



HAL
open science

Contemporain et intemporel, simultanément ? L'Esprit Nouveau

Estelle Thibault

► **To cite this version:**

Estelle Thibault. Contemporain et intemporel, simultanément ? L'Esprit Nouveau. Cahiers thématiques, 2008, Contemporanéité et temporalités, 7, pp.182-193. halshs-01273890

HAL Id: halshs-01273890

<https://shs.hal.science/halshs-01273890>

Submitted on 14 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Contemporain et intemporel, simultanément ? *L'Esprit Nouveau*

Estelle Thibault

Dans : *Cahiers Thématiques*, n° 7, 2008, « Contemporanéité et temporalités », p. 182-193.



Si la revue *L'Esprit Nouveau* (1920-1925)¹ pose au cœur de son projet éditorial une réflexion sur la contemporanéité, celle-ci semble profondément ambivalente, au regard de la stratégie d'inscription historique exposée dès les premiers numéros. Le programme doctrinal revendique en effet conjointement une radicale modernité et un réalignement avec certaines grandes œuvres prélevées au fil de toute l'histoire de l'art. Cette double posture a souvent été analysée comme l'expression d'une tension entre désir avant-gardiste et volonté de retour à l'ordre, tension illustrée par des tableaux puristes articulant héritage cubiste et principes de composition traditionnels. Certes doublement légitimant, un tel positionnement n'en témoigne

¹ Cet article est redevable des nombreuses analyses consacrées à *L'Esprit Nouveau*. Parmi celles qui explorent ses ancrages théoriques sous l'angle du « retour à l'ordre » voir en particulier Will-Levaillant (Françoise), « Norme et forme à travers *L'Esprit Nouveau* », dans CIEREC, *Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture 1919-1925*, Université de Saint-Etienne, 1974, p. 241-276 ; ou Silver (Kenneth), *Vers le retour à l'ordre : l'avant-garde Parisienne et la première guerre mondiale. 1914-1925*, Paris, Flammarion, 1991. Pour une approche plus générale à partir des archives conservées à la Fondation Le Corbusier, voir Olmo (Carlo) et Gabetti (Roberto), *Le Corbusier et L'Esprit Nouveau*, Turin, Einaudi, 1975. Parmi les travaux s'intéressant à ses rapports avec le monde de l'industrie ou des médias, voir surtout Von Moos (Stanislaus) (dir.), *L'Esprit Nouveau et l'industrie*, Musées de Strasbourg, 1987, Colomina (Beatriz), *Privacy and Publicity : Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge-London, MIT Press, 1994 et Rosenblatt (Nina L.), « Empathy and anaesthesia : on the Origins of a French Machine Aesthetic », *Grey Room*, n° 2, Hiver 2001, M.I.T. Press, p. 79-97.

pas moins d'un questionnement actif sur la complexité du rapport de l'art au temps, motivé par des exigences a priori paradoxales : celles d'être contemporain et intemporel, parfois simultanément.

Ce questionnement doit être rapproché des ambitions théoriques qui traversent *L'Esprit Nouveau* : élaborer un système susceptible de couvrir un large spectre d'activités, posant côte à côte création artistique et production en série. Les auteurs tentent d'y redéfinir les rapports entre art, industrie et culture de masse, au voisinage de la machine et de la publicité. Si une certaine solidarité se dessine entre l'art et les objets de consommation courante, elle génère des interrogations sur les échelles de durée dans lesquelles s'inscrivent ces productions selon leur statut : artistiques, architecturales ou industrielles.

Cette pensée sur le temps, sous-jacente dans la construction théorique de *L'Esprit Nouveau*, sera abordée ici à partir des domaines d'activité de ses principaux rédacteurs, Amédée Ozenfant et Charles-Edouard Jeanneret, alias Le Corbusier. Tout d'abord parce qu'ils couvrent à eux seuls, sous leurs multiples pseudonymes, une partie importante des rubriques beaux-arts, esthétique de l'ingénieur, architecture, urbanisme et art décoratifs ; le dédoublement des identités permettant parfois d'explorer des nuances. Ensuite parce qu'ils organisent, en tant que directeurs, l'orchestration des autres voix et des autres domaines au service de leurs propres postures théoriques. Par le jeu des éditoriaux, de l'intertextualité ou des rapprochements iconographiques, ce montage foisonnant et parfois incongru de littérature, d'art, de sciences ou d'actualités devient un ensemble relativement cohérent, en interaction avec les rubriques principales. A la lumière de ce contexte éclairant les articles d'Ozenfant-Jeanneret et de Le Corbusier, l'attention se focalisera sur les modes d'analyse mobilisés par ces derniers. Il s'agira de montrer comment ils s'approprient et reformulent des débats et des critères de jugement élaborés en amont, à propos des différents registres de temporalités auxquels se confronte une œuvre, dès lors qu'on lui reconnaît plusieurs « fonctions ».

L'œuvre face au temps. Deux durées : esthétique de l'ingénieur, architecture

Une inquiétude sur le statut de l'œuvre d'art face au passage du temps est déjà lisible dans *Après le Cubisme* (1918), premier ouvrage commun d'Ozenfant et Jeanneret². La définition des principes fondateurs du Purisme s'y s'organise, de manière récurrente, autour de deux couples d'oppositions : l'un renvoyant à la notion positive de contemporanéité (un art « actuel » contre un art « périmé »), l'autre à celle de permanence (la recherche d'« invariants » plastiques opposés à des modes d'expression éphémères ou « fugaces »). Dans *L'Esprit Nouveau*, ces interrogations s'appliquent aux autres domaines d'activité.

Par exemple, dans un article explicitement intitulé « Pérennité » et inséré sous la rubrique « Urbanisme »³ apparaissent des observations sur le devenir dans le temps des productions les plus actuelles, à savoir, celles des ingénieurs : des objets urbains qui incarnent une époque sont-ils susceptibles de résister à l'épreuve du temps ? Le Corbusier souligne la très grande force poétique de l'ingénierie moderne, tout en s'interrogeant sur la compatibilité entre actualité et durabilité. Les questions posées par le texte sont redoublées par une série d'images mettant en scène la Tour Eiffel, à chaque fois associée, de manière signifiante, à des éléments techniques, mobiles et de courte durée. « Déjà, une idole a été descendue », note-il à propos de la grande roue ; quant à la Tour, il s'interroge : « Cette émotion de quelle quantité, de quelle durée ? »⁴. Car la ville réclamerait une forme de permanence, assumée par la perfection intemporelle de certains édifices : « Il reste à la ville de demeurer [...] ce sera l'architecture ». Mais si Le Corbusier trace ainsi une ligne de clivage entre la poésie éphémère de « l'esthétique de l'ingénieur » et la beauté, durable, de « l'architecture », il évoque néanmoins des constructions techniques qui ont su franchir cette ligne : « L'aqueduc romain a duré, le Colisée est encore pieusement conservé, le pont du Gard a demeuré. » Ce qui laisse en

² Ozenfant-Jeanneret, *Après le Cubisme*, Paris, ed. des Commentaires, 1918.

³ Le Corbusier, «Pérennité», *EN* 20, janv. 1924.

⁴ Le Corbusier, «Pérennité», *Urbanisme*, Paris, Crès, 1925. Citation accompagnant une illustration rajoutée dans la version republiée dans l'ouvrage, montrant cette fois la tour Eiffel associée à un dirigeable.

suspens le jugement sur les œuvres d'Eiffel : « Et l'émotion que nous donne le pont de Garabit, durera-t-elle ? »

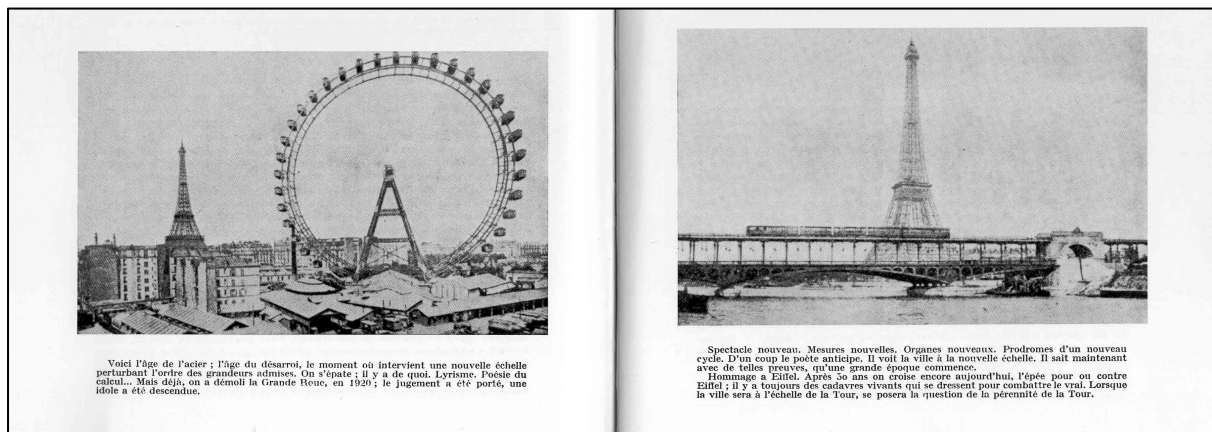


fig. 1. Des interrogations sur le statut des œuvres « actuelles » face au passage du temps. « Constance du sentiment, grandeur et décadence de l'objet mécanique ». Illustrations extraites de l'article « Pérennité », EN 20, janv. 1924.

Une double perspective critique : leçon de la machine et leçons de l'histoire

Le récit historique mis en place par la revue constitue un autre volet de ces réflexions sur le temps. La construction de la situation historique de *L'Esprit Nouveau* s'opère par l'alternance entre la présentation d'œuvres « modernes » et « anciennes » qui insèrent l'art et l'architecture puristes dans deux temporalités : il s'agit tantôt de souligner la pertinence historique d'œuvres en phase avec leur époque, tantôt de démontrer leur conformité aux grandes lois éternelles de l'art. Cette stratégie de légitimation requiert alors une double enquête, à la fois synchronique et diachronique, sur ce qui fait la valeur d'une œuvre d'art. Le programme propose en ce sens deux perspectives critiques.

- Premièrement une coupe horizontale, synchronique, vise à mesurer l'adéquation de différentes formes d'expression artistique à leur époque. Quel que soit le domaine concerné, littérature, peinture, architecture ou autres, les œuvres « modernes » sont confrontées à ce qui fait la quintessence de la contemporanéité. L'insertion d'articles quelquefois très pointus, émanant d'un large spectre de

domaines d'activités intellectuelles, industrielles ou scientifiques, participe d'un tel projet, en dessinant le portrait d'un âge de la machine parvenu dans sa phase de maturité. Cependant les démonstrations procèdent en premier lieu par des rapprochements visuels, juxtaposant par exemple un laboratoire, les enseignes de la ville moderne, des classeurs du monde du travail ou de peintures puristes comme autant d'indices de la « Formation d'une optique moderne ».

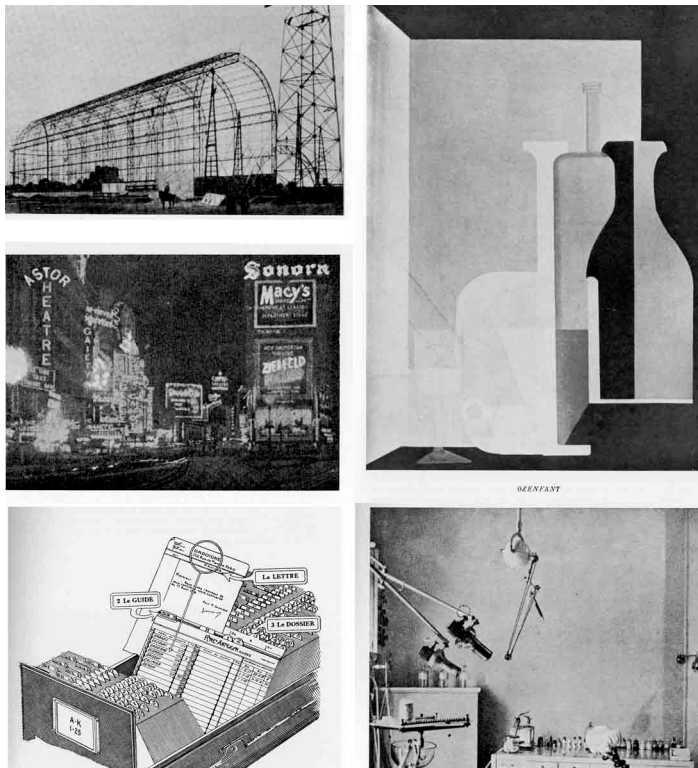


fig. 2. Une perspective synchronique sur les manifestations visuelles de « L'Esprit Nouveau ». Illustrations extraites de l'article « Formation de l'optique moderne », *EN* n°21, mars 1924.

-Deuxièmement la revue effectue une coupe verticale, diachronique, afin de mettre en évidence la récurrence de grands principes de composition. Cet examen ne concerne cette fois que l'art, à l'exclusion de tout autre domaine. Quelques grandes œuvres, soigneusement sélectionnées, peuvent alors être analysées au filtre de critères communs, indépendamment de toute considération sur leur contexte de production. Peintures ou monuments, anciens ou modernes⁵, sont

⁵ Pour des exemples de parcours transhistoriques guidés par des critères formels voir par exemple Ozenfant-Jeanneret, « Peinture ancienne, peinture moderne », *EN* 11-12, nov. 1921 ; Le Corbusier-Saugnier, « La leçon de Rome », *EN* 14, janv. 1922.

résumés à leurs grandes caractéristiques géométriques, considérées comme des idéaux invariables.

Mais jusqu'où ces deux perspectives critiques, l'une insistant sur l'accord des formes avec leur contexte, l'autre procédant par décontextualisation, sont-elles conciliables ?

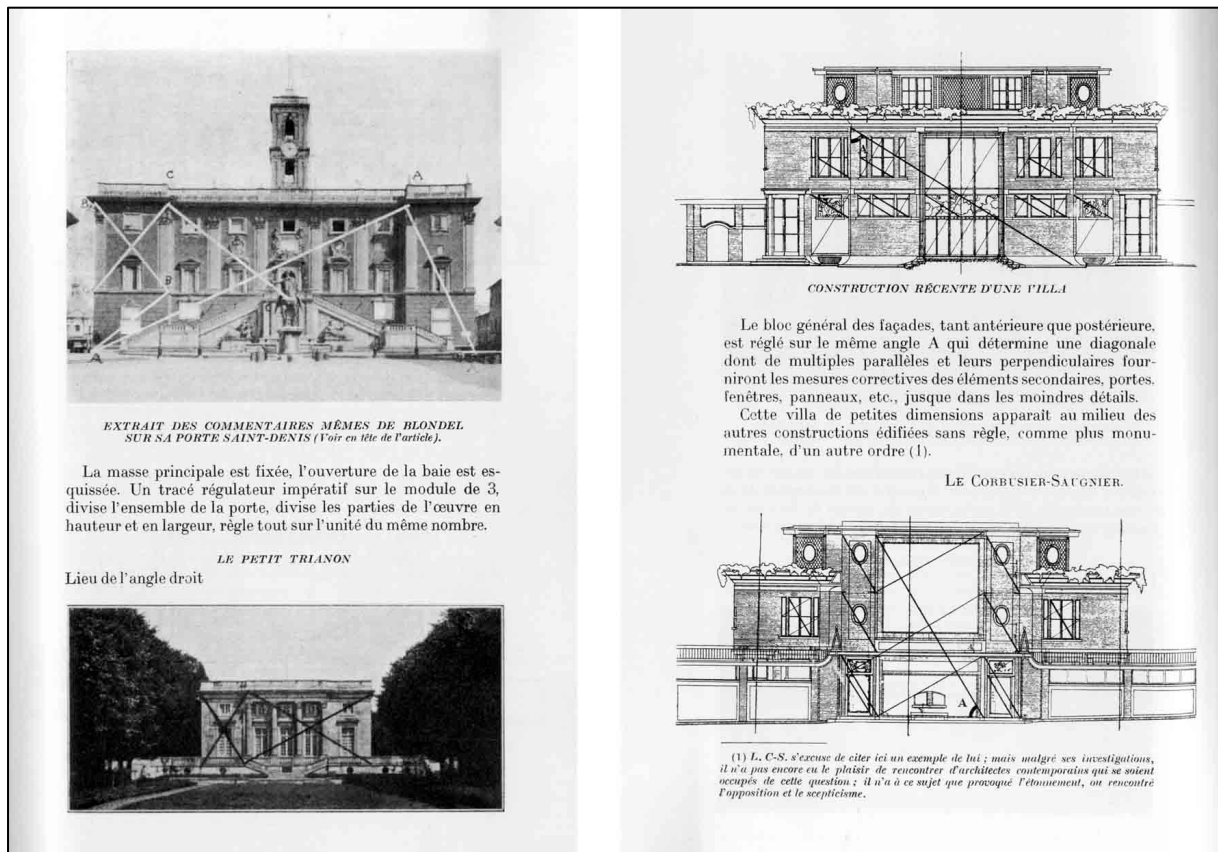


fig. 3. Une perspective transhistorique. La permanence de principes de composition dans le temps long. Illustrations extraites de l'article « Tracés régulateurs », EN n°5, fév. 1921.

Précédents. Esthétique scientifique et temporalités de l'architecture

Si ces interrogations sur le rapport des œuvres au temps se posent de manière exemplaire dans *L'Esprit Nouveau*, elles ne sont cependant pas inédites. Elles héritent de réflexions formulées au siècle précédent et posées, de manière privilégiée, à propos de l'architecture et des arts industriels. Au 19^e siècle, l'émergence d'une pensée relativiste de l'histoire a en effet mis en crise la stabilité de principes idéaux, au profit d'une vision évolutive des règles régissant l'art de

construire. De manière précoce en effet, l'architecture se voit pensée comme un art contextuel, dans la mesure où elle est fondamentalement dépendante des besoins spécifiques d'un peuple ou de l'état des savoirs techniques. Plus généralement, l'historicité de l'art, ainsi que la contextualisation indispensable à son évaluation, devient un lieu commun. Dans les années 1860, Hyppolite Taine en fait un thème central de la *Philosophie de l'art* qu'il expose aux étudiants de l'École des beaux-arts. Pourtant, face au charme éternel de l'art grec, apparaît une difficulté théorique : si une œuvre trouve sa validité dans la relation qu'elle entretient avec son époque, comment expliquer que des ouvrages du passé puissent encore émouvoir ?

Il faut alors imaginer, plus subtilement, la coexistence de différents régimes de temporalité. Dans les années 1860 à 1880, César Daly s'affronte lui aussi à cette question à propos de l'architecture. Il l'envisage comme un phénomène à la fois conjoncturel et intemporel, dans la mesure où elle articule une dimension proprement contextuelle, liée aux usages et aux techniques, et une dimension émotionnelle supposée plus universelle. Il faut noter que cette conception s'accompagne d'une enquête, développée dans une conférence de 1889, sur la nature d'une « science esthétique » applicable à l'architecture⁶. Selon lui, celle-ci serait nécessairement subdivisée en plusieurs branches : d'un côté, des sciences « sociales ou historiques » permettant d'appréhender les phénomènes de « variabilité » par lesquels l'architecture s'adapte à son temps, de l'autre, des sciences « exactes » pouvant saisir certaines « lois constantes », en l'occurrence, celles qui régissent la perception. L'architecture devient explicitement un objet appartenant simultanément à des temporalités différentes, mobilisant de ce fait, pour son analyse, un croisement d'approches.

Ces observations de César Daly préfigurent tout à fait l'armature théorique qui va soutenir quelques décennies plus tard les développements de *L'Esprit Nouveau* ; parce qu'elles prennent pour objet l'architecture, entre art et industrie, mais aussi parce qu'elles induisent, pour son étude, un ensemble de « sciences esthétiques » relevant d'approches diversifiées.

⁶ Monmory (François), « César Daly. Conférence sur les Hautes-Etudes d'architecture », *La Semaine des Constructeurs*, XIV, n°3 et n°4, juillet 1889, p. 25-28 et 34-41.

L'esthétique scientifique dans *L'Esprit Nouveau* : entre sociologie de l'art et psychophysiologie

Lorsque *L'Esprit Nouveau* s'affiche, en sous-titre ses premiers numéros, comme une revue « d'esthétique », le terme désigne non seulement une manière de faire ou un « style » promu par la revue, mais aussi un champ de savoir susceptible de fonder la critique artistique. Les auteurs se réfèrent explicitement à une discipline toute jeune en France, puisque le premier cours « d'esthétique et de science de l'art » créé dans une université française n'est instauré qu'en 1919, un an avant le lancement de la revue⁷. Les promoteurs de cette nouvelle discipline insistent alors sur son caractère « scientifique » et non purement philosophique.

A la fois juges et parties, créateurs et critiques d'art selon les articles, Ozenfant et Le Corbusier semblent avoir pleinement saisi l'appui qu'une telle redéfinition disciplinaire pouvait apporter à leur programme. Les premiers numéros publient des contributions de représentants éminents de cette « science » nouvelle⁸. Presque toujours placés en début de revue, ces articles fonctionnent, parfois à l'insu de leurs auteurs, comme des cautions intellectuelles apportées à la doctrine de *L'Esprit Nouveau*, lorsqu'ils voisinent les textes sur la peinture puriste où les développements sur « l'esthétique de l'ingénieur » signés Le Corbusier-Saugnier. Cet environnement de « sciences de l'esthétique », largement tributaires des théories de l'art allemandes et françaises de la fin du 19^e siècle, imprègne les idées d'Ozenfant et Jeanneret.

Parmi les contributeurs les plus célèbres, citons Charles Henry –auteur, en 1885, de la fameuse *Introduction à une esthétique scientifique*⁹–, Charles Lalo – rédacteur du « Programme d'une esthétique sociologique » dans la *Revue*

⁷ Sur la création de ce cours, voir Trautmann-Waller (Céline), « Victor Basch : l'esthétique entre la France et l'Allemagne », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 2, juin 2002, « "Esthétique". Histoire d'un transfert franco-allemand », p. 227-240.

⁸ Voir en particulier Basch (Victor) «L'esthétique nouvelle et la science de l'art», *EN* 1, oct. 1920, p. 5-12 et *EN* 2, nov. 1920, pp. 119-130 ; Lalo (Charles) «L'esthétique sans amour», *EN* 5, fév. 1921, p. 491-499 et *EN* 6, mars 1921, p. 625-636 ; Henry (Charles), «La lumière, la couleur, la forme» *EN* 6, mars 1921, p. 605-623 ; *EN* 7, avr. 1921, p. 728-736 ; *EN* 8, mai 1921, p. 948-958 ; *EN* 9, juin 1921, p. 1068-1075.

⁹ Henry (Charles), *Introduction à une esthétique scientifique*, Paris, Revue Contemporaine, 1885.

Philosophique de la France et de l'Étranger en 1914¹⁰ – ou encore Victor Basch, titulaire du nouvel enseignement d'« Esthétique et de science de l'art » à la Sorbonne¹¹. Ces trois auteurs, chacun à leur manière, entreprennent des réflexions inaugurales sur une esthétique devenue science : ses fondements, ses méthodes, et ses « sciences auxiliaires ». Car loin d'une approche unique, ces trois figures dessinent au contraire un faisceau d'approches, entre sociologie, psychologie ou physiologie. Cette polarisation est également sensible dans les critères de jugement convoqués par la revue.

-D'une part, *L'Esprit Nouveau* a intégré l'exigence d'une contextualisation portée par les approches sociologiques de l'art, depuis Hyppolite Taine ou Jean-Marie Guyau. La présence d'articles de Charles Lalo montre l'intérêt des auteurs pour une approche normative et méthodologiquement renouvelée. Car Lalo n'invite pas seulement à appréhender les œuvres en fonction du rapport étroit qu'elles entretiennent avec leur contexte, il appelle également à mettre à profit les avancées récentes des sciences sociales pour les études esthétiques¹². Victor Basch, dans son article introductif « L'esthétique et la science de l'art », évoque lui aussi un ensemble de recherches essentiellement allemandes, anthropologiques, historiques ou sociologiques, attentives à saisir cette connivence entre art et société, qui se révèle plus particulièrement dans l'étude des arts dits « mineurs ». Si Le Corbusier et Ozenfant n'ont certes pas une connaissance directe des travaux évoqués par Basch, ils n'en sont pas moins imprégnés par cet horizon de débats, notamment par l'intermédiaire des contacts de Charles-Edouard Jeanneret avec le Werkbund allemand dans les années 10. Cet intérêt à des productions mineures, considérées comme des incarnations de leur époque, s'affirme particulièrement dans les articles

¹⁰ Lalo (Charles), « Programme d'une esthétique sociologique », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 1914, t. 78, p. 40-51.

¹¹ L'article de Victor Basch dans la revue *L'Esprit Nouveau* apparaît même comme la leçon inaugurale du nouvel enseignement, dans la mesure où Basch y réalise le tableau des tendances de l'esthétique contemporaine, essentiellement françaises et allemandes. Il est ensuite republié : Basch (Victor), « L'esthétique nouvelle et la science de l'art », in *Essais d'esthétique, de philosophie et de littérature*, Paris, Alcan, 1934, p. 3-34.

¹² Notamment dans Lalo (Charles), *L'art et la vie sociale*, Paris, Doin, 1921, auquel la revue consacre un compte-rendu. Voir V (Ozenfant ?), « Les livres d'esthétique », *EN* 13, dec. 1921, p. 1481. Celui-ci témoigne son intérêt pour l'approche sociologique de Lalo ; moins directement représentée par l'article « L'esthétique sans amour » que le philosophe publie dans la revue.

traitant d'art décoratif, où l'estime pour le folklore traditionnel légitime le regard sur l'industrie comme folklore moderne.

-Parallèlement, la revue convoque des critères de jugements d'ordre universel, empruntés à cette esthétique « expérimentale » dérivée de Gustav Fechner ou de Charles Henry. Cette légitimité que l'esthétique psychophysique confère au programme de *L'Esprit Nouveau* est bien connue¹³. Rappelons que cette approche, également mentionnée par l'article de Basch, assimile l'émotion artistique à une série de processus perceptifs, mettant en œuvre des mécanismes sensoriels et moteurs. Ceux-ci sont présumés identiques chez tous les hommes, les légères variations d'ordre individuel ou local étant considérées comme négligeables. Une telle conception, dont la scientificité est attestée par le déploiement d'un appareillage d'expérimentations et de mesures, soutient une approche formaliste, où certains principes, comme les tracés régulateurs ou l'utilisation de géométries primaires, font figure de normes de composition transhistoriques. En ce sens, l'art « ancien » convoqué dans *L'Esprit Nouveau* vise à identifier ces valeurs esthétiques absolues, en accord avec les lois présumées invariables de la perception.

Mais le point essentiel ne réside pas dans l'autorité que les « sciences » et l'appareil méthodologique confèrent à un discours doctrinal. Ces approches nouvelles ouvrent surtout la possibilité de croiser plusieurs méthodes, pour une approche de l'art dans ses différentes composantes. Basch parle de facteurs formels et de facteurs associés, qui ne relèvent pas des mêmes modes d'analyse. Dans une même optique, Lalo a pu proposer, dès son « Programme » de 1914, d'étudier séparément, dans une même œuvre d'art, les composantes formelles, proprement esthétiques (les rapports de couleurs, la composition...) et ce qu'il nomme les composantes « anesthésiques » (le sujet du tableau, sa valeur symbolique...)¹⁴. Il présume ainsi de l'existence d'éléments ayant différentes fonctions, narrative, iconographique ou encore spécifiquement esthétique, ces registres ayant chacun un mode de relation particulier à la société, des horizons de

¹³ Voir notamment, outre Will-Levaillant (Françoise), art. cité, et Gabetti (Roberto) et Olmo (Carlo), *op. cit.*, Abram (Joseph), « Hiérarchie et modernité : la revue *L'Esprit Nouveau* », *Cahiers de la recherche architecturale*, nov. 1982, n°12, p. 8-22.

¹⁴ Lalo (Charles), « Programme d'une esthétique sociologique », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, t. 78, 1914, p. 40-51.

réception différents, et pouvant éventuellement viser des cycles temporels désynchronisés.

« Fonctions » et temporalités des productions humaines

La possibilité de séparer différents registres au sein d'un même objet d'étude se retrouve dans *L'Esprit Nouveau*. Les textes sur la peinture d'Ozenfant et Jeanneret évoquent explicitement différentes « finalités » ou « fonctions », en réponse à des « besoins » différents. Des distinctions équivalentes sont opérées, à propos de l'architecture, dans les textes signés Le Corbusier. Quel que soit le domaine, elles renvoient à une dissociation méthodologique simplifiée par rapport à celle effectuée par Lalo, puisqu'elle se résume essentiellement à une séparation en deux registres : celui de l'utilitaire, appréhendé avec des critères sociologiques profondément relativistes, et celui de l'émotionnel, qui relève de la psychophysiologie et renvoie à des invariants. Ces deux grands ordres de « fonctions » (utilitaires, émotionnelles) relèvent selon eux de compétences et d'univers différents. Entre les deux se trace une ligne de partage, qu'il s'agisse de leur origine, de leur destinataire ou conséquemment de la temporalité dans laquelle elles s'inscrivent.

-D'un côté, les fonctions d'ordre utilitaire combleraient des besoins d'ordre social. Au-delà d'une dimension utilitaire à proprement parler, qui concerne les objets d'usage ou l'architecture, elles recouvrent l'aspect technique des œuvres et, lorsqu'il s'agit d'œuvres d'art, les valeurs symbolique, documentaire ou iconographique, assimilées à une forme d'utilité sociale. Selon Le Corbusier, c'est ce registre utilitaire au sens large qui motive l'apparition d'un « style », produit et perfectionné de manière anonyme par une raison collective qui ne cesse d'évoluer. De même ce registre vise un destinataire qui est d'ordre collectif : un groupe dont les attentes sont susceptibles de varier. Il ressort du « style » d'une époque une beauté rationnelle qui génère une forme de sympathie sociale. Par nature ce type de « poésie », conditionnée par les exigences d'une entité sociale en perpétuelle évolution, est instable et sans pérennité.

-De l'autre côté, l'émotionnel répondrait à des besoins d'ordre physiologique, profondément humains mais non sociaux : considérés comme organiques, ils

concerneraient un homme générique, échappant aux variations du social. « L'humain » est ici à la fois profondément individuel et universel. L'art proprement dit, dans sa dimension émotionnelle, s'oppose donc à l'utilitaire dans la mesure où il n'est pas le produit anonyme du social, mais la création un individu exceptionnel, au-delà des préoccupations de son temps. Cet homme, exemplifié par Phidias ou Michel-Ange, mobiliserait non pas une « raison » collective mais sa « passion » individuelle, pour produire une émotion d'ordre supérieur, débordant les visées de son époque.

Cette distinction est certes toute théorique, mais elle permet de forger un schéma d'analyse global. Celui-ci peut s'appliquer aux œuvres du passé comme à celles du présent ; à celles de l'art comme à celles de l'industrie. Ozenfant et Jeanneret considèrent que ces deux registres, utilitaire et artistique, sont généralement juxtaposés dans les productions « pré-machinistes » : une peinture dont la dimension plastique est recouverte par une fonction narrative et symbolique ; et des objets utilitaires dont la valeur d'usage transcende la force formelle pour les ériger au rang d'œuvres d'art¹⁵. Pour ces œuvres anciennes et « authentiques » qu'ils considèrent avec respect, une telle coexistence reste sans dommage dans la mesure où ces objets répondent correctement à leurs finalités. Il en va autrement, selon eux, à l'âge d'une consommation de masse, quand l'évolution des techniques et des besoins semble s'accélérer, et quand l'efficacité est requise en tout domaine. La collusion entre utilitaire et artistique entraînerait alors des confusions véritablement problématiques. Les auteurs renvoient dos à dos la dimension anecdotique d'une peinture figurative trop souvent réduite à sa fonction documentaire, et l'anachronisme d'un art décoratif où les objets sont inadaptés leur tâche. L'un et l'autre seraient non seulement « parasités » dans leur fonction première, mais également déphasés par rapport aux cycles temporels qu'ils sont présumés viser : une peinture de faits divers, qui se prive de toute existence future en tant qu'art, et des objets au style usurpé, périmés avant même d'avoir pu être actuels.

¹⁵ Voir notamment Ozenfant-Jeanneret « De la peinture des cavernes à la peinture d'aujourd'hui », *EN* 15, fév. 1922, p. 1785-1813.

En alternative, Ozenfant-Jeanneret réclament, pour les productions modernes, une clarification de ces finalités. C'est un des sens de « l'épuration » à laquelle ils appellent : une hiérarchisation induisant une rationalisation des visées temporelles.

Les articles sur l'art décoratif défendent l'idée que le registre utilitaire doit prédominer dans la conception des objets de consommation courante, qui devraient être produits sans volonté d'art¹⁶. Il faut donc en assumer la courte durée. « Objets-type », « outils » ou « machines », ces serviteurs du quotidien sont fondamentalement inscrits dans le social, par conséquent leur obsolescence doit être acceptée sans nostalgie. Seuls certains « standards », fruits croisés de l'évolution aboutie d'un « style » et d'un concepteur hors du commun, se trouveront incidemment dotés une valeur plastique exceptionnelle. Une fois leur valeur d'usage périmée, ils échangeront leur statut d'objet utilitaire contre celui d'œuvre d'art, pour entrer dans une autre durée. De manière symétrique, Ozenfant et Jeanneret considèrent que la peinture contemporaine, désormais relayée dans sa fonction documentaire par d'autres médias plus performants, doit « s'épurer » pour viser plus efficacement une émotion inscrite dans le temps long. Elle ne doit toutefois pas perdre une certaine visée sociale, donc une certaine actualité : celle-ci est assumée, dans les œuvres puristes, par le maintien d'une forme d'évocation figurative visant précisément le « style » quotidien des objets d'usage.

Il apparaît clairement que pour Le Corbusier et Ozenfant, le véritable grand art ne se révèle qu'à l'épreuve du temps. Cette forme de beauté supérieure ne peut apparaître à l'état pur dans les œuvres anciennes, telles la Sixtine ou le Parthénon : quand la valeur d'usage, symbolique ou iconographique, périmée depuis longtemps, n'interfère plus sur une valeur émotionnelle désormais absolue, universelle et impérissable.

L'architecture, elle, se situe précisément sur le fil, comme le suggérait l'article « Pérennité » évoqué plus haut. L'étendue des durées concernées est suggérée par la différence de traitement entre les articles respectivement consacrés aux anonymes « Maisons en série »¹⁷ et à la « Villa de Le Corbusier » (il s'agit de la villa

¹⁶ Articles anonymes ensuite rassemblés dans *L'art décoratif d'aujourd'hui* signé Le Corbusier.

¹⁷ Le Corbusier, « Maisons en série », *EN*, déc. 1921, n°13, p. 1525-1535.

Schwob), avec ses photographies soignées¹⁸. Selon les cas, simple machine à habiter ou œuvre individuelle perfectionnée, aspirant à un autre statut, l'architecture se tient ainsi au carrefour des préoccupations de la revue, entre art et production de masse. Elle devient alors le paradigme à partir duquel penser, plus largement, l'inscription dans le temps de toute activité industrielle et artistique, entre une valeur d'usage appréciable immédiatement et une valeur émotionnelle qui se révèle dans le temps long.



fig. 4. L'architecture entre deux inscriptions temporelles : produit anonyme de l'époque ou œuvre individuelle d'artiste aspirant à une autre durée. Illustrations extraites de Le Corbusier, « Maisons en série », EN 13, dec. 1921 et Caron (Julien), « Une villa de Le Corbusier », EN 6, mars 1921.

Ainsi contemporanéité et intemporalité n'apparaissent pas dans *L'Esprit Nouveau* comme des injonctions paradoxales, mais bien comme deux exigences

¹⁸ Caron (Julien) [Ozenfant ?], « Une villa de Le Corbusier, 1916 », *EN*, mars 1921, n°6, p. 625-636.

parallèles imposées, à différents degrés, aux œuvres du présent. Elles visent surtout des aspects différents et s'appliquent en proportion variée selon les productions concernées, dans une gamme qui va de l'industrie la plus conjoncturelle à l'art le plus pur. La coexistence de ces deux exigences révèle ainsi la volonté de construire un système théorique global, qui doit pouvoir recouvrir non seulement les œuvres artistiques, mais aussi la fabrication plus anonyme des objets du quotidien : de la peinture aux « objets-types », du Parthénon à la production automobile.

À partir de l'exemple de *L'Esprit Nouveau*, il est sans doute possible de mieux comprendre ces tensions entre modernité et retour à l'ordre dans l'art de l'entre-deux-guerres. Elles peuvent s'éclairer au prisme des débats sur les méthodes de l'esthétique ou de la critique d'art. Ces débats motivent, dès le 19^e siècle, des points de vue divergents sur le caractère historique ou éternel de l'art. Par ailleurs, ils ouvrent des réflexions sur les différentes échelles de temps dans lesquelles peuvent s'inscrire les édifices, selon les strates dont ils relèvent ; objets d'usage, techniques, poétiques, urbains et autres, inscrits chacun dans des espaces sociaux et des durées diversifiées. *L'Esprit Nouveau* interroge ainsi les compatibilités entre actualité et temps long, toujours actives dans nos réflexions sur la ville. Dans une pratique architecturale de plus en plus réceptive à la variabilité des données, aux questions de durabilité ou d'évolutivité, il est devenu courant de raisonner le projet suivant des temporalités multiples, entre court et long terme, pérennité et obsolescence. L'idée d'identifier, au sein d'un même cas d'étude, différents registres appartenant à des cycles temporels différenciés, prend toute sa pertinence dès lors qu'on envisage l'architecture comme un entrelacs de problématiques : qu'il s'agisse très concrètement des durées de vie des éléments de construction, de la confrontation à l'évolution des pratiques, ou encore du temps long qui fait l'épaisseur mémorielle de la ville... Certes, la distinction entre une « fonction émotionnelle » inscrite dans la durée et une « fonction utilitaire » liée au présent apparaît, vu d'aujourd'hui, à la fois réductrice et discutable. Néanmoins les réflexions méthodologiques ouvertes en amont par des auteurs comme Lalo trouvent des échos dans nos approches contemporaines. En effet, au-delà d'une approche strictement d'ordre esthétique, elles invitent avant tout à une ouverture

des champs de savoir mobilisés dans la conception, ouverture indispensable pour aborder la complexité des situations architecturales et urbaines.