

# Zur Situation der französischen Produktgestaltung um 1925

Autor(en): **H.C.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **52 (1965)**

Heft 2: **Beginn der Moderne in Paris : zwei Laboratoriumsgebäude**

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-40417>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

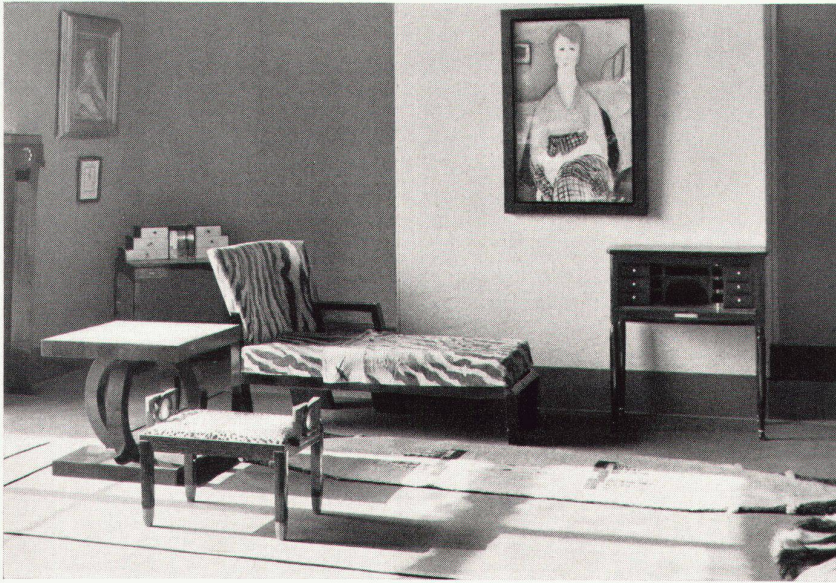
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

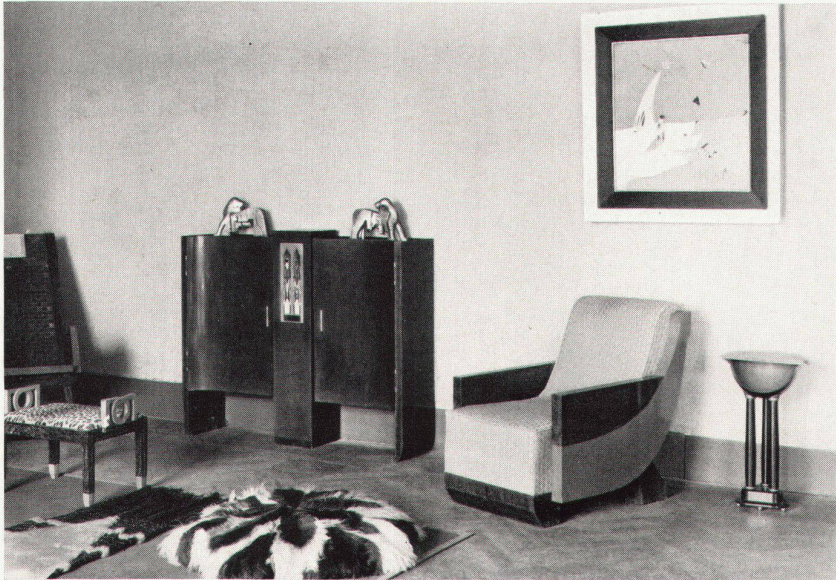
## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Zur Situation der französischen Produktgestaltung um 1925



2



3

2, 3 «Kubismus» der guten Gesellschaft  
Cubisme dans la grande bourgeoisie  
High-society cubism

2, 3  
Möbel von Groult, Pierre Legrain, Marcel Loard entstanden 1925 für Jacques Doucet. Aus der Ausstellung «Jacques Doucet» im Musée des Arts Décoratifs, Paris  
Meubles dessinés en 1925 par Groult, Pierre Legrain, Marcel Loard pour Jacques Doucet. Exposition «Jacques Doucet» au Musée des Arts Décoratifs, Paris  
Furniture by Groult, Pierre Legrain, Marcel Loard, created in 1925 for Jacques Doucet. From the 'Jacques Doucet' Exhibition in the Musée des Arts Décoratifs, Paris

4, 5 Avantgardismus der mittleren Generation  
Avant-garde de la deuxième génération  
The elder vanguard

4  
Möbel für Verwaltungsbüro von Francis Jourdain  
Meubles pour bureau d'administration de Francis Jourdain  
Furniture for management office by Francis Jourdain

5  
Ankleidezimmer von Pierre Chareau  
Cabinet de toilette de Pierre Chareau  
Dressing-room by Pierre Chareau

Wir lassen zeitgenössische Dokumente folgen, die über die Situation im Frankreich von 1925 Aufschluß geben.

Das erste – aus der «Nouvelle Revue Française» 1925 (Übersetzung aus dem Oktoberheft der «Neuen Rundschau» 1925) – überrascht durch die Betonung der modernen Züge der Pariser Ausstellung von 1925.

Das zweite, aus dem Oktoberheft der «Europäischen Revue» 1925, zeigt die Resonanz der Ausstellung bei dem Werkbund-Veteranen Henry van de Velde, der das Negative und das Positive der Ausstellung klar beschreibt. Der im Original lange, hier auszugsweise wiedergegebene Artikel entstand in dem Schaffenszeitraum, in dem der damals über Sechzigjährige im Begriff war, sich einer individuell akzentuierten Version des Neuen Bauens anzuschließen.

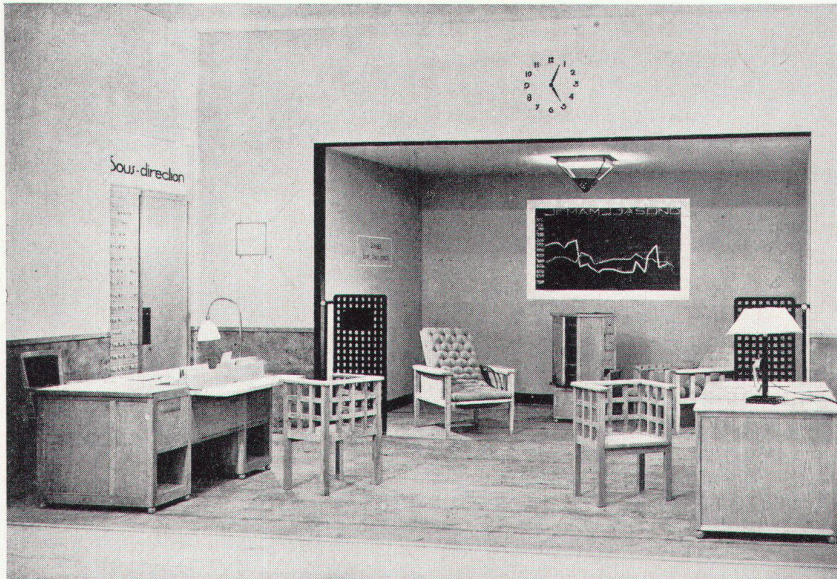
Die vier Abschnitte aus Schriften von Le Corbusier – die beiden ersten aus «L'Art décoratif d'aujourd'hui», die beiden anderen aus dem ausgezeichneten «Almanach d'Architecture Moderne» von 1926 – zeigen, wie fundamental und wie weit vorgeschritten Le Corbusiers Denken gewesen ist.

H. C.

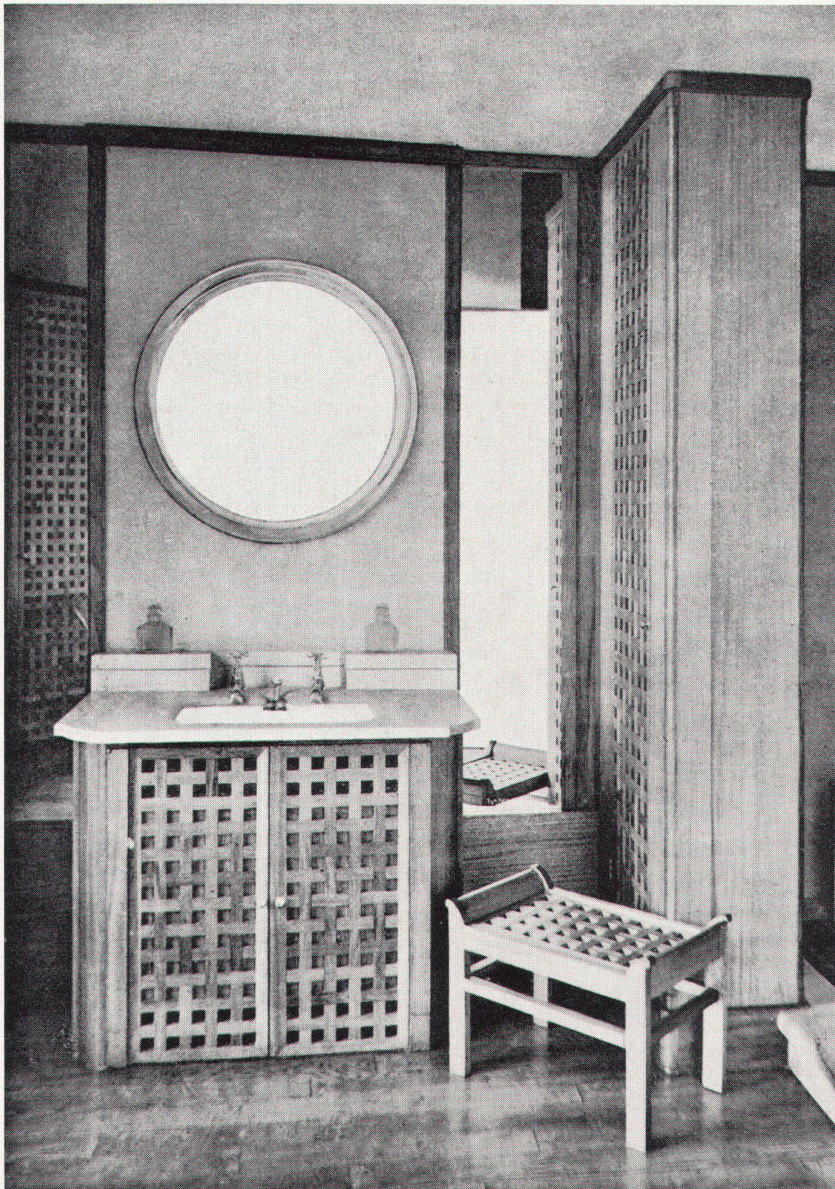
### Zur Pariser Kunstgewerbeausstellung 1925

Eine Tatsache von größter Bedeutung charakterisiert die Ausstellung der dekorativen Künste: das ist auf architektonischem Gebiet die Entdeckung des rechten Winkels. Wenn man bei einem Besuch des Grand Palais quer durch eine Lücke der neuen Einrichtung sieht, dieser außerordentlichen Anhäufung von eisernen Jochen, Voluten, Schlangenwindungen und Schnörkeln aller Art, ist man gezwungen, festzustellen, daß seit einem Vierteljahrhundert die architektonische Sprache sich geläutert hat und man die Schönheit wieder wie in den guten Epochen zu suchen beginnt: mit Hilfe der Proportionen der Maße und nicht durch ornamentale Überladung. In Wahrheit scheint dieser Sinn für Proportionen noch nicht auf einem sehr hohen Grade der Vervollkommnung angelangt, wenn man das prachtvolle Theater von Perret und die Botschaft von Mallet-Stevens ausnimmt ... Schon feiern manche fremde Pavillons, die Schwedens, Polens, Rußlands, die Schönheit der nackten Flächen, erhöht um seltene abstrakte Motive. So stellt die Ausstellung eine wahre Huldigung vor dem Kubismus dar, vom dekorativen Feld der Porte d'Orsay bis zu den Primavertellern. Es ist deshalb bedauerlich, daß man nichts von den Namen der authentischen kubistischen Malern sieht. Nur Léger und Delaunay wurden, dank Mallet-Stevens, in diese offizielle Öffentlichkeit eingeführt. Obgleich man an die Ästhetik denkt, aus der ihre Werke stammen, kann man nicht leugnen, daß sich ihre Werke völlig der umgebenden Architektur eingliedern, daß sie ebenso diskret wie frisch blühen. Man kann das nicht so von den absurden und beleidigenden Malereien der Handwerkskammer sagen.

Aus einem Artikel der «Nouvelle Revue Française». Übersetzung aus der «Neuen Rundschau», Oktober 1925.



4



5

### Henry van de Velde: Die Pariser Kunstgewerbeausstellung

Den Veranstaltern der Pariser Ausstellung verdanken wir eine Übersicht über alles, was in Europa unter dem Einfluß der Idee der Befreiung von den alten Stilen hervorgebracht wird. Wir aber kümmern uns nur um das, was einen neuen Stil herbeiführen soll, dessen Eigentümlichkeiten so sehr wie irgend möglich der ganzen Denkweise, der Moral und den äußern Lebensbedingungen der Gegenwart und der allernächsten Zukunft entsprechen.

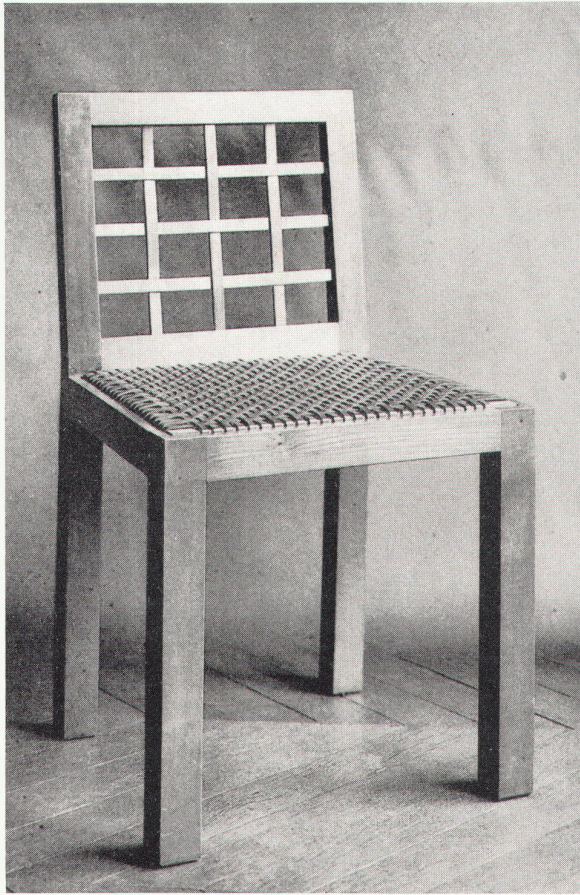
So sind denn diejenigen, die nichts weiter als gefällig und tolerant sind, durchaus befriedigt, weil sie ihr Programm mit Glück in die Tat umgesetzt haben, und ebenso ist auch das Publikum befriedigt, das ein Mehreres nicht erwartete. Enttäuscht werden diejenigen sein, die nichts erhoffen von einer Befreiung, die kein Wiedererstehen einer vernünftigen Konzeption und des wahrheitsgetreuen, formrichtigen Aussehens aller Dinge ist, kurz, die uns nicht endlich wieder des Privilegiums der Schutzherrschaft eines bestimmten Stils teilhaftig macht.

In dieser Beziehung wird man sich freilich keine Illusionen machen dürfen, denn die Ausstellung bringt nur wenig neue Erweise, die ermutigend wirken. In der Zahl der Hervorbringungen, die nicht als Kopien gelten müssen, gehören diejenigen zu den Ausnahmen, deren Idee mit den alten Regeln und Überlieferungen endgültig bricht, um mit einem Schlag oder doch annäherungsweise den reinen und gesunden Ausdruck, den richtigen, klaren Aspekt der Dinge zu finden.

Der tschechoslowakische Pavillon, eine besonders glückliche Schöpfung von J. Gocar, läßt alle folgenden Pavillons weit hinter sich. Der dänische (von Hay-Fischer) weckt Aufmerksamkeit und Sympathie, während der holländische Pavillon jeden enttäuschen muß, der die gesunde und reiche Entwicklung der holländischen Architektur eines Dudok, eines Luttmann, eines Oud verfolgt hat. Im Prachtgewand überwundener Zeiten steht dieser Pavillon da, in der Uniform der siegreichen Kolonialkriege oder der großen Zeit der «Amsterdamsche School». Der Grundirrtum all dieser offiziellen Pavillons liegt darin, daß sie wie für ewige Zeiten in den Schatten der Bäume an den Seinekais hingebaut scheinen. Als einziger unter ihnen betont der Pavillon der Sowjetrepubliken den «provisorischen» Zweck; gerade dies mag der Kühnheit seines Erbauers, Konstantin Melnikoff, manche Anregung gegeben haben. So präsentiert sich der russische Pavillon nicht im Galakleid wie alle anderen, sondern gleichsam in «Hemdsärmeln». Die Vorwürfe eines Kritikers, der guten Ton und vornehmes Auftreten wie auch dauerhaftes Material vermißte, beantwortete Melnikoff mit folgenden, im tiefsten berechtigten Gründen: «Mein Budget war beschränkt – dies bestimmte die Wahl des Materials! Mein Pavillon macht den Eindruck der Leichtigkeit; wollen Sie mich glauben machen, daß Sie ihn wuchtiger gewünscht hätten? Warum sollte ich einem seiner Bestimmung nach kurzlebigen Bau den falschen Schein der Ewigkeit geben? Denn er braucht nicht so lange zu bestehen wie der Sowjetgedanke; es genügt uns, wenn er in seinem Gefüge bleibt, bis die Ausstellung zu Ende ist.»

Das nenne ich das Problem «Pavillon» im rechten Sinn verstehen. Die Lösung sucht Melnikoff in völliger Ehrlichkeit zu finden. Und sie ist so unerwartet und so schlagend, daß es möglicherweise bei einer späteren Ausstellung Pavillons aus Dauermaterial, aus Ziegeln und Stein, überhaupt nicht mehr geben wird. Der Idee einer Ausstellung entspricht die Baracke, das Zelt, der Schuppen.

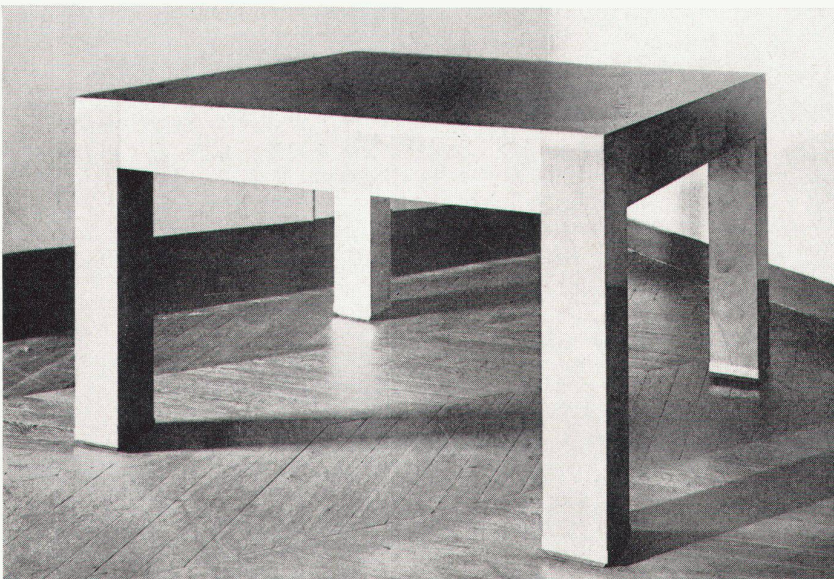
Hier liegt Anregung für Ingenieure, man wird in Zukunft durchaus an sie denken und den «Architekten» mißtrauen müssen, all diesen Schulbaumeistern, deren Freiheit nur darin besteht, daß sie sich von einer neuen Strömung fortreißen lassen, weil sie fühlen, daß sie ihr nicht widerstehen können. Doch gibt es



6

6  
Stuhl für ein Eßzimmer von Robert Delaunay, 1924  
Chaise de salle à manger de Robert Delaunay, 1924  
Chair for a dining-room by Robert Delaunay, 1924

7  
Eßtisch von Robert Delaunay, 1924  
Table de salle à manger de Robert Delaunay, 1924  
Dining-table by Robert Delaunay, 1924



7

heute noch wenige von jenen neuen Typus des Ingenieur-Architekten, in dem wir den Ingenieur erkennen, so wie wir ihn in Zukunft uns vorstellen möchten: eine Intelligenz, die alle konstruktiven technischen Mittel in den Dienst der einfachsten Logik stellt, zur Verwirklichung der architektonischen Form als Ausdruck aller Empfindungsfähigkeit eines Wesens, das sich vom Rhythmus der Linie und von der Melodie ihrer Bewegung hinreißen läßt.

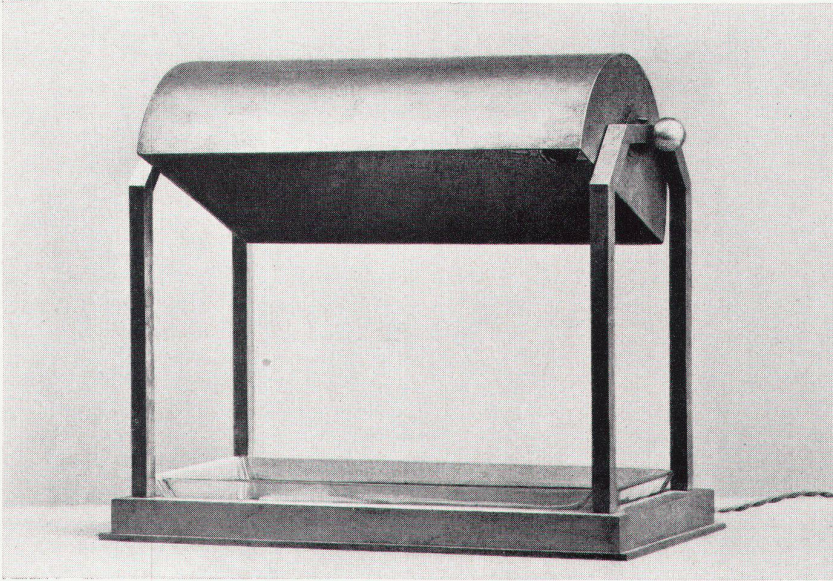
Im Rahmen dieser Ausstellung ist Bob Mallet-Stevens der stärkste Vertreter dieses neuen Architektentypus. Sein «Pavillon du Tourisme» ist das im tiefsten moderne und befreite, im tiefsten seinem Zweck und dem verwendeten Material angepaßte Werk. In Eisenbeton hingestellt, erscheint dieser Pavillon wie ein kühnes Gerüst, ich möchte sagen wie ein «ausgefülltes Skelett», dessen einzelne Teile sich übereinander lagern, aneinander klammern und im Sinn einer Bewegung aufsteigen, die nicht nur das Ergebnis streng abstrakter Kombinationen ist, die auf ein ganz bestimmtes Ziel gerichtet sind, sondern vielmehr eine Schöpfung darstellen, deren lebensvoller Rhythmus in seinem gebändigten Schwung wie durch seine Grazie im höchsten Grade fesselt. Geistiges und Empfundenes an diesem «Pavillon du Tourisme» hat sich allen Mitarbeitern des Schöpfers mitgeteilt: die Reliefs von Janet de Joel Martel, die friesartig um das Mittelschiff laufende Glasmalerei von Barillet, Chevalier und Haussen verraten ein Temperament und eine Begabung, die nicht minder «modern» sind als das Talent Mallet-Stevens'. Hier zeigt sich ein inniges, völliges Zusammenarbeiten vom Baumeister und von seinen Mitschöpfern, den Dekorateurs, das heute noch nichts Alltägliches ist.

In dieser Ausstellung heben sich einige Künstler durch ihre Werke aus der großen Menge deutlich ab, als Anwärter auf vorgeschobene Posten, würdig unserer Bewunderung und Sympathie.

Daß von Pierre Chareau viel zu erwarten ist, war mir nicht neu; schon zweimal, in kurzen Zwischenräumen, waren mir in der Herbstausstellung seine Möbel aufgefallen, sowohl wegen ihrer wahrhaftigen Einfachheit, die doch keineswegs dürftig ist, als auch durch das deutliche Streben nach einer Form, die sich völlig dem Zweck anpaßt. Weise Zurückhaltung und echte Eleganz sowie ein auffallendes konstruktives Wissen ließen die beginnende Meisterschaft ahnen. Diesmal, in seiner «Bibliothek», hat der Künstler sie unzweifelhaft erreicht. Hier ist neuer Stil im erfindungsreichsten und zugleich knappsten Ausdruck, Einfachheit im Reichtum, Kühnheit in allem Maß. Unter den sämtlichen Möbelstücken, die in den weiten Räumen und Galerien ausgestellt sind, reicht keines an sein Schreibpult heran. Es verrät die reinste verstandesmäßige Konzeption und dazu eine Feinheit und Kultur, die ebenso in der Linienführung wie im Material und im harmonischen Zusammenklang der Form zum Ausdruck kommt. Auch sein Turnsaal, sein Ruheraum und einige Möbel, die er in einem der französischen Kolonialpavillons ausgestellt hat, geben Zeugnis von seiner Meisterschaft und von der quellenden Lebendigkeit seiner Inspiration.

Aus derselben lebendigen Quelle schöpft auch Francis Jourdain. Die Energie seines Schaffens ist imponierend, doch hatte ich bisher beim Anblick seiner Werke nie ein anderes Gefühl als das aufrichtiger Sympathie und Achtung. Diesmal aber drängt mich sein Werk, die Inneneinrichtung der Eisenbahnwagen (für die Gesellschaft P. L. M.), zur öffentlichen Erklärung meiner Bewunderung; ich habe auf meinen Ausstellungsbesuchen nur Weniges gesehen, das bei durchaus verstandesmäßiger Auffassung von so glücklicher Wirkung ist und ganz besonders eine in jeder Beziehung so vollendete Verwirklichung dessen darstellt, was hier Einrichtung und Dekor in Wahrheit sein sollen.

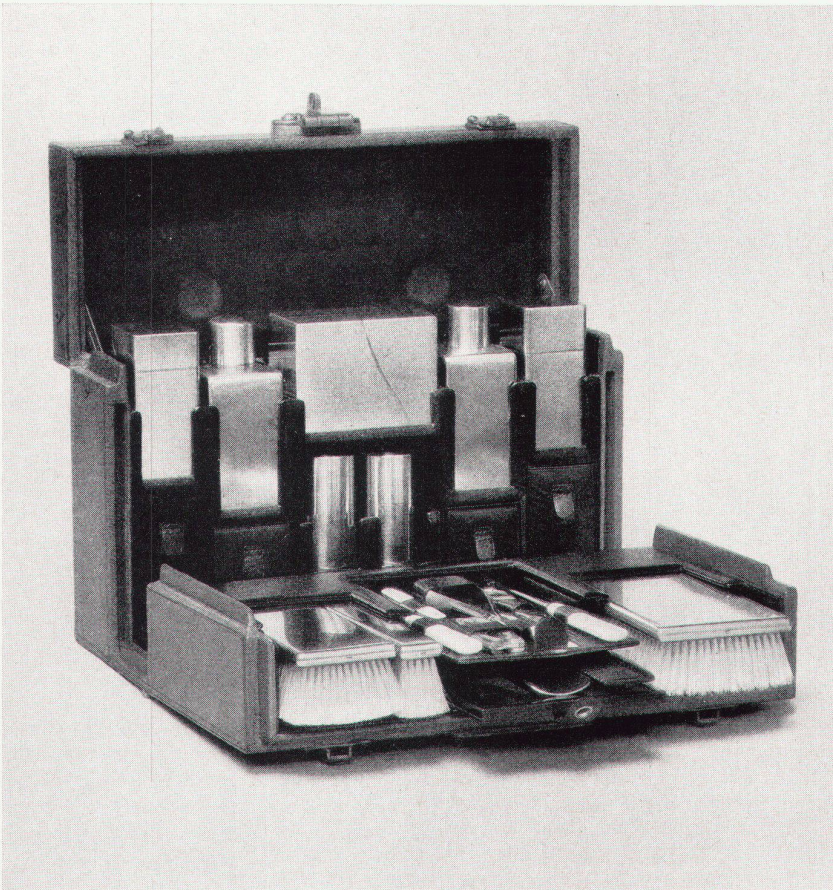
Dies alles ergibt in der Zusammenwirkung echte Meisterschaft



8

8  
Schreibtischlampe von Dim  
Lampe de bureau de Dim  
Desk lamp by Dim

9  
Reiseneccessaire von Gaston Vuitton  
Nécessaire de voyage de Gaston Vuitton  
Travel kit by Gaston Vuitton



9

und zeigt den festen Willen des Künstlers, sich durchaus an Disziplin und Lehrsätze des wirklichen «neuen Stils» zu halten.

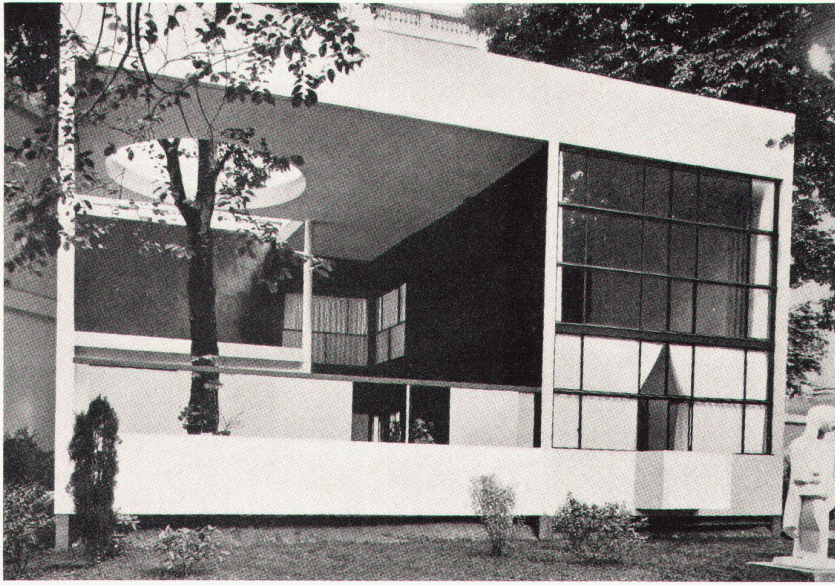
Die Tatsache, daß in einer so großen Anzahl von Staaten mit den alten Stilen offiziell gebrochen und die Idee eines neuen Stils nunmehr auf den Schild gehoben wird, muß als etwas ganz Neues bezeichnet werden, doch erscheint diese sozusagen «amtliche Bejahung» so gefahrvoll, daß sie uns zu intensivster Tätigkeit im Sinne einer Formulierung dieses Stils zwingt. Seine Lehrmeinung soll für alle Architekten, Kunstgewerber und Dekorateurs feststehen, damit sie sich nicht von dieser oder jener Vorliebe des Publikums, dem in dieser Ausstellung der Sinn für das Neue aufgegangen ist, irre machen noch auch durch die Vorteile verführen lassen, die aus solcher offiziellen Anerkennung erwachsen.

Uns aber geht es um den Stil und um seine Durchsetzung, und wir lehnen alles ab, was uns von diesem Ziel ablenken könnte. Heute hat der ernstgemeinte Appell nach der Verwerfung der alten Stile, den eine Anzahl von bedeutenden und gewissenhaften Männern in die Welt gerufen hat, Tausende von Unbekannten hier versammelt, die bisher noch keine Probe ihres Eifers abgelegt noch jemals ihren Glauben an die Idee eines neuen Stils Ausdruck gegeben haben. Alter Stil, neuer Stil – diese Sorge kümmert sie wenig; sie fahnden nach Kundschaft und Erwerb. Sind sie unter sich, so zeigen sie mit dem Finger auf die «Radikalen», die ersten Apostel der Idee eines neuen Stils und alle jene, die sich mutig in den Dienst dieser Idee gestellt haben und, von ihr beseelt, die Möglichkeit einer Wiedergeburt der Architektur und des Kunstgewerbes einzig auf der Ebene der Moral sehen. Auf diese Ebene müssen wir nun wirklich, selbst auf die Gefahr hin, all unser Hoffen scheitern zu lassen, alles zurückführen, was auf Architektur und Kunstgewerbe Bezug hat.

Wie mag das sein? Architektur und Kunstgewerbe auf moralischer Ebene ...? Es ist die reine Form, die wahrhaftige Schau als erste Grundbedingung jeder ästhetischen Betrachtung; es ist die Bekräftigung des Prinzips der rationalen Auffassung, die ja selbst ureigenste Emanation der Geistesrichtung und Wirtschaftslage unserer Zeit ist. Dieses Prinzip erweist sich als das hellste Wahrzeichen, als die im tiefsten gebieterische Grundbedingung und als ein Faktor, der auf allen Gebieten menschlichen Tuns allmählich den Sieg über das Lügenhafte, das Ungefähre, das Sentimentale davonträgt, also über alles, was herrschte und galt, und – wie im Ganzen die Welt unserer Gedanken – so auch im besonderen den architektonischen Gedanken auf das beschämendste korrumpiert hat. Sieht man von einigen großen Denkern ab, die einsam standen oder beiseite geschoben wurden, und auch von einigen wenigen Künstlern, die ihrem Jahrhundert voraus waren, so kann man wohl sagen, daß aus dem herrlichen Gewebe der Menschengedanken ein elender Fußteppich geworden war, auf dem alle Welt die schmutzigen Schuhe abstreifte.

Anmerkung. Als ich die Ausstellung besuchte, war Le Corbusiers Haus, das den Namen «Esprit Nouveau» trägt, noch so weit von seiner Vollendung, daß ich mir kein Urteil bilden konnte. Ich hätte gern auch dieses Werk hier besprochen und vor allem mich selbst davon überzeugen wollen, ob Le Corbusiers Leistung die Grundsätze zur Tat macht, die er in seinen Büchern mit so viel Geschick und Beredsamkeit verteidigt.

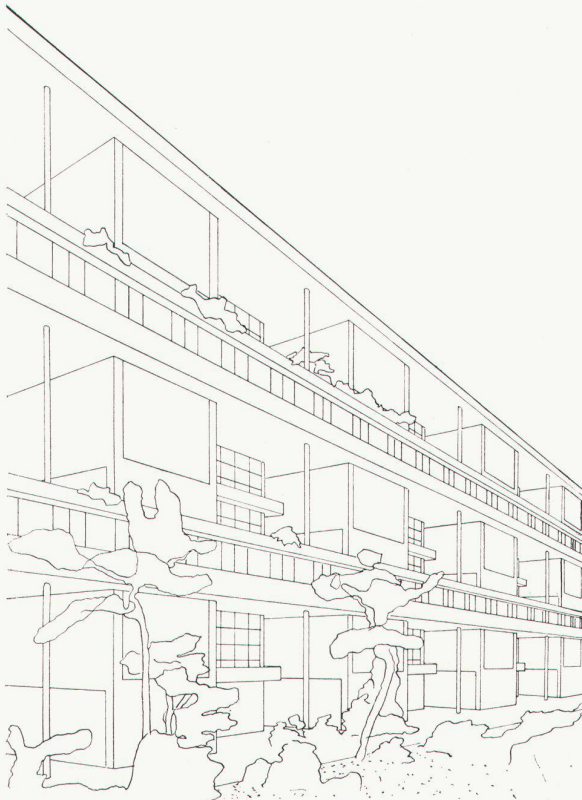
Auszug aus einem Artikel, erschienen in deutscher Sprache im Oktoberheft 1925 der «Neuen Rundschau».



10

**10**  
Le Corbusier, Pavillon de l'Esprit Nouveau an der Exposition Internationale des Arts Décoratifs, Paris 1925  
Pavillon de l'Esprit Nouveau à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs, Paris 1925  
Pavillon de l'Esprit Nouveau at the International Exhibition of Decorative Art, Paris 1925

**11**  
Le Corbusier, Projekt eines Wohnblocks in Zellenbau. Die einzelne Wohneinheit stimmt mit dem Wohnteil des Pavillon de l'Esprit Nouveau überein  
Projet pour un immeuble résidentiel. L'unité d'habitation correspond à la section habitation du pavillon de l'Esprit Nouveau  
Plan of a dwelling unit. The individual unit corresponds to the residential part of the Pavillon de l'Esprit Nouveau



11

## Le Corbusier: 1925. EXPO ART DECO

Rechercher l'échelle humaine, la fonction humaine, c'est définir des besoins humains.

Ces besoins sont types. Nous avons tous besoin de compléter nos capacités naturelles par des éléments de renfort.

Les objets-membres humains sont des objets-types répondant à des besoins-types.

L'art décoratif est un terme inconcis et inexact par lequel on représente l'ensemble des objets-membres humains. Ceux-ci répondent avec une certaine exactitude à des besoins d'ordre nettement objectif. Besoins-types, fonctions-types, donc objets-types, meubles-types.

L'objet-membre humain est un serviteur docile. Un bon serviteur est discret et s'efface pour laisser son maître libre. L'art décoratif est de l'outillage, du bel outillage.

L'art décoratif moderne n'a pas de décor.

Mais on affirme que le décor est nécessaire à notre existence. Rectifions: l'art nous est nécessaire, c'est-à-dire une passion désintéressée qui nous élève.

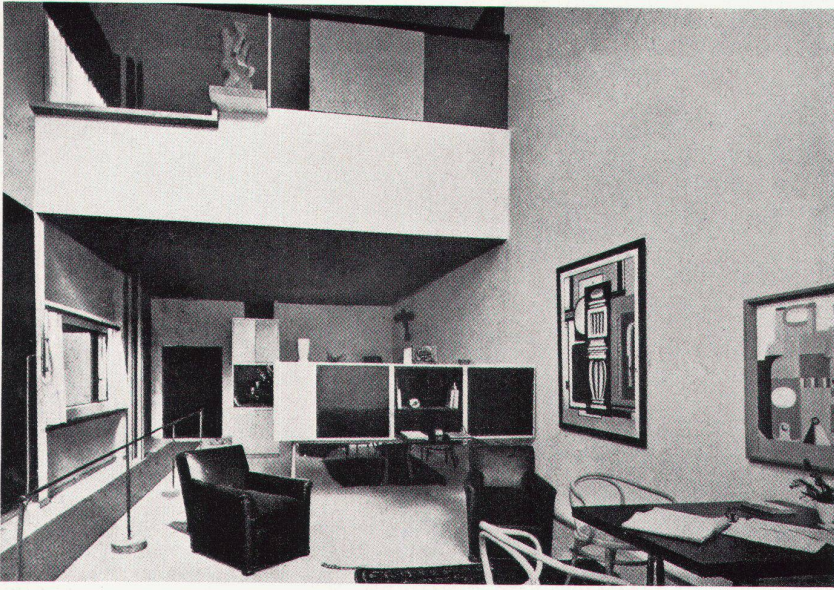
Il suffit donc, pour voir clair, de faire la part des sensations désintéressées et celles des besoins utilitaires. Les besoins utilitaires requièrent l'outillage, perfectionné en tout comme une certaine perfection s'est manifestée dans l'industrie. C'est alors le programme magnifique de l'art décoratif. De jour en jour, l'industrie produit des objets de parfaite convenance, parfaitement utiles et dont un luxe véritable et qui flatte notre esprit se dégage de l'élégance de leur conception, de la pureté de leur exécution et de l'efficacité de leurs services. Cette perfection rationnelle et cette détermination précise, particulières à chacun d'eux, créent entre eux des liens suffisants d'une solidarité, et ces liens permettent de leur reconnaître un style.

Préfaces des chapitres 6 et 7 de «L'Art Décoratif d'Aujourd'hui». Crès, Paris 1925.

## Le Corbusier: Le pavillon de l'«Esprit Nouveau»

*Art décoratif.* – C'est-à-dire mobilier. Je m'étais expliqué en 1924 sur le meuble-type (Besoins-types – meubles types, «L'Art Décoratif d'Aujourd'hui», chez Crès). Il s'agissait dans cette Exposition Internationale des Arts Appliqués, où tout serait particulier et où rien ne serait type, de tenter l'aménagement d'une demeure avec des éléments mobiliers standard, non pas faits à l'usage d'une exposition d'art et pour un public conduit à rechercher la surenchère, mais fabriqués dans l'industrie, existant dans le commerce, n'ayant aucun caractère d'art fourni par un décor chargé d'intentions. Nous voulions aménager notre pavillon avec des produits industriels où la loi d'économie, la sélection commerciale, avaient pu agir et conférer à ces objets ce qu'on peut appeler un style. Nous étions, dès lors, en contradiction flagrante avec le règlement, pierre angulaire de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs.

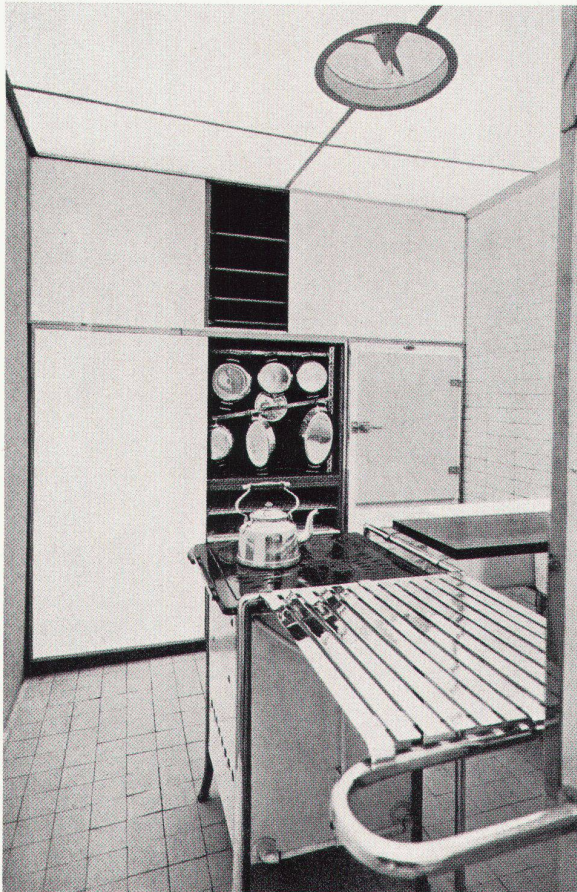
En procédant par abattements successifs, il s'agissait donc de résoudre premièrement le problème des casiers. Les casiers que nous voulons transformer nous sont aujourd'hui transmis par la tradition sous forme de bahuts, de dessertes, d'armoires à glaces, de commodes, de poudreuses, de buffets de service, de vitrines, de bureaux, etc. Une foule d'organes hybrides et mal adaptés. J'ai montré dans un chapitre précédent (Un seul corps de métier) comment nous avons essayé de poser le



12

12  
Le Corbusier, Wohnraum im Pavillon de l'Esprit Nouveau  
Salle de séjour au pavillon de l'Esprit Nouveau  
Living-room in the Pavillon de l'Esprit Nouveau

13  
Le Corbusier, Küche, ausgestellt im Salon des Artistes Décorateurs,  
Paris 1929  
Cuisine exposée au Salon des Artistes Décorateurs, Paris 1929  
Space for cooking, exhibited in the Salon des Artistes Décorateurs,  
Paris 1929



13

problème. Le meuble ici ne vient pas ajouter son architecture possible à une architecture déjà arrêtée. Il fait architecture. L'humble casier du sage ou du pauvre peut devenir le casier le plus coûteux, le plus somptueux de celui qui désire s'entourer d'opulence. Nous avons esquissé par là une réforme décisive de l'art décoratif: les casiers appropriés, qui mettent à disposition de la main, à l'endroit précis où le besoin s'en fait sentir, une fonction impeccable réalisée par le cheminement sûr de l'industrie appliquée à résoudre un problème standard.

Nous avons introduit dans le pavillon de l'«Esprit Nouveau», comme dans nos hôtels privés ou nos petites maisons ouvrières, l'humble fauteuil Thonet de bois étuvé, certainement le plus banal comme le meilleur marché des fauteuils. Et nous croyons que ce fauteuil, dont les millions d'exemplaires meublent notre continent et les deux Amériques, porte de la noblesse, tant sa pauvreté est un concentré des formes susceptibles de s'harmoniser au corps.

Nous avons éclairé avec des rampes de grands magasins et avec des éléments de ces rampes, nous avons fait des appliques ayant de la tenue.

Nous aurions volontiers exposé les beaux meubles de cuir de Maples. Mais ces fauteuils ne passent pas par des portes de soixante-dix centimètres. Nous avons alors dessiné un modèle de fauteuil répondant à cette condition.

Nous avons créé des tables dont les dimensions obéissent à une loi de combinaison et qui ne sont ni des tables de salle à manger, ni de salon. Nous les avons admises comme pouvant se transporter aisément d'une pièce à l'autre. Donc un plateau mobile en excellent travail de contre-plaqué et un tréteau métallique rigide et léger. De telles tables serviront de bureau ou de table à thé: et les juxtaposant, on y servira des banquettes.

Des tableaux. Nous avons mis au mur des tableaux de Picasso, Braque, Léger, Gris, Ozenfant, Jeanneret, et disposé des sculptures de Lipchitz; des tableaux de chevalet dans des cadres et des statues isolées, indépendantes du mur. Nous ne sommes pas, à l'heure actuelle, partisans de la fresque, de la frise, de la métope. Il est mieux que l'œuvre ou peinte ou sculptée ne soit pas une «commande» mais un produit direct de l'imagination. Nous voulons créer un site architectural fait de matières, de lumière et de proportions dans lequel peuvent vivre à l'aise des œuvres à haut potentiel émotif, des œuvres denses et fortes d'où irradie la pensée ou l'émotion. Nous détachons du mur la sculpture et la peinture et les laissons seules agir avec le radium qu'elles peuvent contenir.

Extrait d'un article paru dans l'«Almanach d'Architecture Moderne». Crès, Paris 1926.



14



15

**Le Corbusier:  
Construire en série**

Lorsque l'on décide la construction de 100000 objets, on étudie de très près cet objet. Celui-ci devra répondre à 100, à 1000 besoins, qui sont des besoins de 100, de 1000, de 100000 individus. Si l'on satisfait aux besoins de 100000 individus, on peut affirmer que les constantes humaines ont été satisfaites, que l'on a créé un être qui est comme un fils d'homme. L'art ne peut pas avoir d'autre fondement que la profonde satisfaction aux besoins humains. Qu'est-ce que le folklore qui demeure à travers les siècles, sinon une mise au point à l'échelle humaine, de sentiments profondément unanimes exprimés en formes qui réagissent vraiment universellement sur tous les êtres humains? Lorsque 100000 êtres ont, sur une même question, formulé leur jugement, c'est qu'un choix a été fait et que le jugement le plus sûr a été porté; la perfection est là. Le standard est un produit de sélection.

Extrait d'un article paru dans l'«Almanach d'Architecture Moderne». Crès, Paris 1926.

14

Le Corbusier und Charlotte Perriand, Verstellbare Chaiselongue aus Stahlrohr und Fohlenfell, 1927/28  
Chaise longue réglable, poulain et tubes d'acier, 1927/28  
Adjustable chaise-longue of tubular steel and foalskin, 1927/28

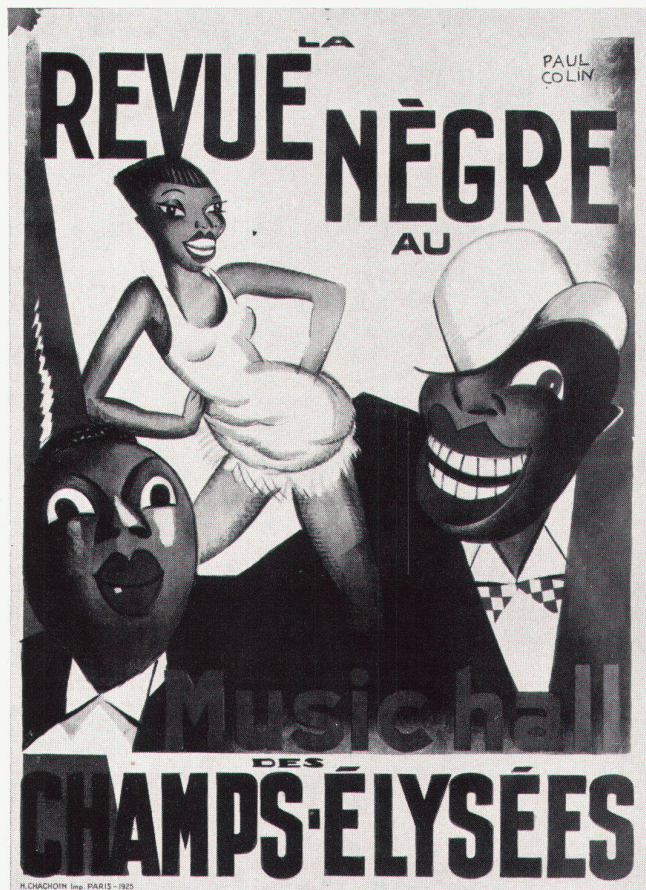
15

Le Corbusier und Charlotte Perriand, Klubsessel, Modell «Grand confort», aus Stahlrohr und Lederkissen, 1927/28  
Beide Möbel, seit 1958 durch die Firma Heidi Weber, Zürich, wieder herausgegeben, werden heute serienmäßig hergestellt  
Fauteuil, modèle grand confort, en tubes d'acier. Garniture de coussins de cuir, 1927/28  
Easy chair, 'Grand confort' model, of tubular steel and leather cushions, 1927/28

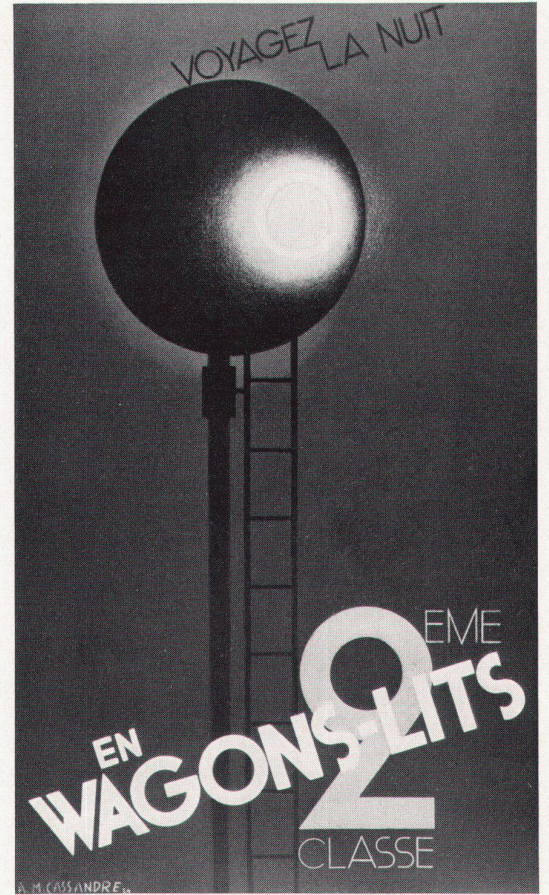




16



18



17

**A. M. Cassandre:  
L'affiche**

L'affiche exige du peintre un complet renoncement. Il ne peut s'exprimer en elle. Le pourrait-il, qu'il n'en aurait pas le droit. La peinture est un but en soi. L'affiche n'est qu'un moyen – un moyen de communication entre le commerçant et le public, quelque chose comme le télégraphe. L'affichiste joue le rôle du télégraphiste: il n'émet pas de messages – il les transmet. On ne lui demande pas un avis, on lui demande seulement d'établir une communication claire, puissante – précise.

Extrait d'un article paru dans «Peintre d'affiches: Cassandre» de Maximilien Vox.

16

A. M. Cassandre, Eisenbahnplakat, 1927  
Affiche pour chemin de fer, 1927  
Railway poster, 1927

17

A. M. Cassandre, Eisenbahnplakat, 1930  
Affiche pour chemin de fer, 1930  
Railway poster, 1930

18

Paul Colin, Plakat, 1925  
Affiche, 1925  
Poster, 1925

Photos: 1 Fred Boissonnas, Paris; 2, 3 Musée des Arts Décoratifs, Paris; 4–9 aus: Henry van de Velde, Der neue Stil in Frankreich, Berlin 1925; 10–12 aus: Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Œuvre complète de 1910–1929, Erlenbach–Zürich 1948; 13 aus: Le Corbusier architect painter writer, New York 1948; 16–18 Giraudon, Paris