complète 1910-1929, p. 42 et p. 100.



Le Corbusier, villa Meyer, 2^e projet (1925), perspective et plan du 2^e étage, figures extraites de l'Œuvre complète 1910-1929, p. 90 et p. 91.

Salle de bains ouverte et *readymade*

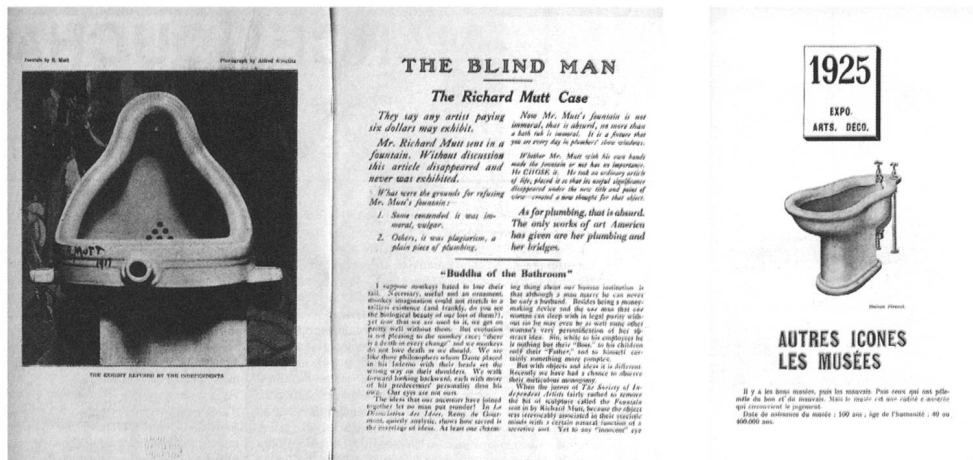
«Nous équipons dans le musée, un cabinet de toilette avec sa baignoire d'émail, son bidet de porcelaine, son lavabo et sa robinetterie étincelante de cuivre ou de nickel.»¹⁷

L'article «Autres icônes ; les musées», paru dans *L'Esprit nouveau* n° 20, en février 1924, imagine un «vrai musée» exposant des objets industriels parmi lesquels figure une salle de bains. L'image d'en-tête, représentant un bidet, intéresse certains historiens¹⁸, qui comparent celui-ci avec l'urinoir de Marcel Duchamp, fameux *readymade* baptisé *Fontaine* et réalisé en 1917. Cependant, comme le remarque Beatriz Colomina¹⁹, les deux objets diffèrent : l'architecte ne peut jamais nier l'usage, contrairement à l'artiste. D'ailleurs, le fait que Le Corbusier préfère employer dans l'article le mot «équiper» au lieu d'«exposer» est très explicite. Pour lui, la salle de bains et ses éléments sont installés et, dans l'idéal, en état de fonctionner, ce qui n'est pas le cas de la *Fontaine*.

Toutefois, au-delà de cette notion d'usage, qui distingue le *readymade* de l'élément de salle de bains, les deux objets présentent une caractéristique commune, celle d'être exposés et regardés. Ainsi, le cabinet de toilette acquiert, au grand étonnement des fabricants de l'époque, une nouvelle vocation, bien différente de celle pour laquelle il était initialement conçu. Cette altération du statut de l'objet est au fond proche du phénomène de *readymade* que Marcel Duchamp décrit comme une théâtralisation d'«une chose que l'on ne regarde même pas» ou «qu'on regarde en tournant la tête»²⁰.

Dans le cas de la *Fontaine*, l'urinoir manipulé par l'artiste est exposé basculé à l'horizontale sans raccordement de tuyaux. Ce n'est cependant pas cette intervention qui accorde à l'objet son statut d'œuvre d'art. En témoigne le *Porte-bouteilles* datant de 1914, considéré comme le premier *readymade*, et qui n'a subi presque aucun remaniement. Ces objets sont considérés comme des œuvres d'art par le simple fait d'être exposés dans une galerie ou un musée. Preuve en est que dans leur contexte original, ces objets restent totalement anodins. La reconfiguration de ce contexte est donc l'élément clé de l'art du *readymade*. Plus simplement, le lieu où l'objet est apprécié détermine son identité.

Dans *Résonances du readymade*²¹, en 1989, Thierry de Duve revient sur la *Fontaine* et interroge son statut d'œuvre d'art. L'auteur introduit alors les quatre conditions énonciatives caractérisant une œuvre : objet, auteur, public et institution. Pour aborder



le concept de *readymade* architectural, un questionnement rigoureux de ces critères est utile. Cependant, comme il n'existe pas, pour l'architecture, de réel équivalent à la galerie ou au musée, il est nécessaire de mieux comprendre ce que signifie la notion d'institution. Le «lieu institutionnel» désigne un endroit particulier, accueillant une rencontre spéciale entre le public et l'objet. En pratique, dans le domaine de l'art, l'institution désigne l'établissement enregistrant l'objet en tant qu'œuvre d'art et l'exposant au public (par exemple une galerie d'art). En revanche, en architecture, l'objet à regarder est généralement un édifice entier. Le «lieu institutionnel» n'a dans ce cas plus de sens, car l'objet (le bâtiment) est exposé automatiquement et immédiatement dès son achèvement. Si l'objet n'est qu'une partie ou un élément de l'édifice, c'est alors l'espace tout entier, conçu par l'architecte, qui devient le lieu institutionnel de l'objet.

Trouver une institution acceptant d'enregistrer et d'exposer les œuvres est parfois difficile. Les avant-gardistes, en général, sont souvent contestés par les institutions conservatrices pour leur discours trop «dérangeant». Dans le cas de Duchamp, la *Society of Independent Artists* refuse d'accueillir la *Fontaine* dans son exposition. L'une des conditions définies par Thierry de Duve n'est donc pas remplie²², ce qui fait de la réalisation de Marcel Duchamp une œuvre inachevée. À l'inverse, Le Corbusier, en tant qu'architecte, peut expérimenter son musée imaginaire²³ dans le cadre de ses œuvres architecturales. Mais si la question du lieu institutionnel ne se pose pas pour lui, une difficulté demeure : comment bouleverser et intensifier le regard porté sur un objet de tous les jours dans un espace quotidien qui n'est, de fait, pas un musée ?

Malle Innovation ouverte

La salle de bains fait son apparition dans les immeubles au XIX^e siècle, grâce à la mise au point des conduits de canalisation. Comme pour l'ensemble des installations techniques et sanitaires, les ingénieurs et l'industrie contribuent pour une part déterminante à son développement. Loin des valeurs esthétiques actuelles, peu valorisée, elle est souvent considérée par les architectes traditionnels comme une pièce purement utilitaire et technique, insérée brutalement dans leurs réalisations, rompant l'harmonie spatiale. En revanche, il est vrai que la salle de bains attire, par son contenu, certains architectes sensibles. En écrivant *Das englische Haus* en 1904-1905, Hermann Muthesius déclare

Marcel Duchamp, *Fontaine* (1917), photo d'Alfred Stieglitz publiée dans «*The Richard Mutt Case*», *The Blind Man*, n° 2, 1917; bidet de la Maison Pirsoul, image publiée par Le Corbusier dans «*Autres icônes. Les musées*», *L'Esprit nouveau*, n° 20 (janvier-février 1924).

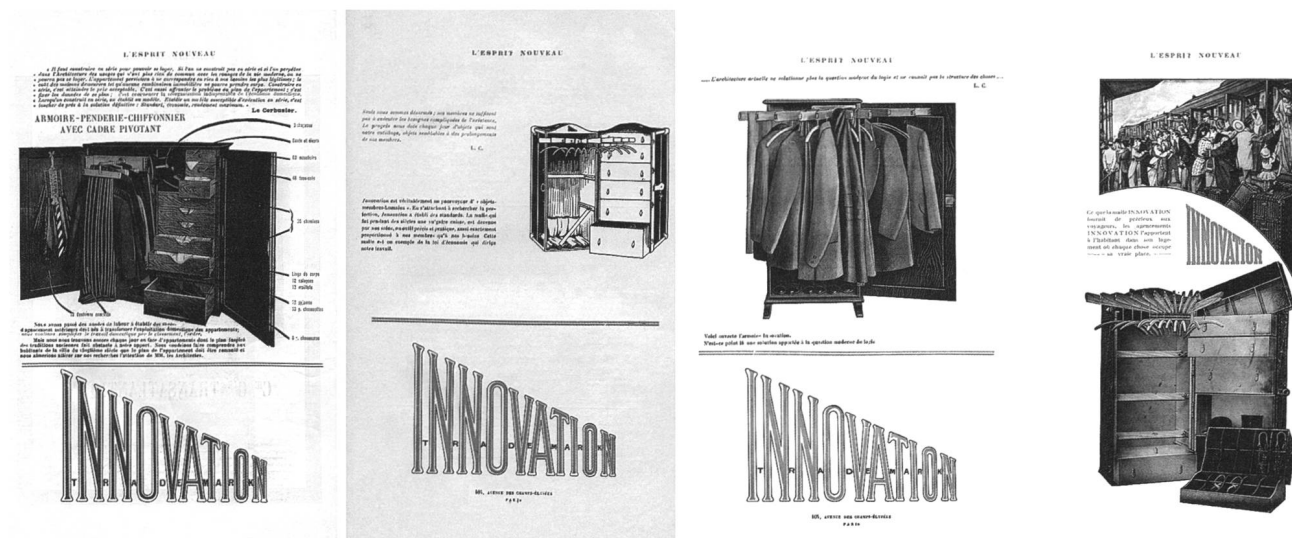
que la salle de bains anglaise représente une nouvelle discipline artistique, au même titre, par exemple, que l'art de bâtir. En 1917, dans l'un de ses écrits, Adolf Loos, s'opposant à l'art appliqué, s'intéresse également à la salle de bains : «*Quand mon regard tomba sur la bonne vieille boîte d'eau qui forme la paroi arrière du water-closet ancien système. Il y avait là ce que je cherchais ! Quelle chance ! N'est-il pas vrai aussi que tous les autres objets qui servent à nos ablutions, les baignoires et la table de toilette, bref tous les articles sanitaires sont restés à l'abri des "artistes" ? Il y avait bien ça et là sous les lits des vases décorés rococo par une main d'artiste, mais ils étaient rares. Et donc, cet unique travail de menuisier – comme n'étant pas assez noble – avait échappé aux "arts appliqués".*»²⁴

Pour Le Corbusier, la salle de bains est une pièce fascinante qui occupe une place stratégique dans le *plan libre*, en tant qu'*objet trouvé*, matériau de base du collage ou de l'assemblage. L'intérieur met en application, à échelle réduite, les principes du *plan libre* : la scène des divers objets sous la lumière. Les appareils sanitaires, dénués d'ornements, sont bruts comme le corps nu de l'homme déshabillé. Tous deviennent des objets plastiques, référence aux propos du Dr Winter dans l'article «Le corps nouveau» dans *L'Esprit nouveau* n° 15 de 1922 : «*Le corps va réapparaître nu sous le soleil, douché, musclé, souple. Il ébauche sa forme nouvelle et cette forme sera belle. Un corps nouveau, riche d'un esprit nouveau va s'exprimer demain.*»²⁵

Ce spectacle surprenant, indépendant de l'espace extérieur, développe sa propre logique et peut tout simplement passer inaperçu, si la porte derrière laquelle il se trouve n'est pas ouverte. Au fond, la salle de bains est une sorte d'objet mystérieux, une surprise que Le Corbusier tente de dévoiler, comme il l'explique à Mme Meyer à propos du projet de sa villa : «*Or, nous avons fait un poème architectural d'une forme un peu "malle Innovation". Ouvrez la malle, la mallette et dedans c'est la boîte à surprises.*»²⁶

Il est intéressant de constater que Le Corbusier emploie le terme «malle Innovation»²⁷. Ce terme revêt une importance particulière pour lui et reste très équivoque. Ses multiples sens et conséquences sur les projets de Le Corbusier sont abordés par plusieurs historiens selon des points de vue variés²⁸. Tim Benton, en particulier, cite la même phrase dans son livre *Le Corbusier, conférencier*, paru en 2007, et ajoute que, pour l'architecte, la malle est «*une métaphore architecturale : pure et géométrique à l'extérieur, riche et complexe à l'intérieur*»²⁹. Ce commentaire semble très pertinent, d'autant plus s'il est rapproché des autres analogies développées par l'architecte à propos de la maison : la coupe de l'automobile constitue une approche technique et mécanique, et l'anatomie humaine, une approche humaniste et naturelle.

Robert Venturi utilise l'expression «*crowed intricacies within a rigid frame*» pour traduire cette architecture d'un extérieur simple contrastant avec un intérieur complexe. Dans *Complexity and Contradiction in Architecture*, paru en 1966, l'auteur poursuit son raisonnement : «*Le contraste entre l'intérieur et l'extérieur peut être une manifestation majeure de contradiction en architecture.*» Pour illustrer ses propos, il donne l'exemple de la villa Savoye, dont une des façades permet d'en percevoir subtilement la dynamique intérieure. Pourtant, dans les «quatre compositions», le contraste induit par le deuxième type (villa à Garches) est plus radical que celui du quatrième type (villa Savoye). Le Corbusier dit à ce sujet, dans *Précisions* : «*Le second*



type révèle la compression des organes à l'intérieur d'une enveloppe rigide, absolument pure. Problème difficile, peut-être délectation de l'esprit; dépense d'énergie spirituelle au milieu d'entraves qu'on s'est imposées (Garches).³⁰

Cette description du deuxième type est très similaire à celle de la villa Meyer: «Nous avons tenu à ce que les viscères soient dedans, classés, rangés, et que seule une masse limpide apparût. Pas si facile que cela! A vrai dire c'est la grande difficulté de l'architecture: faire rentrer dans le rang.»³¹ Le projet de la villa Meyer initie en effet la problématique du deuxième type des «quatre compositions». De là même découle le schéma du deuxième type ne présentant qu'une boîte épurée dont le contenu est inconnu à moins d'ouvrir, ou d'entrer. La présentation de la villa Meyer dans *L'Œuvre complète* suit la même idée: elle commence par les axonométries du volume cubique, en apparence simple, et se termine par les plans et les perspectives révélateurs d'une grande diversité intérieure: «On voit l'enveloppe, on sent les quatre angles et dedans sont les accidents.»³² Plus discret, plus surprenant: le principe de la boîte à surprises.

Obsession de la porte «ouverte»

La rubrique «Innovation» de Le Corbusier paraît dans *L'Esprit nouveau*, du n° 18 (nov. 1923) au n° 28 (janv. 1925), dernier de la revue. Les annonces qui y sont faites sont intéressantes à lire car l'architecte ajoute ses propres théories, parfois sans grand rapport avec la rubrique. Dans les premières chroniques, il aborde plutôt des questions relatives aux thèmes du classement, du standard, de l'économie, de la fabrication en série, etc., c'est-à-dire des sujets proches du taylorisme, que l'industrie explore à cette époque et auxquels, selon l'auteur, les architectes doivent songer³³.

De temps en temps, Le Corbusier emploie un style plus lyrique pour la description de la malle-armoire. C'est le cas dans *L'Esprit nouveau* n° 22 d'avril 1924: «Chaque jour vous ouvrez votre armoire et vous y cherchez, parfois fébrilement, un objet d'usage. [...] Voici le moyen de suspendre à l'aise six complets dans un placard où vous ne pensiez pouvoir ranger que des bottines. Vous tirez à vous, et les six complets viennent en

Série des publicités de malle-armoire Innovation, conçues par Le Corbusier. Extraites de *L'Esprit nouveau*, n° 18 (novembre 1923), n° 24 (juin 1924), n° 26 (octobre 1924), n° 27 (novembre 1924).

pleine lumière; [...] la voici mise en pleine valeur.»³⁴ Selon lui, «en pleine lumière» signifie «en pleine valeur», comme si ces objets n'obtiennent leur véritable valeur qu'une fois en vue et éclairés. L'agencement novateur proposé dans la rubrique permet non seulement cette mise en scène sous la lumière qui valorise les objets d'usage, mais il sublime aussi le geste coutumier d'ouvrir la malle-armoire. Le Corbusier monumentalise le quotidien, et élève l'événement plastique au rang d'architecture. Le produit présenté par «Innovation» devient alors un modèle de réflexion condensant toutes les problématiques de l'habitat. L'exemplaire n° 26 d'octobre 1924 de *L'Esprit nouveau*, comporte justement une telle analogie entre la malle et le logement: «[...] Voici ouverte l'armoire Innovation. N'est-ce point là une solution apportée à la question moderne du logis.»³⁵

L'illustration de la malle Innovation apparaît souvent dans les propos théoriques de Le Corbusier. Par exemple, l'article «L'art décoratif d'aujourd'hui» de *L'Esprit nouveau* n° 24 de juin 1924 se termine par une photo de la malle ouverte au-dessous du texte conclusif synthétisant les «étapes successives de l'évènement». Une phrase semble décrire l'objet: «Puis la toquade du simple, première prise de contact avec les vérités de la mécanique nous ramenant au bon sens et instinctive manifestation d'une esthétique d'époque.»³⁶ Comme si les vérités de la mécanique, plus lisibles dans le «simple», se trouvaient bien représentées par la malle ouverte.

Autre point important, toutes les images illustrant la rubrique «Innovation» montrent la malle, ou l'armoire, ouverte. Cela n'est pas vraiment intentionnel, dans la mesure où ces images sont issues de catalogues commerciaux de fabricants. Cependant, il n'est pas difficile de comprendre pourquoi le fabricant souhaite présenter la malle ouverte; la démonstration du produit est ainsi plus complète et attrayante. De toute façon, Le Corbusier sélectionne justement ces images trouvées pour leur caractère attirant. L'accroche publicitaire «Ouvrez la malle», associée aux illustrations, soulève de possibles interprétations. N'inspire-t-elle pas, en effet, un poème architectural de Le Corbusier? Le *design* anonyme de la malle Innovation ne reflète-t-il pas celui du casier standard³⁷? Finalement, la malle Innovation ouverte, placée apparemment sans raison à l'étage supérieur du pavillon de *L'Esprit nouveau*, ne symbolise pas seulement le concept du casier standard, mais aussi celui de la cabine du bidet, ouverte derrière elle.

Poème architectural

De nombreuses images d'objets «ouverts» figurent dans les publications de l'architecte. Ce sont, par exemple, des contenants comme la boîte à cigarettes «La tortue» ou les sacs Hermès; des meubles de bureau ouverts comme le casier d'acier Ormo ou le tiroir de Ronéo; des objets techniques ouverts – démontés – comme le frein de Delage ou la turbine industrielle, etc.

Il n'est pas rare qu'une image d'objet «ouvert» se glisse parmi les illustrations des projets de Le Corbusier. L'en-tête de l'article «Maisons en série», dans *L'Esprit nouveau* n° 10 de juillet 1921, comporte la photo d'une voiture Bellanger dont la porte est largement ouverte. Mise à part cette première image, seule la dernière, représentant un ventilateur industriel, ne concerne pas les projets architecturaux. Parue en 1927, *L'Architecture vivante*, qui consacre une grande partie de son contenu à Le Corbusier, s'ouvre sur la photo d'un avion³⁸, porte ouverte, et ce avant toute allusion aux projets. Il s'agit aussi de la seule image non architecturale.



Casier standard et malle Innovation ouverte devant le bidet dans le pavillon de *L'Esprit nouveau* conçu par Le Corbusier en 1925, figures extraites de *L'Œuvre complète 1910-1929*, p. 101. Le casier, la malle et la cabine du bidet, tous les trois sont «ouverts».

La salle de bains ouverte, la malle ouverte, les machines de transport ouvertes, les meubles ouverts dans les perspectives, en bref la «porte ouverte» est une véritable obsession chez Le Corbusier. Stanislaus von Moos traite de ce thème dans *Le Corbusier, l'architecte et son mythe*, paru en 1968. Selon lui, la porte ouverte, motif constant dans la peinture de l'architecte, est aussi employée dans ses constructions pour cadrer la vue extérieure à la manière d'un tableau. La villa de Mandrot (1930-1931), un des exemples qu'analyse Von Moos, constitue un projet particulièrement intéressant par la mise en scène radicale d'une porte d'entrée face au grand paysage. Le Corbusier dit : «On a tenu à conserver la sensation de surprise qu'offre le spectacle inattendu de cet immense développement paysagiste et, pour cela, on a muré les chambres du côté de la vue et on a tout simplement percé une porte qui, lorsqu'on l'ouvre, dégage sur un perron d'où le spectacle fait comme une explosion.»³⁹ Il faut rappeler la différence de cadrage généré par une porte ouverte et par une fenêtre en longueur. La première focalise le point de vue tandis que la seconde l'élargit par son format panoramique. Aussi, contrairement à la fenêtre, la porte traditionnelle n'offre pas de transparence permanente : seulement, «lorsqu'on l'ouvre [...] le spectacle fait comme une explosion». Mais cette «vue comme un tableau» n'implique pas nécessairement une relation du dedans au dehors comme évoquée par Le Corbusier. Portant le regard depuis l'extérieur, ou d'une pièce à l'autre, la séquence discontinue des vues «d'une grande variété» se dévoile aussi à travers une succession de portes ouvertes : «On entre : le spectacle architectural s'offre de suite au regard ; on suit un itinéraire et les perspectives se développent avec une grande variété.»⁴⁰

La porte ouverte est liée au poème architectural de la boîte à surprises, concept dissociant totalement l'intérieur et l'extérieur, sans qu'ils dialoguent. L'enveloppe ne révèle pas le dedans mais le dissimule. Dès lors, la boîte à surprises s'oppose aux principes bien connus du mouvement moderne : la fonction ne dicte plus la forme et l'extérieur n'est pas le résultat de la logique intérieure. La boîte à surprises est l'exact opposé de l'architecture de la transparence que représentent la Farnsworth House de Mies ou la Glass House de Philip Johnson. Malgré tout, il ne s'agit pas d'une architecture renfermée, éternellement repliée sur elle-même, comme certaines maisons de Loos. Dans le livre tardif de Le Corbusier, *Le Poème de l'Angle Droit*, datant de 1955, le chapitre «F.3. Offre : La main ouverte» commence par le croquis énigmatique d'une

Série des images des objets «ouverts» publiés dans les articles de Le Corbusier.

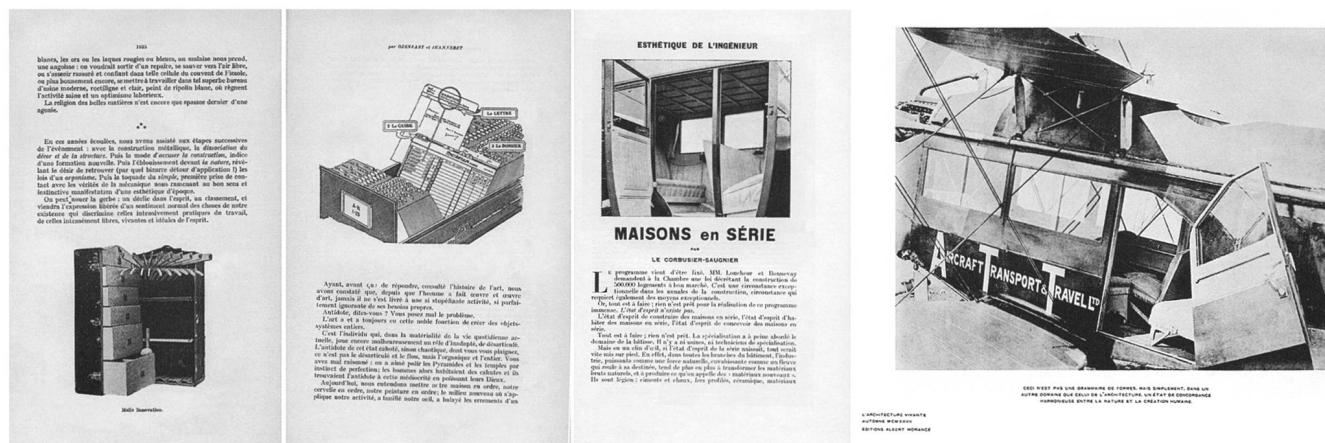
De gauche à droite :

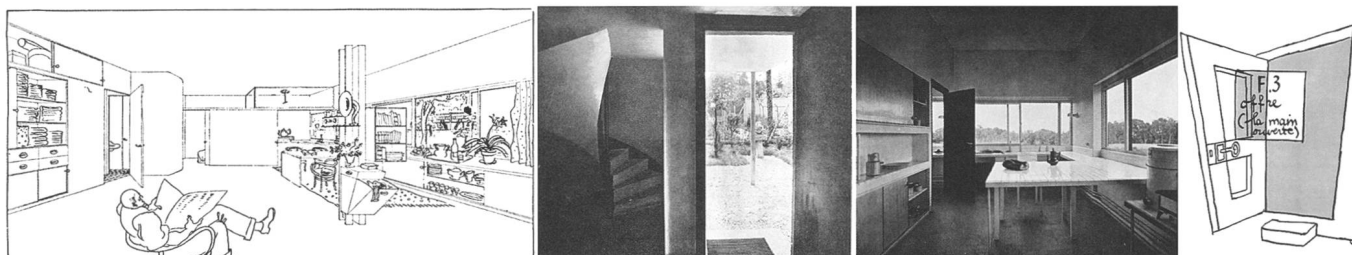
Malle Innovation, figure extraite de Le Corbusier, «L'art décoratif d'aujourd'hui», *L'Esprit nouveau*, n° 24 (juin 1924).

Tiroir Ronéo, figure extraite d'Ozenfant-Jeanneret, «Formation de l'optique moderne», *L'Esprit nouveau*, n° 21 (mars 1924).

Voiture Bellanger, figure extraite de Le Corbusier-Saunier, «Maisons en série», *L'Esprit nouveau*, n° 13 (décembre 1921).

Aircraft Transport & Travel, figure extraite de *L'Architecture vivante, automne et hiver, 1927*.





Série des images de la «porte ouverte» de Le Corbusier.

De gauche à droite :

Perspective intérieure de la maison Loucheur (1929), figure extraite de l'Œuvre complète 1910-1929, p. 199.

Entrée de la maison Lipchitz (1924), figure extraite de l'Œuvre complète 1910-1929, p. 71.

Cuisine de la villa Savoye (1929-1931), figure extraite de l'Œuvre complète 1929-1934, p. 29.

«La main ouverte», figure extraite de Le Corbusier, Le poème de l'angle droit, 1955, p. 141.

porte ouverte. En voici un extrait intéressant : «Elle est ouverte puisque tout est présent disponible saisissable. Ouverte pour recevoir. Ouverte aussi pour que chacun y vienne prendre. [...] La vie que l'on goûte par le pétrissement des mains. La vue qui est dans la palpation. Pleine main j'ai reçu. Pleine main je donne.»⁴¹ La description de la main ouverte se superpose ici à celle de la porte. En tant qu'interface, elle est destinée à l'échange instantané mais intensifié entre deux mondes distincts et discontinus.

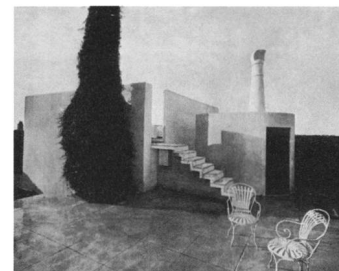
La boîte à surprises est fermée pour éveiller la curiosité, l'envie de l'ouvrir et de découvrir ce qu'elle contient. Elle amplifie alors, une fois ouverte, la surprise et l'émotion de la découverte. Elle rappelle l'installation tardive de Duchamp, *Etant donnés* (1944-1966), qui consiste en une mise en scène surréaliste derrière une vieille porte fermée. La sensation ainsi éprouvée devant cette installation ne diffère pas de celle ressentie par les lecteurs à la vue de la photo de la *Fontaine* dans la revue *The Blind Man*. Ces événements artistiques peuvent donc être définis comme la dissimulation d'une scène provocatrice qui éclate aux yeux des spectateurs qui franchissent la limite visuelle, à la manière d'un explosif dont la mèche a fini de se consumer.

Cependant, en comparaison des exemples architecturaux évoqués, ces situations demeurent très différentes. Pour les comprendre, il est bon de revenir sur le premier exemple de salle de bains ouverte, celui de la villa Besnus. A première vue, l'intérieur de cette pièce n'a rien de particulier ou d'exceptionnel, la disposition des objets sanitaires y étant très conventionnelle. Néanmoins, cet intérieur revêt un caractère inhabituel par le fait que la pièce est ouverte. Si l'étrangeté d'un objet n'est que très relative, dépendant toujours du rapport au contexte immédiat, le «jeu de la boîte» transforme ces rapports par une mise en scène qui rend l'objet extraordinaire. Pour les plus sensibles, la boîte à surprises est donc aussi une boîte d'alchimie qui sublime l'objet qu'elle contient. Pour d'autres, il s'agit d'une «boîte de Pandore» qu'il est défendu d'ouvrir, avis partagé par les critiques de la «Cochonnerie de Paris».

Le Corbusier n'approfondit guère ces questions, son intérêt se portant sur le potentiel poétique de la pureté de la boîte, plutôt que sur ses événements internes. L'intérieur de la boîte est même entièrement vidé, comme l'illustre l'exemple du cube blanc, ou jardin de la toiture, de l'appartement de M. Charles de Beistegui. Le volume qui définit la boîte pure n'est percé que d'une seule porte sans cadre, du même matériau que les murs : «Le sommet de la maison [...] constitue un édicule qui peut être un événement plastique émouvant.»⁴²

Ce principe d'une simple boîte vide apparaît de nouveau avec la «Boîte à Miracles», projet non réalisé que Le Corbusier propose à plusieurs reprises pour l'élaboration d'un musée. Il explique : «*«Boîte à Miracles» signifie un théâtre où toutes les parties*

représentatives et décoratives disparaîtront ; c'est l'abri d'une totale sobriété, l'attention est concentrée sur l'action qui bénéficiera de toutes les machines et de tous les mouvements.»⁴³ Dans le dernier volume de l'*Œuvre complète*, Le Corbusier place le croquis d'une boîte sans aucun élément architectonique, accompagné d'un texte synthétique : «Le véritable constructeur, l'architecte, peut concevoir les bâtiments qui vous seront le plus utile, car il possède au plus haut degré la connaissance des volumes. Il peut, en fait créer une boîte magique renfermant tout ce que vous pouvez désirer. Dès l'entrée en jeu de la "Boîte à Miracles" scène et acteurs se matérialisent ; la "Boîte à Miracles" est un cube ; avec elle sont données toutes choses nécessaires à la fabrication des miracles, lévitation, manipulation, distraction, etc... L'intérieur du cube est vide, mais votre esprit inventif le remplira de tous vos rêves, dans la manière des représentations de la vieille "commedia dell'arte".»⁴⁴ Ainsi, la boîte à surprises vidée devient le contenant de tous les possibles, définissant une architecture où l'expression formelle est minimale et la potentialité programmatique maximale.



Le Corbusier, appartement de Beistegui (1931-1932), le jardin de toiture, figure extraite de l'*Œuvre complète* 1929-1934, p. 57. Légende : «Le sommet de la maison [...] constitue un édifice qui peut être un événement plastique émouvant.».

Notes

1 Exception faite d'une photographie qui ne montre cependant que l'intérieur de la cage d'escalier, dans Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-1929* (1929), Editions d'Architecture (Artemis), Zurich, 1964. Il faut également noter que, pour l'unique illustration intérieure, Le Corbusier choisit la perspective de la chambre, pièce relativement intime, malgré l'existence d'une autre perspective montrant le séjour, souvent considéré comme la pièce la plus représentative dans l'architecture domestique.

2 Pour la relation entre la promenade architecturale et la villa Besnus, voir Bruno Reichlin, «Jeanneret-Le Corbusier, Painter-Architect», dans (éds.) Eve Blau, Nancy J. Troy, *Architecture and Cubism*, Canadian Centre for Architecture ; MIT Press, Montreal ; Cambridge, 1997. Reichlin écrit à propos de la villa Besnus : «[...] le centre de l'étage est occupé par la salle de bains. Poussé à la périphérie de l'espace, le visiteur le découvre progressivement, en recoupant des vues partielles, raccourcies. Les transitions sont ménagées : [...]

des angles arrondis et l'absence de porte diminuent l'effet de seuil.» (Idem. version française de Massilia, 2006, p. 47).

3 L'absence de porte dans le dessin semble être voulue par l'architecte. En effet, celle de la cage d'escalier est bien dessinée et fermée, non seulement dans la perspective de la villa Besnus mais aussi dans celle de la villa Meyer.

4 Le plan, publié par Le Corbusier et Pierre Jeanneret dans *Œuvre complète 1910-1929*, op. cit., indique que la salle de bains est équipée d'une baignoire, d'un bidet et de deux lavabos. L'objet vu à travers l'ouverture de la salle de bains dans la perspective semble être une baignoire, bien qu'il doive s'agir des lavabos selon le plan.

5 En ne montrant pas ses constructions antérieures à La Chaux-de-Fonds, Le Corbusier, dans l'*Œuvre complète*, présente la villa Besnus comme sa première réalisation architecturale. Il attribue une grande importance à ce projet, qu'il considère comme expérimental et initiant plusieurs problématiques : «Conséquence pratique du stand d'urbanisme du

Salon d'Automne 1922. C'est le moment où toutes les difficultés se présentent d'une fois. On avait, dans *L'Esprit nouveau*, proposé des théories, des vues assez claires pour nettoyer le terrain. Dans cette toute petite maison, il s'agissait par contre de tout créer, architecturalement : les procédés de construction, les solutions constructives efficaces des toitures, des encadrements de fenêtres, des corniches, etc. On découvrait "le plan libre" (aménagement de la salle de bains au milieu de l'étage). On définissait la forme de la fenêtre, son module (hauteur exactement proportionnée à l'échelle humaine), etc.» (Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-1929*, op. cit., pp. 48-50). Plus tard, en 1960, il le répète à nouveau dans la légende de la photo de la villa Besnus : «C'est avec cette maison de Vaucresson que commença vraiment la recherche architecturale de Le Corbusier. Jusque là, il n'avait eu aucunement la moindre prétention à être créateur de quoi que ce soit. C'est à l'âge de plus de trente ans qu'il commença une carrière créatrice, porteuse de nouvelles propositions.» (Le Corbusier, *Le Corbusier : l'atelier de la recherche*

15 Le pavillon a été construit en 1925 à Paris, à l'occasion de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs.

16 D'une manière provocatrice, Le Corbusier s'en amuse et utilise le qualificatif en légende d'une photo de l'Œuvre complète. «La salle de bains avec cloison à demi-hauteur "La Cochonnerie de Paris"» (Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-1929*, op. cit., p. 152). Il n'en reste pas moins que l'architecte se défend de ces accusations, opposant au problème de l'intimité l'oubli, lors de la mise en œuvre, «des écrans coulissants permettant de fermer complètement le domaine des chambres à coucher, bains, boudoirs» (Le Corbusier, «La signification de la cité-jardin du Weissenhof à Stuttgart», *L'Architecture Vivante*, 1928 (1), p. 14). Dans le même périodique, Giedion évoque aussi le sujet très explicitement: «On a certainement beaucoup discuté au sujet des deux maisons de Le Corbusier dans la cité de "Weissenhof". Existe-t-il un seul bon bourgeois qui n'ait pas été choqué par la paroi surbaissée de la salle de bains [...]» (Sigfried Giedion, «La leçon de l'exposition du "Werkbund" à Stuttgart 1927», *L'Architecture Vivante*, 1928 (1), p. 40). Au sujet de la salle de bains ouverte de Weissenhof, voir Arthur Rüegg, «Le Charme discret des objets indiscrets», *archithese*, n° 15, janv.-fév. 1985, pp. 41-45; voir aussi Arthur Rüegg, «Transforming the Bathroom, Perriand and Le Corbusier, 1927-57», dans (éd.) Mary McLeod, *Charlotte Perriand and an Art of Living*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 2003, pp. 114-129.

17 Le Corbusier, «Autre icônes, les musées», *L'Esprit nouveau*, n° 20, janv.-fév. 1924. Repris dans Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui* (Grès et Cie, Paris, 1925), Flammarion, Paris, 1996, p. 17.

18 Surtout, en l'occurrence, Beatriz Colomina, «Architecture

et publicité», dans (éd.) Jacques Lucan, *Le Corbusier. Une encyclopédie*, Centre George Pompidou, Paris, 1987, pp. 140-145. Voir Hilde Heynen, «"Architecture ou Révolution", Le Corbusier and the Avant-Garde», dans *Le Corbusier & The Architecture of Reinvention*, AA, Londres, 2003, p. 50; Pedro Feduchi, «Le Corbusier privado: objetos y sexualidad», *Massilia*, 2008, pp. 147-149.

19 Beatriz Colomina, «Architecture et publicité», op. cit.

20 «Conversations avec Marcel Duchamp», dans Alain Jouffroy, *Une révolution du regard*, Gallimard, Paris, 1964, p. 119 (repris dans *Opus International*, n° 49, mars 1974, p. 89).

21 Thierry de Duve, *Résonances du readymade: Duchamp entre avant-garde et tradition*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989.

22 Le but de l'artiste n'est qu'une «provocation», et non une réelle exposition. Donc, l'échec est prévu et programmé.

23 Voir Arthur Rüegg, «Le pavillon de l'Esprit nouveau en tant que musée imaginaire», dans (éd.) Stanislaus von Moos, *L'Esprit nouveau. Le Corbusier und die Industrie 1920-1925*, W. Ernst, Berlin, 1987, pp. 134-151.

24 Adolf Loos, «Hands off!» (1917), dans Adolf Loos, *Ornement et crime et autres textes*, Payot & Rivages, Paris, 2003, p. 211.

25 Dr Winter, «Le corps nouveau», *L'Esprit nouveau*, n° 15, février 1922, p. 1755.

26 Lettre de Le Corbusier à Mme Meyer, datée du 24 février 1926 (citée par Tim Benton, *Les villas parisiennes de Le Corbusier [...]*, op. cit., pp. 141-142).

27 La malle Innovation apparaît aussi dans la liste des objets industriels exposés dans le musée imaginaire de l'architecte; par

hasard, à la suite du cabinet de toilette: «Nous y mettons une malle Innovation [...]» (Le Corbusier, «Autre icônes, les musées», op. cit., p. 17).

28 Au sujet des images ready-made venant de catalogues commerciaux, voir Stanislaus von Moos, «Le Corbusier et Loos», dans (éd.) Max Risselada, *Raumplan versus Plan Libre* (Delf University Press, 1987), 010 Publishers, Rotterdam, 2008, pp. 22-31; Stanislaus von Moos, «Dans l'Antichambre du "Machine Age"», dans *Le Corbusier und die Industrie 1920-1925*, op. cit., pp. 12-25; Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press, Cambridge; Londres, 1994.

29 Tim Benton, *Le Corbusier conférencier*, Editions du Moniteur, Paris, 2007, p. 80.

30 Le Corbusier, *Précisions sur un état de présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Crès, Paris, 1930, p. 138.

31 Lettre de Le Corbusier à Mme Meyer, datée d'octobre 1925 (parue dans Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-1929*, op. cit., p. 89 et citée dans Tim Benton, *Le Corbusier conférencier*, op. cit., p. 158).

32 Manuscrit de Le Corbusier, cité par Tim Benton, *ibidem*.

33 «Il faut construire en série pour pouvoir se loger. [...] Lorsqu'on construit en série, on établit un modèle. Etablir un modèle susceptible d'exécution en série, c'est toucher de près à la solution définitive: Standard, économie, rendement maximum.[...] nous voulions simplifier le travail domestique par le classement, l'ordre. [...]» (la première publicité pour «Innovation», dans *L'Esprit nouveau*, n° 18, novembre 1923).

34 Voir aussi «Tout objet est rangé comme dans un écrin; certains équipements se projettent

en avant par un roulement sur billes, vos vêtements sont étalés sous vos yeux, etc.» (Le Corbusier, «L'aventure du mobilier», Dixième conférence, samedi 19 octobre 1929, dans *Précisions [...]*, op. cit., p. 115).

35 Publicité de la rubrique «Innovation», dans *L'Esprit nouveau*, n° 26, octobre 1924.

36 Voici l'ensemble du texte concerné : «En ces années écoulées, nous avons assisté aux étapes successives de l'évènement : avec la construction métallique, la dissociation du décor et de la structure. Puis la mode d'accuser la construction, indice d'une formation nouvelle. Puis l'éblouissement devant la nature, révélant le désir de retrouver (par quel bizarre détour d'application !) les lois d'un organisme. Puis la toquade du simple, première prise de contact avec les vérités de la mécanique nous ramenant au bon sens et instinctive manifestation d'une esthétique d'époque. On peut nouer la gerbe : un déclic dans l'esprit, un classement, et viendra l'expression libérée d'un sentiment normal des choses de notre existence qui discrimine celles intensivement pratiques du travail, de celles intensivement libres, vivantes et idéales de l'esprit.» (Le Corbusier, «L'art décoratif d'aujourd'hui», *L'Esprit nouveau*, n° 24, juin 1924, et repris dans Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, op. cit., p. 101). A noter que l'article de juin 1924 se termine sur la photo d'une malle Innovation ouverte, bien qu'il y ait, plus tard, une modification, à l'occasion de la publication du livre *L'art décoratif d'aujourd'hui* en 1925 : cette image de la malle sera suivie de trois images,

ajoutées selon l'ordre suivant : la «volière rectangulaire», la «cabine de navire» et le «fauteuil fond feuillard dossier à lyre», tous partageant une structure métallique légère.

37 En ce qui concerne la relation entre l'agencement de la malle Innovation et le casier standard, voir Arthur Rüegg, «Pavillon de l'E.N. en tant que musée imaginaire», op. cit. Voir encore les propos de Von Moos : «En considération de la malle Innovation, le programme simple des casiers et volumes de rangement conçus pour le pavillon de l'Esprit nouveau représente l'application d'une bonne leçon de design anonyme» («Pages choisies : produits industriels», Le Corbusier und die Industrie 1920-1925, op. cit., pp. 270-273). Le Corbusier écrit : «Pourquoi n'exigez-vous pas de votre propriétaire : 1° Les casiers à linge de corps et à vêtement dans votre chambre à coucher, le tout à une seule profondeur, à hauteur humaine, et pratiques comme une malle "Innovation".» (Le Corbusier, «Manuel de l'habitation», op. cit., p. 91).

38 Cette image de l'avion est accompagnée de la légende suivante : «Ceci n'est pas une grammaire de formes, mais simplement, dans un autre domaine que celui de l'architecture, un état de concordance harmonieuse entre la nature et la création humaine.» (*L'Architecture Vivante*, 1927 (2)). Cette mise en page débutant par une image non architecturale rappelle l'habitude de Le Corbusier de commencer ses conférences par la projection d'une série d'images comme «films» avant de prendre la parole

(voir Tim Benton, *Le Corbusier conférencier*, op. cit., pp. 64-69).

39 Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1929-1934*, op. cit., p. 59. Cité par Stanislaus von Moos qui analyse : «A partir d'une telle explication, on peut mieux comprendre le motif de la porte ouverte, constamment repris dans sa peinture.» (Stanislaus von Moos, *Le Corbusier, l'architecte et son mythe*, Huber, Frauenfeld, 1968, p. 269).

40 Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1919-1929*, op. cit., p. 60 (cité par Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity [...]*, op. cit., p. 5). «A quel endroit de la chambre ouvres-tu une porte ? Pourquoi là, plutôt qu'ailleurs ? Ah, tu sembles avoir plusieurs solutions ? Tu as raison, il y a plusieurs solutions et chacune donne une sensation architecturale différente.» (Le Corbusier, «La Cité mondiale et considérations peut-être inopportunes», Huitième conférence, jeudi 17 octobre 1929, dans *Précisions [...]*, op. cit., p. 222).

41 Le Corbusier, *Le Poème de l'Angle Droit*, Verve, Paris, 1955, pp. 141-144.

42 Légende, dans Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1929-1934*, op. cit., p. 57.

43 Dans le texte «Ahmedabad (Inde) 1952. Un musée et trois villas», Le Corbusier, *Œuvre complète 1946-1952* (1953), Editions d'Architecture (Artemis), Zurich, 1970, p. 160.

44 Le Corbusier, *Œuvre complète 1957-1965*, Editions d'Architecture (Artemis), Zurich, 1965, p. 170.

