



HAL
open science

Recherche sur la formation et l’histoire des agencements intérieurs de l’habitat

Lion Murard, Patrick Zylberman

► To cite this version:

Lion Murard, Patrick Zylberman. Recherche sur la formation et l’histoire des agencements intérieurs de l’habitat. [Rapport de recherche] 172/83, Ministère de l’urbanisme et du logement / Secrétariat de la recherche architecturale (SRA); Centre d’études, de recherches et de formation institutionnelles (CERFI). 1983. hal-01886680

HAL Id: hal-01886680

<https://hal.science/hal-01886680>

Submitted on 3 Oct 2018

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.

172

C.E.R.F.I. 9, RUE PLEYEL - 75012 PARIS

RECHERCHE SUR LA FORMATION ET L'HISTOIRE
DES AGENCEMENTS INTERIEURS DE L'HABITAT

LION MURARD
PATRICK ZYLBERMAN

Secrétariat de la Recherche Architecturale
Contrat n° 80 01 576 00 223 7501

MARS 1983

C.E.R.F.I. 9, RUE PLEYEL - 75012 PARIS

RECHERCHE SUR LA FORMATION ET L'HISTOIRE
DES AGENCEMENTS INTERIEURS DE L'HABITAT

LION MURARD
PATRICK ZYLBERMAN

Secrétariat de la Recherche Architecturale
Contrat n° 80 01 576 00 223 7501

MARS 1983

SOMMAIRE

I	- <u>L'OBJET INTIME</u>	1
	1. Premier paradoxe : l'objet intime existe pour le savoir seulement comme chose publique	1
	2. Second paradoxe : l'objet intime découpe dans l'espace un espace qui résiste à l'espace	6
	o L'oeuvre d'art comme emblème de l'intimité	22
	o Bibliographie	29
II	- <u>RETRAITE ET ISOLEMENT DANS L'APPARTEMENT BOURGEOIS</u> ...	31
	1. Dévoilée	31
	2. Nue	33
	3. Rougissante	40
	4. Souillée	49
	5. Lavée	56
III	- <u>A PROPOS DU LOGEMENT MINIMUM : LA "CUISINE DE FRANCFORT"</u>	64
	1. Esthétique du Taylorisme	64
	o Le Taylorisme chez soi	65
	o Un minimum d'existence	74
	o Une démocratie athlétique	81
	2. Invitation à la joie	83
IV	- <u>L'ESPACE DES MASSES ET LA DESAFFECTION DU DECOR</u>	92
	1. Du palais à la rue-monument	93
	2. Esthétique et politique des masses	98

AVANT-PROPOS

La généalogie de la "boîte à habiter" reste à faire. Ici et là, des pistes : Ariès bien sûr, et avec lui les historiens de la famille ; Braudel et la "civilisation matérielle" ; Bachelard et la Poétique de l'espace ; des histoires, inégales, de l'architecture ; Habermas et l'Espace public ; et puis des indications éparses, ça et là, chez les essayistes allemands - W. Benjamin au premier chef, Auerbach, Broch, Bloch, Jauss, Szondi - dans la critique littéraire - Butor, Richard, Blanchot, Poulet - l'histoire de l'art - Francastel, Panofsky, Gombrich, Charpentrat, Starobinski - ou celle des mentalités - Mauzi et l'histoire du bonheur, Praz et la philosophie de l'ameublement, Steiner et le "grand ennui", Girard et le journal intime, etc. Mais entre ces approches et ces disciplines, aucun pont n'aura été lancé.

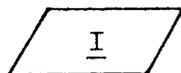
C'est à lancer de telles passerelles, fragiles certes, que nous avons souhaité nous employer par une étude introductive à l'espace des intimités. Une telle recherche - à l'enseigne d'une récente exposition sur Le Parisien chez lui au XIX^e Siècle - a porté d'abord son attention sur ces "étuis de l'homme privé" que sont les intérieurs. Un thème aussi riche ne saurait cependant s'épuiser par un abord strictement architectural : l'histoire du confort, du décor ou de l'ameublement constitue autant d'états nécessaires, aussi bien que des genres littéraires comme la correspon-

dance, le journal intime ou l'auto-biographie : au drame bourgeois, à Labiche, Feydeau ou Ibsen ; à l'histoire encore du portrait ou du piano, à Ingres ou Isabey, Schuman ou Fauré ; au roman policier ou spirite ; à Poe, Huysmans, Baudelaire, à Mallarmé comme aux Goncourt ; à la figure du collectionneur, au Cousin Pons ou à des Esseintes ; à la "sensibilité nocturne", à la prière, à la mystique et plus généralement aux "techniques du calme".

Il était bien sûr hors de question de couvrir l'ensemble de ce programme encyclopédique dans le cadre d'une recherche nécessairement limitée dans ses moyens comme ses objectifs. L'ampleur de la période considérée - de la fin du XVIII^e siècle aux années 1920 - nous l'interdisait de surcroît. Aussi, nous sommes-nous proposés de traiter quelques portraits d'intimités dont le choix nous paraît d'ailleurs moins important que la méthode avancée, que nous esquissons dans un premier chapitre. Nous avons étudié des thèmes relativement circonscrits comme "la salle de bains", le logement minimum et la cuisine ou encore "l'espace des masses".

I - L'OBJET INTIME

Peut-on décrire l'intimité ? Peut-on faire une histoire de la figure de l'intimité, considérée comme effet de discours, comme objet figuratif et comme technologie, et dont la loi de formation apparaîtrait dans certaines parentés de structure existantes entre des discours (hygiène, roman, théâtre, etc) et des représentations (peintures, arts décoratifs, architectures intérieures). Faut-il distinguer entre une figure de l'intimité et une figure de l'habitat, mêlées et divergentes en même temps, qui n'auraient en commun, ni la même chronologie, ni la même politique, à l'oeuvre dans les discours et les représentations de l'univers domestique et privé ?



D'emblée, l'intimité comme objet de savoir apparaît comme un paradoxe, comme un objet doublement paradoxal.

1. Premier paradoxe : l'objet intime existe pour le savoir seulement comme chose publique

L'intimité comme objet de savoir est soumise au regard des institutions : clergé, justice, médecine, services

sociaux et, last but not least, sciences humaines. L'enquête, l'interrogatoire, l'examen, etc., ont pour effet de rompre la structure relationnelle de l'intimité, soit que la justice, par exemple, s'introduise dans le tête-à-tête conjugal (adultère, divorce), soit que le visiteur du pauvre ou l'assistante sociale profanent l'isolement et la retraite familiale. De même, les procédures institutionnelles ruinent la structure discursive de l'intimité, en n'ayant cesse de faire parler ce qui devrait être tu (clergé, médecine, justice). Enfin, elles s'acharnent à percer la structure spatiale de l'intimité : on demandera à l'architecte de prévoir ses plans de manière telle que les interstices, les lieux de passages, les transits, etc. soient ouverts à la surveillance (cas des cités ouvrières : cf. L. Murard et P. Zylberman, Le petit travailleur infatigable, Recherches n° 25, novembre 1976). Bref, le savoir neutralise la structure élémentaire de l'intimité : l'opposition entre la visite (l'intrusion d'un tropisme public dans l'espace domestique) et la retraite (la pulsion la plus pudique et la plus privée).

Nous ferons ici une première remarque. La sphère publique ne s'arrête pas respectueusement à l'entrée de l'habitation. Inutile d'opposer la rue au logement (sur le patron de l'opposition du public et du privé). La sphère publique pénètre très avant dans l'habitation, et l'intimité pourrait être comprise comme l'utilisation de l'espace de l'habitation en vue d'équilibrer distances et proximités (cf. "Buanderie de la chair", infra). Premier signe que l'intimité n'est pas

coextensive à l'habitat : que l'on pense à ce qui oppose le salon et la chambre, la salle à manger et la salle de bains.

Cet appétit, cette impatience de savoir symbolisent la menace immédiate que tout regard fait peser sur l'intimité. Ceci nous met d'ores et déjà sur la voie d'une genèse de l'enveloppement spatial de la vie intime. Face au danger d'être surpris(e) dans une position honteuse, on stabilise les fonctions et les dispositifs spatiaux du logement :

- o Au point de vue des charpentes matérielles de l'habitat, il faut solidifier, contre la surprise, des enceintes étanches et infranchissables. On pourra passer en revue la série des protections de la pudeur, et par exemple la série : bain de lait/bidet (comme petit meuble déplaçable) / salle de bains (enceinte close et spécialisée) ;
- o Au point de vue des sentiments, l'intimité se caractérise par une élimination progressive de la valeur érotique de la vie intime (significative de l'usage mondain du bain au 18ème siècle) au profit d'une valeur sentimentale de l'espace domestique (c'est le cercle de famille rassemblé autour de la lampe, cher au lyrisme des années 1850).

Ici, seconde remarque. Si l'espace est une forme originaire de savoir - si l'idée, comme l'écrit Maurice Blanchot, est "une vue affranchie des limitations de la vue" - on s'attend à ce que l'intimité se constitue d'emblée en se défendant des agressions

de l'espace, "coffret défendant contre le brutal espace une délicatesse intime déployée", écrit Mallarmé.

Ce sont donc des procédures de publicité, de publication qui président, dans l'élément du savoir, à la naissance de l'objet intime ; et ce, selon trois modèles. Tout d'abord, la scène de théâtre à l'italienne qui apparaît aux 16ème/17ème siècles, le cube scénographique qui succède au spectacle de la rue, aux fêtes et aux cortèges de la Renaissance : l'analyse des sentiments rejette pour longtemps la représentation de la foule aux fins fonds de l'arrière-plan (cf. Pierre Francastel, La réalité figurative, Paris, 1965, 232/233). Ensuite, l'aveu : la vie intime partage le même statut discursif que la sexualité. Ainsi, l'intimité, "ce n'est pas ce qui se tait ; c'est ce qui s'avoue, et par contraintes réglées" (Michel Foucault). La confession auriculaire, l'autobiographie puritaine, l'examen de conscience, l'interrogatoire judiciaire ou médical, le journal intime sont quelques unes parmi ces procédures d'aveu. Enfin, troisième modèle : une esthétique de l'effet. L'intimité met en scène moins l'action proprement dite de l'individu que l'effet que doit produire cette action, à la manière dont Lessing, dans une lettre à Nicolai du 29 novembre 1756, définissait le programme de la comédie larmoyante : tirer su spectateur, par des procédés concertés à l'avance, les trois degrés de la compassion : l'émotion, les larmes et le serrement de coeur. L'intimité se présenterait alors comme la combinaison de dispositifs agencant l'espace et d'un code sentimental.

Qu'on nous permette encore une dernière remarque. Si les rapports de l'intimité au savoir sont ceux-là même que nous venons d'esquisser, nous aurons à nous demander si les manifestations de l'intimité auxquelles nous avons affaire en tant qu'historien ou que sociologue ne font pas montre d'une facilité à se laisser surprendre qui ne peut manquer d'attirer le soupçon. Car comment saurons-nous que nous atteignons ce que nous visions : la vie intime ? Dans quelle mesure l'intimité dont nous avons fait notre objet - discours et représentations - n'est-elle pas une intimité factice, faite pour être publiée, ruse et ultime ligne de défense de la vie intime ? Nous ne pourrions faire l'économie d'une dimension essentielle - et cependant bien difficile à traiter par les moyens qui sont les nôtres : le secret.

La volonté de savoir qui anime la recherche d'un objet dont la raison d'être est de s'y dérober entraîne au moins deux conséquences :

- o l'objet intime n'est pas séparable des savoirs qui le constituent : n'en déplaise aux nostalgiques du vécu, c'est l'intimité décrite par le médecin, décrite par l'architecte, l'intimité décrite par le romancier, etc., dont nous faisons l'histoire. Certaines correspondances, certains journaux intimes pourront peut-être (à la condition, idéale à vrai dire, d'être dénués de toute valeur littéraire, c'est-à-dire de toute prétention à la publication) nous introduire au-delà du vestibule ;

o cette existence de l'objet intime à travers le savoir comme chose publique nous met sur la voie d'un problème : l'histoire de l'intimité ne doit-elle pas être lue comme le déroulement d'une politique qui a visé à réduire l'intimité à l'espace, à les rendre homogènes ?

Le second paradoxe découle de ce qui vient d'être dit.

2. Second paradoxe : l'objet intime découpe dans l'espace un espace qui résiste à l'espace

L'intimité, dans son processus de formation historique, est d'abord un système de conduites avant d'être un vêtement de pierre, un abri, un habitat. C'est le projet "intimiste" qui provoque les bouleversements de l'habitat. La pierre, l'abri, ne viennent que dans un deuxième temps - si l'on nous passe des formules aussi sommaires - solidifier le dressage des comportements dans des charpentes matérielles. C'est pourquoi décrire les formes architecturales, décoratives, techniques de l'habitat demeure insuffisant pour cerner l'objet intime qui, au contraire, s'ingénie à vivre à l'écart des modalités objectives de l'espace. (Ajoutons tout de suite qu'inversement, l'espace géométrique ne s'incorpore pas dans l'habitation - c'est-à-dire qu'il n'en devient pas la loi - avant l'habitat rationnel des années 1920/1930 et, plus largement avant les recherches du mouvement moderne, notamment bien sûr l'abstraction géométrique ; chez Mondrian, ainsi que l'a montré

Michel Butor, le tableau est la chambre habitable dépliée, et le carré intérieur coloré, son habitant).

L'espace de l'objet intime est d'abord un espace sensible. Au contraire de l'espace géométrique, où chaque lieu n'a de sens que par sa position dans le système (simple point dans un complexe topologique, sans aucun contenu spécifique), l'espace visuel, tactile et sonore de l'intimité pose chaque lieu comme doté de sa modalité propre, c'est-à-dire d'une valeur, d'une coloration singulière, d'un accent particulier. Chaque "ici", chaque "là-bas", ont leurs personnalités : aucune équivalence ne les rend échangeables les uns par rapport aux autres (il en va de même pour les différentes directions).

C'est ensuite un espace mythique. L'objet intime partage l'habitation en provinces opposées, selon qu'elles sont accessibles ou inaccessibles. Goethe a montré, dans le Werther, l'extrême importance des seuils, des portes.

L'intimité ne forme donc pas un espace purement imaginaire, puisqu'il est bien réel ; mais il n'en est pas pour autant rationnel, géométrique : essentiellement c'est un espace sensible, mythique, affectif.

Nous ne ferons à présent qu'esquisser les trois modalités qui nous semblent constituer les bases d'une description élémentaire de l'intimité, en soulignant d'entrée de jeu le caractère schématique et provisoire

des formulations que nous avançons ici, parfois imprudemment.

a. L'intimité édifie un petit monde. On miniaturise.

Nous rappellerons dans la seconde partie de cette introduction le goût romantique pour les poupées et les marionnettes (Goethe, Kleist) ; le goût décadent pour les pierres, les bijoux, les fleurs, les insectes, les bibelots ; le goût surréaliste pour la trouvaille et la merveille en miniature. Les intimités sont peuplées de photos, de portraits, de petits meubles dissimulés, portatifs, énigmatiques, voire inutiles, dont la petitesse souligne violemment les deux dimensions contradictoires de l'intimité : celle de l'ensemble, de bloc, de l'unité, de l'enveloppe, et celle du fragment, du détail, de l'hétéroclite. L'intimité fonctionne à partir de mécanismes d'emboîtement, de redondance, de mise en abyme. C'est le domaine de l'enclave, de l'inclusion, de l'incise. La mise en abyme, technique littéraire et picturale, que Gide a défini, en se référant aux Arnolfini de Van Eyck, comme le "petit miroir convexe et sombre qui reflète, à son tour, l'intérieur de la scène où se joue la scène peinte" (Journal 1893), éclaire le rôle de la "figure" dans l'intimité. Greffée sur des objets (peintures, photos, miroirs, lieux secrets), elle n'est pas objet mais principe de multiplication des intimités à l'intérieur de l'intimité : les emboîtements, les redondances, les reflets multiplient les fragments d'espace ; principe également de production des intimités : distributions, assemblages, raccordements, compartiments se règlent à partir d'une matrice qui en contient

d'emblée la loi. Ainsi, l'organisation du décor - son schéma de fonctionnement, sa matrice, sa figure - fait elle-même partie du décor. Il y a toujours un lieu où la mosaïque se rappelle.

Nous voyons, peut-être, à présent que le caractère fondamentalement stratifié, compartimenté, éclaté de l'intimité va à l'encontre de la qualité homogène de l'espace géométrique (De là que l'habitation rationnelle du mouvement moderne se soit élaborée comme une pédagogie de la communication). Autrement dit, le visible ne coïncide pas avec les coordonnées et les modalités objectives de l'espace : visible et invisible coexistent sans dépassement dans une synthèse. Conséquence supplémentaire : le détail s'émancipe, dans l'intimité, aux dépens de l'ensemble - la généalogie de ce dernier trait serait sans doute à rechercher dans l'esthétique et dans la morale décadentes, notamment chez Huysmans.

b. L'objet intime emprunte la forme de ses effets à l'expérience névrotique, précisément à la passion du malade pour le détail et pour le fragment. Dans le bibelot s'incarne la névrose intime : poursuivant les apparitions fragiles, vite disparues, de la singularité (l'objet rare, original, isolé, manquant), le sujet encombre ses intérieurs par la répétition (la copie, la vitrine, la collection, le catalogue, l'archaïsme). La description de l'intimité - dans le roman, dans la peinture - ne naît pas d'une expérience visuelle mais d'une vision : l'espace n'existe alors que dans l'élément de la lumière, les couleurs et les formes, dans celui des sentiments. Un certain nombre de techniques

corporelles ou de techniques psychiques président à la naissance de cette illumination : pensons, par exemple, aux parfums et aux drogues chez Huymans, aux exercices spirituels mi-religieux / mi-profanes de Julien Green, à l'attente de l'apparition dans les Intérieurs métaphysiques de G. Chirico, ou encore à l'entrée des esprits chez M. Ernst. Paradoxalement, l'expérience névrotique définit le désir d'une intimité conçue comme un environnement totalement contrôlé (A Rebours). Ce qui nous conduit à la dernière modalité.

c. Si l'objet intime n'est ni vraiment réel, ni purement imaginaire, c'est qu'il est, nous semble-t-il, avant tout de l'ordre de l'artifice. Sur le plan des objets : l'environnement intime est un environnement factice, machines, appareils, mannequins, succédanés divers ; mais aussi sur le plan des conduites : l'espace concentrique de la séduction, la poursuite galante parcourant une spirale de caches et de détours jusqu'à son centre, l'espace le plus secret, le plus protégé en même temps que le plus fragile (cf. Henri Lafon, "Les décors et les choses dans les romans de Crébillon", Poétique, 16, 1973) ; ou encore les dispositifs de la mélancolie - l'absence, le silence, la blancheur dans le lyrisme fin-de-siècle - déploient les comportements comme autant de stratagèmes. D'où ces articles favoris du drame intime que sont cloisons, corridors, etc., supports du stratagème par excellence, l'obscurité, où se dissipent enfin l'espace et le temps dans la matière même de l'intimité : le calme, la "nuit factice" selon la belle expression de J.K. Huymans.

Cet espace qui résiste à l'espace, où a-t-il son lieu (si l'on nous passe ce cliché) ? Il nous semble que ce n'est nulle part ailleurs que dans le savoir.

Nous dirions volontiers que l'intimité est un phénomène de musée. La collection, le bric-à-brac engendrent l'inventaire, lui-même à son tour souvent support d'écritures (journaux intimes, autobiographies). C'est donc aussi un phénomène de bibliothèque, les agencements, les objets, les gestes s'accompagnant du ressassement des histoires, anecdotes, menus événements, souvenirs. A côté du déjà-figuré, il y a le murmure du déjà-dit. Un réseau d'archives et de documents, aussi ténu que l'on voudra, produisant l'historicité propre des agencements intimes et inséparables des objets, des intérieurs (cf. Mario Praz, La Casa della vita, Milan, 1980).

L'intimité existe ainsi entre figures et textes, dans le geste continu des références réciproques entre images et mots : dimension de la mémoire. (Dans le Petit travailleur infatigable, op. cit., nous avons essayé d'analyser les intimités construites de toutes pièces dans les cités ouvrières des villes industrielles, dénuées précisément d'historicité et de mémoire, et baptisées pour l'occasion intimités disciplinaires).

Nous terminerons par un point de méthode ou d'orientation de la recherche. En nous penchant sur les représentations, c'est-à-dire sur les mises en jeu d'un contenu dans et par un autre contenu, nous ne sommes

pas à la poursuite de significations ou de structures symboliques. Ce qui nous intéresse, ce sont les accessoires, les montages, les usages, les agencements entre les objets et leurs cadres, entre les visages et leurs décors. Ce sont les supports matériels et lumineux, bref les multiplicités sensibles.

II

Dans son livre sur l'ameublement, Mario Praz montre les princes Wittgenstein transportant dans les années 1830, de résidence en résidence, pour créer l'atmosphère du home, un même portrait : celui d'une femme portant un enfant dans ses bras. La Stimmung le sens de l'intérieur est chose récente : ce n'est ni l'amour des objets précieux, ni le goût de l'ameublement somptueux, mais l'amour de la demeure conçue comme miroir de l'âme. "Un appartement est un état d'âme", dira Robert de Montesquiou ; "les meubles sont mes sentiments".

Après Waterloo paraît ainsi un culte rendu à la lampe, à l'âtre, au son d'un piano qui s'échappe d'un salon ; de 1789 à 1815, note G. Steiner, "chaque fois que les gens du commun regardaient par-dessus la haie du jardin, ils voyaient un défilé de baïonnettes". "Le sentiment sacré, calme et béni de la paix domestique" éteint les feux de l'épopée et de la levée en masse ; on vit dans la torpeur du soir charmant qui soulage, en un interminable dimanche douillet. C'est l'âge de la douceur du foyer, celui aussi du grand ennui.

L'intimité naissante bouleverse les usages de l'habitation. A l'âge des Lumières, deux motifs esthétiques avaient présidé à l'émergence de l'intimité dans la littérature et la peinture : l'intimité sentimentale et moralisante de la comédie larmoyante, dont le cen-

tre est le père de famille, et l'intimité érotique des désordres de la toilette féminine, ce "charmant désordre" qui découvre une épaule, un pied, puis force de se soustraire aux regards. Ces deux motifs, le dix-huitième siècle les confond avec autant d'insistance que de complaisance dans une sentimentalité emphatique où s'entremêlent inextricablement les nobles sentiments et les désordres de la vie sexuelle. Tout intérieur est à ce moment-là érotique et sentimental à la fois.

C'est que l'habitat aristocratique est tout entier commandé par les obligations dues aux visiteurs, et tout entier traversé par une haine toute gidienne des "volets clos, portes fermées". La structure du palais baroque est déterminée de façon décisive par la pièce d'apparat destinée aux fêtes profanes. Les pièces ne sont que des cosses vides, à peine meublées, et qu'il est possible de transformer, selon les besoins de l'heure, en salles du trône, salles de théâtre, ou salles de danse. Dans les maisons anciennes, rapporte Riehl, "le symbole architectural de la place de l'individu au sein de la famille était la pièce en encorbellement. Dans cette pièce qui faisait vraiment partie de la pièce familiale, de la pièce de séjour, l'individu trouvait facilement son coin de travail, ou de jeu, une retraite pour y abriter sa mauvaise humeur ; il pouvait s'y retirer, mais non pas s'y exclure, car cette pièce en encorbellement donnait sur la grande pièce". Le noble ne s'isole pas, il se retire. Fragile retraite d'ailleurs, sans relâche compromis par la visite - cet oxygène de la demeure patricienne.

Une même nappe de bruits, d'odeurs et de couleurs, baigne l'habitation princière ; ni "chambre", ni "bureau" au château - la pièce d'habitation y demeure salle de fêtes ou de cérémonies (levers, couchers). Les princes ne sont jamais seuls, et la chaise percée trône dans la chambre à coucher des rois ; à leur image, la frivole en son bain, mêle l'intrigue à la toilette, la cabale à l'amour : sa solitude est toujours soumise à l'obligation de recevoir a giorno, sa pudeur toujours en passe d'être blessée, et sa retraite toujours ouverte aux caprices de l'imprévu.

Edifié sur les ruines de la vie de cour, le salon signe à l'inverse l'avènement de l'isolement : en l'ancien régime finissant, la maison fuit le "monde", le cercle de famille repousse les domestiques ; l'homme s'enferme en son étui privé. Lessing et Diderot pour le théâtre, les conversations pieces - ces petits tableaux dans lesquels une réunion de parents ou d'amis est présentée dans un intérieur intime - les conversations pieces donc, pour la peinture, les frères Adam pour la décoration intérieure immortaliseront la nette élégance et la sentimentalité raffinée de ces tableaux domestiques.

Voyez, un demi-siècle plus tard, le salon de Madame Arnoux dans l'Education sentimentale : "Ca et là des choses intimes traînaient : une poupée au milieu de la causeuse, un fichu contre le dossier d'une chaise et, sur la table à ouvrages, un tricot de laine d'où pendaient au-dehors deux aiguilles d'ivoire, la pointe en bas. C'était un endroit paisible, honnête

et familier tout ensemble". Ce code sentimental ne laisse plus place à l'intimité érotique du rococo. Le mobilier néo-classique est chaste et son agencement moral : "Il y a des moments où je ne peux vraiment pas me passer de l'Empire", explique un personnage du Tristan de Thomas Mann.

Cette clarté et cette dureté, cette simplicité froide et astringente, cette austérité pleine de réserve, m'élèvent moralement". Parfait miroir de l'âge bourgeois, à la fois positive et élégiaque, pratique et encline à la rêverie, la chaise Chippendale respire l'équilibre et la santé. Cet équilibre ne durera d'ailleurs pas ; dès le Biedermeier, les intérieurs s'alourdissent, perdent pureté et grâce, s'épaississent : l'Apollon du Belvédère endosse sa robe de chambre, enfille ses pantoufles et prend sa pipe. Dickens se moque de l'"horrible solidité" des intérieurs victoriens : "On donnait à chaque objet le plus possible de lourdeur et on lui faisait occuper le plus de place". Et Gogol, dans les Ames mortes, décrivait la demeure de Sobakevitch en ces termes : "tout y était très solide, très encombrant, et avait une certaine ressemblance avec le propriétaire.

Dans un coin, un secrétaire en noyer se gonflait sur ses quatre pieds ridicules, tel un ours. La table, les chaises, les fauteuils, tout était pesant et incommode et chaque objet, chaque meuble, semblaient dire : "Moi aussi, je suis un Sobakevitch"!

A la consécration du salon répond celle de la chambre. Le salon ne fait saillie sur l'appartement que pour mieux consacrer l'intimité naissante de cette pièce nouvelle, la chambre - impérieuse nécessité en ce temps de l'échange épistolaire, de la lettre considérée comme "copie de l'âme", et du journal intime.

Asile, enclos, petit empire d'un être et univers en miniature, la chambre paraît comme le corps extérieur, l'avant-coprs de l'habitant. "Brusque, une chambre, avec sa lampe, me fit face, presque palpable en moi. Déjà j'y étais coin, mais les volets me sentirent, se refermèrent"; écrit Milosz. Cette féérie nocturne du coin de chambre sentimental, nul autre ne l'aura mieux exprimé que Kersting en ses tableaux à un seul personnage ordinairement vu de dos le soir, par une lampe allumée : détournant la tête, détachés de toutes les choses extérieures, à l'écart, son Homme lisant à la lueur d'une lampe Argand, ou son Lecteur près d'une lampe bouillote, s'absorbent dans la Gemütlichkeit, dans la Stimmung de leur coquille personnelle.

A la chambre et au salon s'opposent les couloirs, les escaliers, les paliers, les combles, les portes, c'est-à-dire les transits. Les espaces de relation - ceux-là même que l'habitat rationnel des années 1920/1930 voudra supprimer - forment les endroits périlleux de l'habitation. L'intimité paraît ainsi sans relâche exposée à ce que, dans le vocabulaire de la tragédie domestique du dix-huitième siècle, on nommait des coups de théâtre, en les opposant (comme tout ce qui,

imprévu, est indésirable) à la scène immobile du cercle de famille, cercle que l'auteur s'attachait à peindre en un tableau où étaient rendus visibles les sentiments vrais du père pour ses enfants, et la femme pour son époux, des amis les uns pour les autres. Les coups de théâtre, les jeux du pouvoir, des faveurs, du plaisir, de la tromperie (homo homini lupus) mettent en péril et bouleversent la vertueuse ordonnance des états d'âme qui animent la famille (homo homini agnus). Ce va-et-vient entre coup de théâtre et tableau nous paraît structurer l'intimité.

A l'autre bout du siècle maintenant, voici un intérieur 1900 : "Le salon était surabondamment garni au point de donner le vertige. Petits fauteuils, chaises, colonnettes, tables ; ... et, sur chaque chose, crochets, filets, napperons brodés où étaient encastrées des vignettes de nougat, de chocolat, ou de boîtes d'allumettes ; portraits, vases, tableautins, chromos, sachets, corbeilles, chaussons, petits amphores, frivolités, broderies, coquillages, éventails, cymbales, cuillères en bois et petites marmites décorées de l'image du Vésuve, de Saint-Pierre, de la coupole du dôme de Florence, de la tour de Pise, du Pont des Soupirs ... tout était accroché au moyen de rubans, de cordons, de noeuds de cocardes, de pompons".

Nous aurions pu prendre d'autres exemples, tel le Vittoriale de d'Annunzio, tant dans tous ces intérieurs fin de siècle règnent ces styles empilés, ce bric-à-brac, cette pacotille de rêve, la peluche et le kitsch, la copie et le pastiche - ce que Broch

nomme le "non-style". Cette anarchie chaotique n'est que le terme utile d'un lent glissement. Musset déjà déplorait dans les Confessions d'un enfant du siècle ces appartements "où se trouvent rassemblés et confondus des meubles de tous les temps et de tous les pays. Notre siècle n'a point de formes. Nous n'avons imprimé le cachet de notre temps, ni à nos maisons, ni à nos jardins, ni à quoi que ce soit ... Les appartements des riches sont des cabinets de curiosités : l'antique, le gothique, le goût de la Renaissance, celui de Louis XIII, tout est pêle-mêle. L'éclectisme est notre goût, nous ne vivons que de débris, comme si la fin du monde était proche".

Informe, confus, touffu et fantasmagorique, l'intérieur 1900 ne loge plus qu'un gardien de musée. Au milieu de bibelots, rares et précieux, de bijoux, des fleurs et d'animaux, dans cette intimité-paysage, l'habitant n'est plus qu'un figurant, une figure optique au sens le plus strict du mot, un être sans vie, un fantôme. L'intérieur fin-de-siècle dira Benjamin, ne peut abriter convenablement qu'un cadavre ; il rêve en tremblant d'un meurtrier anonyme.

C'est par ses nouvelles policières que autant par sa philosophie de l'ameublement que Poe s'affirme le premier physionomiste de l'intérieur. La lettre volée ou le Double assassinat de la rue Morgue, comme Le Mystère de la chambre jaune ou le Parfum de la dame en noir, diront cette terreur de l'appartement et sa problématique centrale, celle du "corps en trop dans une chambre close comme un "coffre-fort".

De cette lente suffocation, de cette vie suspendue, le théâtre d'Ibsen ou de Stringberg donne la mesure. Mais aussi l'extraordinaire Adrienne Mesurat de Julien Green où le huit-clos domestique, et surtout l'enfermement par les choses (Adrienne condamnée un soir à jouer aux cartes avec son père, prisonnière entre le fauteuil et la table) mènent au crime.

De là que l'intimité, après 1880, ait pour détermination unique la Santé. Tendue de cramoisi et d'or, la chambre idéale de la Philosophie de l'ameublement "respire le calme". Ce grand calme, on le recherchera de deux façons : du point de vue des médecins, un Valéry songe déjà à l'habitat rationnel des années 1920 ; contre les intérieurs-paysage, il réclamera des intérieurs habités par des "meubles abstraits", un mobilier d'"êtres de raison" où l'ornement s'efface devant la santé du corps nu, des intérieurs dont les formes et les lois épousent celles de l'esprit, des intérieurs-pensée.

A l'inverse, du point de vue du malade pourrait-on dire, de l'individualité lasse, le mouvement décadent avait désigné, de Baudelaire à Huymans l'artifice, la mode, le maquillage, et la vie à rebours comme promesse de salubrité. Loin de chasser le décor, le décadent renchérit au contraire sur lui, en traquant tout ce qui dans l'ornement rappelle encore la nature : ainsi s'attaque-t-il à W. Morris, au Nabis, à la nature décorative. Le grand calme, il le cherche dans les vertus thérapeutiques du décor et de l'artifice, dans la lutte pour un espace clos et sourd.

Ce sont là les thèmes d'A. Rebours (1884) dont l'élément moderne réside dans la création d'un univers esthétique conçu comme prophylactique. La retraite dans une existence hermétique et absolument privée constitue le meilleur rempart contre la fatigue. Tout contact avec la réalité doit être scrupuleusement évité, ainsi les voyages qui ne sont qu'un "inutile gaspillage d'énergie" à quoi on peut suppléer par l'imagination.

Le souci obsessionnel porté, dans le moindre détail, à l'aménagement de sa retraite marque l'apparition d'une architecture intérieure de la fatigue nerveuse. La fatigue, ou plutôt la fuite devant l'épuisement, donne naissance à une intériorité radicale du sujet, à l'image de la pesanteur de catafalque émanant des intérieurs de la fin du dix-neuvième siècle.

Pour l'artiste ascétique retiré au fond de son sanctuaire, il s'agit d'édifier un environnement entièrement fait d'objets. Tout comme Baudelaire tient la femme pour "naturelle, c'est-à-dire abominable", il oppose à la nature l'artifice et élève ce dernier au statut d'esthétique suprême.

Ce rêve d'un environnement totalement contrôlé débouche logiquement sur la disparition de l'habitant lui-même, telle qu'a pu la décrire la Métamorphose de Kafka. L'artiste ascétique avait cru pouvoir se contempler lui-même comme une oeuvre d'art, le voici qui s'efface, mangé par le décor, anéanti dans les

choses immobiles et muettes, Kafka "s'entraîne à disparaître" par réduction corporelle. "Ami des petits coins obscurs et poussiéreux", Milosz se métamorphose "en vieille pantoufle égarée, échappée au ruisseau", sauvée des balayures ; en dé dépareillé que le pied d'un joueur a fait rouler là il y a cent ans ; en tête de poupée de bois oubliée dans ce coin de salle par une petite fille au siècle dernier" ; en peinture aussi, la figure humaine se désagrège ; hier miroir d'une âme ou d'une société, elle n'est plus chez Cézanne qu'un simple accident du sensible, pur fragment de réalité au même titre qu'une guitare ou une bouteille.

Il n'est pas jusqu'à la figure du flâneur elle-même qui ne s'éloigne. La rue sentimentale d'un Baudelaire, d'Apollinaire ou de Léautaud, le Paris des surréalistes aussi, celui de Nadja ou du Paysan de Paris, était un paysage. Plus exactement, la ville pour le flâneur se sépare en ses pôles dialectiques : elle s'ouvre à lui comme un paysage de verdure en même temps qu'elle l'enferme comme dans une chambre.

Désormais, le flâneur s'éloigne du promeneur philosophique pour prendre les traits du loup-garou, que Poe a définitivement fixé dans son Homme des foules errant au hasard dans la jungle de la société.

o L'oeuvre d'art comme emblème de l'intimité

L'intimité est un phénomène de bibliothèque et de musée. Tel le parc du dix-huitième siècle - équivalent, à ciel ouvert, du cabinet de curiosités - l'intérieur figure un "pays de mémoire" rassemblant tous les temps et les lieux, tous les âges de la vie et tous les états d'âme. C'est que, pour l'homme privé, son intérieur représente l'univers. Il y rassemble le lointain et le passé. Son salon, écrit Benjamin, est "une loge au théâtre du monde".

Ici, le flot des événements s'immobilise dans le pittoresque du fouillis, se condense encore en un bazar onirique. "L'histoire s'immerge dans le décor", le monde se réduit à un amas ou, mieux, à une collection d'objets. "L'intérieur, note encore Benjamin, est le lieu de refuge de l'art, et son véritable habitant est le collectionneur". Tout comme dans ce conte de Goethe, La Nouvelle Mélusine, où une cassette contient en miniature un royaume et sa princesse, le bibelot est à la fois fragment du monde et petit monde lui-même. Montage d'objets, de choses en poussière arrachées à leur abris, la Stimmung - le "sens de l'intérieur" et la sentimentalité confondus - met le passé en ordre en exhumant des traces, fragments hiéroglyphiques en lesquels Breton reconnaîtra l'objet surréaliste par excellence. Musil à son tour rêvera de composer un individu entièrement à l'aide de citations.

Si le livre mallarméen nous paraît la métaphore de l'intérieur fin-de-siècle, c'est qu'il en est le modèle réduit. Tel un livre, l'appartement paraît chez Mallarmé "un coffret défendant contre le brutal espace une délicatesse intime déployée". Défendre l'intime contre l'espace, soustraire l'intime à l'espace, c'est miniaturiser. L'intimité est gigogne, elle divise des lieux clos - Opéra, demeures particulières ou théâtres - en des espaces de plus en plus resserrés. Elle enferme des intimités dans des intimités, en un vertigineux emboîtement. Ce sont les petites loges de l'Opéra ; ce sont encore, dans la chambre close, des meubles clos recélant des trésors repliés sur eux-mêmes - des "intimités portatives" telles marionnettes, poupées, livres ou tabatières.

Car miniaturiser c'est rendre portatif. Agencées en cercles concentriques, ces intimités dans l'intimité dessinent un itinéraire d'objets qui, chez Crébillon par exemple, est en même temps un itinéraire de la séduction.

L'intimité ne se pense pas hors de cet amenuisement généralisé : l'architecte fragmente les grands espaces, le romancier désigne ses personnages par la seule initiale de leur nom, quant au portraitiste, il s'attache - comme le diront les Goncourt d'Ingres - à être "le Memling d'un bras de fauteuil, d'une lorgnette ou d'une broderie".

Nous avons dit que Valéry annonçait l'habitat rationnel des années 1920 ; nous nous référions à ce texte

où, d'une loge de l'Opéra, "Monsieur Teste - héros et doublet de Paul Valéry - observe le parterre : "chacun était à sa place, libre d'un petit mouvement. Je goûtais le système de classification, la simplicité presque théorique de l'assemblée, l'ordre social. J'avais la sensation délicieuse que tout ce qui respirait dans ce cube allait suivre ses lois, flamber de rire par grands cercles, s'émouvoir par plaques, ressentir par masses des choses intimes - uniques -, des remuements secrets, s'élever à l'inavouable ! J'errais sur ces étages d'hommes, de ligne en ligne, par orbites, avec la fantaisie de joindre idéalement entre eux tous ceux ayant la même maladie, ou la même théorie, ou le même vice ...".

"Ressentir par masses des choses intimes", cette dialectique de la masse et de l'intimité nous paraît dominer ces années 1830/1930. Un exemple éclairera notre propos. A la fois décomposition des masses à l'atelier ou dans le taudis et interception des masses dans le grand magasin, la Bourse ou les Expositions Universelles, le Second Empire avait été le temps d'un vacillement, d'une oscillation entre une micro-politique individualisante et l'esquisse d'une technologie des foules. La défense contre la masse demeure prévalante ; ici et là cependant, on lui garantit quelque chose comme une expérience domestiquée d'elle-même.

C'est ce dispositif qui s'était renversé au lendemain de la Grande Guerre, la géométrisation des foules prenant le pas sur les vertus du home. Voyez l'urbanisme

social-démocrate des années 1920. Aérienne, éblouissante et nue, la cité futuriste appelle à la joie. Les Siedlungen ins Grüne de Berlin "invitent leurs occupants à être heureux" (Bruno Taut). Licht, Luft und Sonnenschein. "Nulle poussière, nulle humidité, pas de mouches, pas de moustiques" (Le Corbusier) : de grands murs tout blancs et le sport au pied des blocs. Non plus de jardinets, mais l'esplanade ; non plus les perspectives fermées à la Camillo Sitte, mais l'espace ouvert - propice au "jeu des muscles dans la lumière solaire", propice aussi au rassemblement de masse. "L'habitat égalitaire et sain", "l'ensoleillement optimal grâce à l'empilement vertical" jettent les fondations d'une "démocratie athlétique" - l'expression est de Thomas Mann. Pièces meublées en acier et "fanfreluches technoïdes" baptisées "socialistes", fenêtres à coulisses et toits plats, tout ici figure la cathédrale de l'avenir.

"Construire une maison comme une auto", ce mot de Le Corbusier nous donne la clé de cette époque : un taylorisme agrandi. L'habitat rationnel - en lequel nous voyons la mort des intimités - naît de cette rencontre du taylorisme et de la désaffection du décor. Adolf Loos, le Deutscher Werkbund, Walter Rathenau et l'économie de guerre, enfin le mouvement artistique des années 1900/1920, furent les artisans de cette esthétique du taylorisme.

Il fallait que non seulement l'intérieur cesse d'être un objet d'art, mais aussi que l'intimité fût décom-

posable en éléments stéréotypés, en blocs d'usage isolé. A la "simplicité" du bâti répond la "simplification" des comportements de l'usager. Dessiné comme un atelier, l'habitat devient tout entier espace utile : plus de surfaces indifférentes, finis les volumes anonymes, mais chaque mètre carré analysé et organisé en vue d'une fin spécifique. On déclara la guerre à la flânerie. "Les pièces d'un bâtiment doivent fournir, comme un moteur, le meilleur rendement". Le logement minimum emprunte ses normes au poste de travail de Taylor ; ses modèles sont à chercher dans les espaces compacts du paquebot ou de wagon-pullmann, dans l'agencement rationnel des navires et des trains.

A la "douceur du foyer" succède l'ascétisme sans fard du logement minimum. D'alcôve, l'intérieur se mue en cellule nickelée, pratique comme une machine à écrire. "Il faut décourager le culte de l'ameublement inutile, écrit Ernst May, éduquer le public à la simplicité et à la rigueur". L'accent se porte sur le dessin des trajets à l'intérieur du logement : le mobilier n'est plus l'alphabet du décor, il a pour fonction d'interdire les croisements et les ralentissements inutiles.

Habiter suppose désormais un apprentissage ; les meubles enseigneront de nouvelles habitudes, et par exemple de nouvelles manières de s'asseoir. L'habitat se fait instituteur, et d'abord instituteur de sociabilité : les habitations sociales-démocrates favorisent les espaces de relations au détriment des espaces

d'habitations, la salle de séjour-cuisine au détriment des chambres réduites à la taille de cabines.

Le logement ouvrier avait été placé au dix-huitième siècle sous le signe d'une profonde phobie du contact. A l'inverse, les grands murs tout blancs du collectif se placent sous le signe d'une immense volonté de communication. Giedion, Mendelssohn, Le Corbusier font du séjour des hommes d'abord un couloir où circule tout ce qu'on peut imaginer de flots d'air et de lumière. Ce qui vient porte le signe de la transparence, écrivait Benjamin en 1929.

La maison communautaire et d'abord l'Unité d'habitation de Le Corbusier, traduit une haine des lieux clos. Vivre dans une maison de verre n'est-il pas une vertu révolutionnaire par excellence ? Dans sa simplicité brutale, mécanique, son refus de l'ornement, la maison en fer, béton et verre, sonne le glas d'un vieil art d'habiter. Avec ce réalisme anti-décoratif s'effondre l'habitat au sens ancien du terme, qui fut abri avant tout, coque, coquille, matrice, empreinte lisible de celui qui justement y demeure. Les "façades lumières" de la Glassarchitektur ceignent l'immeuble-navire d'une douce peau aseptique, l'enveloppent d'une membrane légère, fine à l'extrême. Murs et toits se dématérialisent, le dehors fait irruption dans le logis. A L'heure du "travailleur" de Jünger, entendez une population nombreuse et toujours au travail, l'intimité a vécu.

L'espace domestique éclate, et fuit simultanément vers l'infiniment grand - l'espace des masses et des terrains de parade.

 BIBLIOGRAPHIE

- o Mario Praz
La Carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, (1933) trad. fr. La Chair, la mort et le diable, Paris, 1978, trad. angl. The Romantic Agony, 2^d ed., Londres, 1970

- o Paul Valéry
Monsieur Teste (1895), Paris, 1946, Gallimard, coll. "Idées"

- o E.H. Gombrich
The sense of order. A Study in the Psychology of Decorative Art, Oxford, 1979

- o Pierre Francastel
La Réalité figurative, Paris, 1965

- o Jean Paulhan
La Peinture cubiste, Paris, 1970

- o Jenny Calder
The Victorian Home, Londres, 1977

- o Hermann Broch, "Hofmannsthal et son temps" in Création littéraire et connaissance, Paris, 1966 (éd. all. Zürich, 1955)

- o Carl E. Schorske
 "The Transformation of the Garden ; Ideal and Society in Austrian Literature", The American Historical Review, vol. LXXII, 4, juillet 1967, repris dans id. Fin-de-siècle Vienna. Culture and politics ; New York, 1980

- o Mario Praz
L'Ameublement, Psychology et évolution de la décoration intérieure, Paris-Milan, 1964

- o Emilien Carassus
Le snobisme et les lettres françaises (de Paul Bourguet à Marcel Proust), Paris, 1966

- o Walter Benjamin
"Edward Fuchs, collectionneur et historien", Zeitschrift für Sozialforschung, Paris, 1937, trad. fr. dans Macula, 3/4, 3^e trimestre 1978
"Peinture et photographie. 2^eème lettre de Paris, 1936", trad. fr. in Cahiers du Musée National d'art moderne, 1, 1979, Paris

- o Galienne et Pierre Francastel
Le Portrait, Paris, 1969

- o Jean Starobinski
L'Invention de la liberté, 1700/1789, Paris, Genève, 1964

II - RETRAITE ET ISOLEMENT DANS L'APPARTEMENT
BOURGEOIS

" J'ai passé hier une grande heure à regarder se
" baigner les dames. Quel tableau ! Quel hideux ta-
" bleau.

(Gustave FLAUBERT à Louis Colet, 14 août 1853)

1. Dévoilée

Pour aller de sa chambre à celle de sa mère, Séverine, qui a huit ans, doit traverser un long couloir. Ce trajet l'ennuie, et elle le fait toujours en courant. Un matin, Séverine doit s'arrêter au milieu du couloir. Une porte qui, à cet endroit, donne sur la salle de bains, vient de s'ouvrir. Un plombier paraît, petit, épais. Son regard se pose sur la petite fille ; elle a peur, recule. Ce mouvement décide l'homme (1). Un jour de 1719, le Marquis d'Argenson rend visite à Madame de Prie. Introduit dans son hôtel, il est conduit successivement par toutes les pièces, commandées comme c'était la règle à ce moment par une enfilade. Le visiteur atteint enfin, au terme du circuit, le "cabinet" (2). Madame de Prie reçoit donc le marquis dans son cabinet, à sa toilette. "Elle était assise sur son b....., nous dit le marquis, je voulus me reti-

(1) Joseph KESSEL, Belle de jour, Paris, 1928

(2) Cf. Pierre SADDY, "Radiateur et code classique" AMC, 32, Paris, décembre 1973

rer". (Cette aventure est, paraît-il, la première occasion où se rencontre la mention d'un bidet (1)).

Les couloirs, les escaliers, les paliers, les combles, les portes, c'est-à-dire les transits - forment les endroits périlleux de l'habitation. Les circuits disposés par l'agencement du mobilier dans les appartements bourgeois imposent à une éventuelle victime le trajet de sa fuite. Ils dessinent le plan matériel de la terreur qui envahit l'intimité (2). Cette terreur résume un spectre d'événements, parmi lesquels la ruse, la triste ruse du plombier, et la surprise, la surprise qui motivait tout à l'heure la discrétion du marquis.

Ainsi, l'intimité est-elle exposée à ce que, dans le vocabulaire de la tragédie domestique du dix-huitième siècle, on nommait des coups de théâtre, en les opposant (comme tout ce qui, imprévu, est indésirable) à la scène immobile du cercle de famille, cercle que l'auteur s'attachait à peindre en un tableau où s'étaient rendus visibles les sentiments vrais du père pour ses enfants, de la femme pour son époux, et des amis les uns pour les autres. Les coups de théâtre, les jeux du pouvoir, des faveurs, du plaisir, de la tromperie (homo homini lupus) mettent en péril et bouleversent la vertueuse ordonnance des états d'âme qui animent la famille (homo homini agnus) dont l'auteur

(1) D'Argenson, Mémoires, t. 1, 205, cité dans Henry HAVARD, Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration. Depuis Le 18ème siècle jusqu'à nos jours, Paris, 1887, t. II, coll. 954

(2) Cf. Walter BENJAMIN, Sens unique, tr. fr. Paris, 1978

a dressé le vivant tableau sur la scène (1). Or, l'espace du coup de théâtre n'est-il pas aussi celui de la pudeur, aussi longtemps que l'intimité n'a pas mis la pudeur à l'abri de toute surprise ?

2. Nue

En effet, la pudeur est mise en jeu dans des rencontres, des lieux d'échange où se croisent les regards, les refus, les consentements, les fuites. Tout autant que des corps, la pudeur mobilise des situations. Ses armes sont celles de la tromperie, du stratagème et de l'esquive. Belligérante, elle désire donc la paix ; vertueuse, elle suppose désordre et indiscretion. Ce statut ambigu, la pudeur non seulement le partage avec l'intimité, mais l'une et l'autre ne se définissent pas autrement que par cette mutuelle précarité. C'est pourquoi, les deux motifs esthétiques qui ont présidé à l'émergence de l'intimité dans la littérature et dans la peinture, à la fin de l'ancien régime, ont été de concert l'intimité sentimentale et moralisante, dont le centre est le père de famille, et l'intimité érotique des désordres de la toilette féminine, ce "charmant désordre" qui découvre une épaule, un pied, puis forcé de se soustraire aux regards. Deux motifs que le 18ème siècle confond avec autant d'insistance que de complaisance dans une sen-

(1) Cf. Peter SZONDI, "Tableau et coup de théâtre. Pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing", Poétique, (9), Paris, 1972, 1-14

timentalité emphatique où s'entremêlent inextricablement les nobles sentiments et les désordres de la vie sexuelle. Tout intérieur est à ce moment érotique et sentimental à la fois (1).

Mais il y a une contradiction, plus ancienne même que l'apparition de l'intimité, qui commande, sous-jacente, les usages de l'habitation : celle où les obligations dues aux visiteurs contrarient sans répit le besoin de se retirer. Au dix-septième siècle, lorsqu'une dame se retire dans son cabinet, c'est sûrement pour les nécessités de l'intrigue (politique ou amoureuse) ; au dix-huitième siècle en revanche, c'est une caresse, un coup de vent, une chute qui l'ont mise en désordre - bref, c'est la pudeur qui la pousse à se retirer.

La décence nouvelle n'est pas du même ordre que la nécessaire et classique bienséance. Au siècle du libertinage, on voit moins de ces spectacles comme celui offert par Madame du Châtelet, recevant sur sa chaise percée, et glissant à Saint-Simon que "c'était là qu'elle s'ouvrait le plus volontiers" (2). La bienséance appelait à ignorer la réalité vulgaire ; la décence marque plutôt la distance que le langage doit observer envers ce qui s'indique sans se nommer.

(1) Eric AUERBACH, Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale (1946), Paris, 1968, chapitre XVI

(2) Saint-Simon, Mémoires, t. X

La pudeur est donc mise à l'épreuve dans certaines situations dont la plus typique pourrait être : recevoir en un lieu retiré. Là, elle est soumise à cette extrême tension qui la soustrait, mais en même temps la livre au désir, ou à la surveillance. "Au dix-huitième siècle, les dames recevaient volontiers leurs visiteurs, femmes ou hommes, pendant qu'elles étaient au bain. Dans ces circonstances, on avait soin de blanchir l'eau, soit avec une "pinte ou deux de lait", soit avec de l'essence ; c'est ce qu'on appelait un bain de lait" (1).

Cette barrière de l'infranchissable, maintenue encore fragile ici par cette mince peau blanchâtre, c'est elle que l'intimité voudra rendre solide et intangible dans ses dispositifs. C'est elle que cristallise déjà, à la fin du siècle des philosophes (bien avant toute inscription strictement matérielle dans le fonctionnement même de l'intimité), l'institution des deux toilettes que nous voyons représentées dans ces dessins curieux que Dunker a gravés pour Le Tableau de Paris de Mercier (1789) : la première, la plus intime, "toilette secrète à laquelle personne n'assiste, encore moins les amants", et la seconde, à laquelle assistent au contraire tous les amis, tous ceux empressés à faire leur cour, et où se débitent les nouvelles et se colportent les vers (2).

(1) A. FRANKLIN, La vie privée d'autrefois, t. 2, Les soins de la toilette, le savoir-vivre, Paris, 1887, 119/120

(2) John GRAND-CARTERET, Galanteries du dix-huitième siècle, Paris, s.d. (1929), 248/249

Cette division pratique des soins corporels, qui s'incarne alors dans une répartition du mobilier - le bidet et le clystère dans la chambre à coucher ou la garde-robe, la coiffeuse dans le boudoir ou le cabinet de toilette - protège, dans un intérieur qui n'est pas encore fixé dans ses fonctions, contre la plus grave des menaces qui hantent la pudeur : le risque qu'elle court de se faire adorer dans une position honteuse.

Risque, ou tentation ? La volupté a le goût des refuges. Chassés d'ordinaire du cabinet de toilette, baignoire et bidet dessinent un royaume secret qu'Actéon voudra investir. Serre et retraite atténuée, le cabinet de toilette - ou le boudoir - recèle une ultime cachette, invisible celle-là, dont l'ombre portée éclabousse le visiteur : derrière l'élégante à sa coiffeuse se devine la baigneuse surprise, Diane troublée à sa toilette intime. Cette brèche scélérate faite au corps de la femme épiée porte à leur comble les émotions de la pudeur : la neige et la glace d'une froideur affectée déguisent le pourpre de la honte, et la mollesse de l'abandon. Là, parce que chaste et réservée, Nana séduit le comte Muffat ; tout, en cet espace à la fois public et proche de l'alcôve, ne dément-il pas la modestie calculée de la maîtresse de maison ? "Un store de tulle brodé ménageait un demi-jour dans le cabinet. C'était la pièce la plus élégante de l'appartement, tendue d'étoffe claire, avec une grande toilette de marbre, une psyché marquetée, une chaise longue et des fauteuils de satin bleu. Sur la toilette, les bouquets,

des roses, des lilas, des jacinthes, mettaient comme un écroulement de fleurs, d'un parfum pénétrant et fort ; tandis que, dans l'air moite, dans la fadeur exhalée des cuvettes, traînait par instants une odeur plus aiguë, quelques brins de patchouli sec, brisés menus au fond d'une coupe. Et, se pelotonnant, ramenant son peignoir mal attaché, Nana semblait avoir été surprise à sa toilette, la peau humide encore, souriante, effarouchée au milieu de ses dentelles" (1).

La femme à sa toilette ne séduit qu'à l'aide d'objets, soigneusement chargés d'amorces. Contourné "selon la forme de son corps, imitant la contraction de ses plaisirs, les volutes de ses charmes", le mobilier dont elle s'enveloppe (2) dégage une sensibilité délicate, exquise et insoutenable, qu'énerve et pimente "l'atmosphère vicieuse" d'un lieu où, sous le masque de la pudeur, la femme se livre clandestinement.

Cette féérie n'est que le décor nécessaire d'un viol langoureux : ici, "le plaisir se met en scène à la façon d'un opéra", "la volupté s'installe dans les choses" (3). Le cabinet de toilette est le pays de coccagne de l'artifice, tout y est faux et truqué, même le désir. "La décence obligeait à dissimuler tout ce qui pouvait, en quoi que ce fût, rappeler la destina-

(1) E. ZOLA, Nana, Livre de poche, 51/52

(2) J.K. HUYSMANS, A. Rebours, 10/18, 1975, 130

(3) Robert MAUZI, L'idée de bonheur du XVIII^e siècle, A. Colin, 1960, 423

tion du lieu. Toutes les tables, tablettes, armoires, penderies, garnitures de vaisselle, de cristallerie, de lingerie, tout se cache derrière de triples rideaux de mousseline, derrière les fameux satins liberty. Seuls, exposés aux yeux du visiteur éventuel, sur la coiffeuse, elle aussi drapée et pomponnée à souhait, à côté du miroir, les jeux de brosse à dos d'ivoire, d'écaïlle ou d'argent et la flûte de Pan des flacons. Aux murs, des étoffes, des tableaux, des photographies d'êtres chers. Sur le sol, un tapis d'Orient ou prétendu tel. Aux fenêtres, d'épais rideaux. Souvent, des fauteuils capitonnés, une chaise longue débordante de coussins, un bureau léger : un cabinet de toilette élégant, c'est, avant 1900, à peu près une loge d'actrice à la mode, mais on y reçoit moins de monde" (1).

Au cabinet de toilette s'oppose le salon bourgeois, à la "loge d'actrice" la "loge au théâtre du monde" (2). Cette dichotomie est celle de la retraite et de l'isolement, du coup de théâtre et du tableau. Dans les maisons anciennes, rapport Riehl "le symbole architectural de la place de l'individu au sein de la famille était la pièce en encorbellement. Dans cette pièce qui faisait vraiment partie de la pièce familiale, de la pièce de séjour, l'individu trouvait facilement son coin de travail, ou de jeu, une retraite pour y abriter sa mauvaise humeur ; il pouvait

(1) Robert BURNAND, La vie quotidienne en France, de 1870 à 1900, Hachette, 1947, 116

(2) L'expression est de Walter BENJAMIN, Poésie et Révolution, Denoël, 1971, 132

s'y retirer, mais non pas s'y exclure, car cette pièce en encorbellement donnait sur la grande pièce" (1). Distance aristocratique et intériorité bourgeoise. Le noble ne s'isole pas, il se retire. Fragile retraite d'ailleurs, sans relâche compromise par la visite - cet oxygène de la demeure patricienne. Une même nappe de bruits, d'odeurs et de couleurs, baigne l'habitation princière ; ni "chambre", ni "bureau" au château - la pièce d'habitation y demeure salle de fêtes ou de cérémonies (levers, couchers). C'est de cette haine toute gidienne des "volets clos, portes fermées" qu'héritent boudoirs et cabinets de toilette.

Les princes ne sont jamais seuls, et la chaise percée trône dans la chambre à coucher des rois ; à leur image, la frivole en son bain mêle l'intrigue à la toilette, la cabale à l'amour : sa solitude est toujours en passe d'être blessée et sa retraite toujours ouverte aux caprices de l'imprévu. La visite n'est-elle pas d'abord effraction ?

Edifié sur les ruines de la vie de Cour, le salon signe à l'inverse l'avènement de l'isolement : en l'ancien Régime finissant, la maison fuit le "monde", le cercle de famille repousse les domestiques, l'homme s'enferme en son étui privé. Lessing et Diderot pour le théâtre, les conversations pièces pour la peinture, les chaises Chippendale et les frères Adam pour l'ameublement immortaliseront la nette élégance et

(1) W. H. RIEHL, Die Familie, Suttgart, 1889 - cité par J. Habermas, L'espace public, Payot, 1978, 269, n° 42

la sentimentalité larmoyante de ces "tableaux" domestiques. Parfait miroir de l'âme bourgeoise, positive et élégiaque, pratique et encline à la rêverie, le salon ne fait saillie sur l'appartement que pour mieux consacrer l'intimité naissante de la chambre - impérieuse nécessité en ce siècle de l'échange épistolaire, de la lettre considérée comme "copie de l'âme", et du journal intime. Avec cette pièce toute nouvelle s'ouvre l'ère de l'intimité permanente de la famille ; dans cette atmosphère immobile d'aquarium, la visite impromptue, hier requise, devient désordre insupportable.

3. Rougissante

Selon Lessing, il n'est aucun spectacle capable de tirer les larmes comme celui d'une vertu impuissante victime de l'arbitraire. Le spectateur est étreint par un sentiment de compassion qui (tout dépend du talent de la victime) peut parcourir trois degrés d'intensité : l'émotion, puis les larmes, et enfin le serrement de coeur. Nous voudrions faire l'hypothèse que la pudeur a reçu alors ce même code sentimental pour partage, c'est-à-dire celui de la comédie larmoyante, ce genre sérieux et réaliste apparu dans les années trente du dix-huitième siècle, à mi-chemin de la tragédie et de la comédie classiques ; à l'écart du sublime, ce genre qui affectionnait l'élégant, le spirituel, le sentimental, le raisonnable et l'utile. La pudeur exige un spectateur (je peux être le spectateur de ma propre impudeur) ; elle a toujours pour

partenaire le stratagème ; par conséquent, on saisira ce sentiment moins dans les formes de son expression que dans la gamme des effets qui cherchent à le mettre à l'épreuve. Dans cette guerre, les caractéristiques du champ de bataille comptent pour l'essentiel : faire avouer ou faire pleurer dépend de la latitude laissée aux gestes de la retraite, du secret, de la fuite, du silence. L'épreuve de la pudeur est subordonnée à un équilibre qui s'établit entre des dispositifs agençant l'espace et un code sentimental. Or, le rapport s'est finalement inversé entre la fermeture de l'espace et la faculté de dissimuler.

A partir de là, l'ancien équilibre s'est défait (les larmes supposant, dans la tragédie classique comme dans la comédie larmoyante, la possibilité d'un asile, la sûreté et le repos entre les quatre murs de l'intimité) : une refonte du code sentimental de la pudeur est allée de pair avec la reformulation de la coque spatiale de l'intimité. Comment donc, et par quels moyens, provoquer la pudeur ? Quel art faut-il déployer pour voir couler ses larmes ?

Ce qui provoque d'abord l'apparition d'un lieu explicitement dévolu à la fuite, c'est la présence d'un objet importun : de simple tenture qu'il était, le cabinet devient une pièce d'appartement ayant son propre style sous les Précieuses. Celles-ci, amoureuses de l'Idéal, ne peuvent plus supporter la vue d'un lit, ce refuge de l'amour brutal et du peu poétique sommeil.

Aussi, la chambre est-elle disqualifiée au profit du cabinet qui prend alors sa véritable individualité en s'imposant comme l'indispensable asile des conversations, des réunions et de l'étude (1). Cette présence d'un objet qui offusque la pudeur est un stratagème constant dans la période de formation de l'intimité. On en trouve une illustration typique dans le rapport que nous a laissé Brantôme des dîners offerts par le Duc d'Alençon (dit-on) aux dames de la Cour. Ce prince avait acquis un splendide hanap d'argent doré sur lequel étaient gravées des figures tirées de l'Arétin et "diverses manières de cohabitations de bestes" ; au cours de ces banquets, le duc interdisait qu'il fût servi à boire aux dames ailleurs que dans ce vase ; il se plaisait ensuite, ainsi que ses commensaux, à "contempler ces filles innocentes, ou qui feignoient de l'estre ... à tenir leurs mines froides, riant du bout du nez et des lèvres ou à se contraindre et faire des hypocrites". Certaines s'étonnaient, certaines rougissaient, d'autres "se mettoient à rire sous bourre ; les autres en crevoient tout à trac".

Mais la présence du vase historié est destiné surtout à faire parler : ainsi les convives pressent les dames d'avouer "à quoy elles prenoient plus de plaisir, ou à voir, ou à boire" ; "aux unes ou demandoit si elles sentoient rien qui les picquast au mitant du corps pour cela" ; aux autres, "on demandoit quelles images de toutes celles elles voudroyent tenir en leur lict".

(1) Cf. HAVARD, op. cit., t. I, col. 492 et 493

"Bref, conclut Brantôme, cette coupe faisoit de terribles effets, tant y estoyent pénétrantes ces images, visions et perspectives".

La pudeur est ici soumise à des images, et le stratagème vise au spectacle joyeux des effets de ces images : la présence d'un objet offensant la pudeur produit donc une sorte d'emboîtement d'illusions et de trahisons (on se perd dans les images, dit Brantôme), dont la jouissance, ressentie par les convives, est elle-même issue d'un mécanisme illusionniste : "A quoy se faut imaginer les autres discours, les songes, les mines et les paroles que telles dames disoyent et faisoient entre elles, à part ou en compagnie" (1). Le stratagème force le colloque de l'imagination et de l'indésirable. Le cabinet où l'on se retire vient alors dresser ses défenses contre la profanation : il lui suffira, en entourant la chambre où gît l'objet importun à la pudeur, de tracer tout autour du secret les sentines de l'Idéal.

La volupté rococo, elle, s'entoure d'artifices. Canapés, bergères, écrans divers, fleurs, parfums, les objets sont d'emblée mobilisés comme accessoires amorçant la sélection. Cette fonction d'artifices est appelée par le nécessaire accouplement de tout objet et d'un miroir. La beauté dix-huitième est spéculaire ou elle n'est pas. Les glaces qui cernent de tous côtés les boudoirs, mettent en marche la féerie, la puissance d'illusion des objets, mais elles procurent

(1) Brantôme, Dames galantes, chap. 1

aussi l'illusion de la clôture parfaite (1). Comme l'idylle, la volupté a le goût du secret. Toutefois, l'illusion est plus essentielle que la clôture elle-même : on est surtout séduit par l'emboîtement des secrets parce qu'il fournit sûrement la promesse de surprises. Les meubles se font petites machines, stragèmes mécaniques d'où tombent les coups de théâtre. Des meubles sérieux dérobent des ustensiles impudiques - ce sont les tactiques de la surprise qui règlent l'organisation du mobilier intime.

Ainsi, Cochois, ébéniste rue Saint-Honoré, confectionnait en 1783, un chiffonnier transformable à volonté en table de nuit, chaise d'aisance ou bidet (2). C'est dans ces jeux du travesti, parmi ce mobilier d'illusionniste, qu'apparaît donc le bidet, parangon de ces petits meubles utiles et discrets (3). Etrange objet en vérité ! Bardé comme un cheval mené au tournoi - "garni de mousseline brodée en falbalas", ou bien "plaqué en bois de rose et fleurs, garni de moulures, pieds et ornements de bronze doré d'or moulu, avec sa seringue et la cuvette du fond en étain plané" (4) - il semble dissimuler autant que publier sa fonction. Impuissants à soutenir l'euphémisme (5), les plis de ses falbalas, ajustés au plus

(1) Cf. HAVARD, op. cit., I, col. 366

(2) CABANES, Moeurs intimes du temps passé, Paris, s.d., 1923, 1ère série, 343. Egalemeut H. Havard op. cit. t. II, col. 951

(3) WRIGHT, Clean and Decent. The fascinating history of the bathroom and the water-closet, Londres, 1960, 115

(4) Cf. HAVARD, op. cit. t. II, col. 954 ; CABANES, op. cit.

(5) On les baptise "guitares" ou "violon de faïence" (CABANES, op. cit., 342) ou encore, comme cet aboyeur de la Salle des Ventes, "boîte à violon en porcelaine, montée sur quatre pieds" (Havard, op. cit., t. II, col. 95)

près de la forme même qui en révèle la fonction, ne peuvent qu'annoncer la nudité du meuble.

Les dispositifs matériels de la pudeur ne s'incarnent donc pas encore dans un espace, à ce moment bien incertain de ses agencements, mais dans la disposition morale du mobilier. Aux meubles "ingénieux", propices à servir les buts de la volupté, s'opposent des meubles chastes, comme les tabourets - vrais anti-bidets - qui, "enfants du respect", sont bannis des boudoirs (1). Le décor, les bibelots relayent le mobilier : Léda sous son cygne, qui peuple les "aimoirs" (comme les appelle Paul Bourget), disparaît avec ceux-ci en 1815, remplacée par des groupes historiques, des bustes de Cicéron, Démosthène ou Eschyle (2) ; mais c'est pour servir de motif de lampe, ou bien d'un papier peint pour le grand salon d'un bordel, et surtout pour envahir les salles de bains sous forme de robinets, le col du cygne surplombant l'épaule de la baigneuse comme en témoigne ce portrait d'Alfred Stevens, intitulé Le bain, ou un bidet 1900 en fer peint en forme de cygne (3). Le bestiaire s'orne d'ailleurs d'autres espèces, espèces à caresser, telles les guenons et les singes évoluant sur les murs du boudoir de Chantilly, les serpents dont la gueule crache l'eau claire des baignoires du Château de Schwetzingen au

(1) R. MAUZI, op. cit., 422 note 3

(2) John GRAND-CARTERET, XIX^e siècle, classes, moeurs, usages, costumes, inventions, Paris, 1893, 666

(3) Jules ROMAINS, Le 6 octobre, G. de MAUPASSANT, La maison Tellier. L'oeuvre de STEVENS est au musée de Compiègne, reproduite dans Connaissance des Arts, janvier 1975, et dans Le Parisien chez lui au XIX^e siècle, Archives nationales, Paris, 1976/77. Bidet 1900 en fer peint, collection Romi

Grand Duché de Bade, et encore ce petit chat logé sous le bidet où se lave une belle d'un tableau de Boucher (1). La pression baroque des images, le foisonnement des accessoires, l'intérieur en proie aux sortilèges de l'illusionnisme compromettent toute entreprise sérieuse sur l'espace et sur l'intimité par cette fragilité morale du mobilier et du décor. Aucune forme, aucune structure n'est encore assez forte pour permettre que prenne corps dans des dispositifs inertes l'impératif de fermeture. Aux domestiques d'assurer encore l'étanchéité des passages, comme on peut le voir sur cette lithographie de Devéria représentant la porte d'un salon où se tient la servante qui en défend l'entrée : derrière elle, dans la chambre, une jeune femme s'habille devant sa psyché (2). Le voile des larmes tente alors de renforcer le rempart insuffisant de la chemise (qu'on apporte encore dans son bain au tournant du siècle) (3), et d'éloigner le risque d'être surprise dans une posture honteuse : "C'était en effet enfermées dans la chemise de nuit que nous devions nous laver à la pension. Mon tour vint : je présentai à Ombelline des yeux pleins de larmes, et ne voulais pas qu'elle me mît nue. Pour moi, c'était là un péché mortel. Petite Elise toute bouleversée dans ses convictions était si pitoyable, que cédant à sa pitié, Ombelline consentit que je fisse moi-même ma toilette intime, sans pour cela me quitter des yeux" ! (4).

(1) Cf. HAVARD, op. cit., t.I, col. 368. L. WRIGHT, op. cit. 132 ; BOUCHER reproduit dans Bradley-Smith, Les maîtres de l'art érotique, 18è, 19è, 20è siècles, Paris, 1978

(2) Cf. Le Parisien chez lui, s.d. (c. 1840), n° 95, 46

(3) R. BURNAND, op. cit., 116

(4) E. JOUHANDEAU, Joies et douleurs d'une belle excentrique, t. I, Paris, 1952, 77

Barrière essentiellement ambiguë, érotique et sentimentale, spirituelle et sensuelle, les larmes opposent au regard cruel les valeurs idéales de la profondeur et du mystère ; comme ce rayon de lumière qui leur répond parmi les accessoires du décor, elles voudraient encore laisser à l'espace toute sa réserve : "la salle de bains à Pavlino a un décor rose, avec deux Zimmerlauben qui en font un charmant paradis artificiel. Entre les hortensias, au-dessus de la baignoire, une statue de Vénus est placée comme sur un autel. Le rayon de lumière qui traverse la pièce a été habilement utilisé par cet aquarelliste, de peu de valeur, pour créer un effet de profondeur et de mystère suggérant presque un lieu sacré" (1).

C'est cette réserve même que l'art sanitaire va détruire, au moment même où, paradoxalement, il porte jusqu'au bout l'indestructibilité de la retraite. Jusqu'à présent, nous avons vu comment la présence d'un objet vexant la pudeur entretenait les jeux de l'illusion et de la trahison : la décence était à la merci d'un mouvement de paupière. A l'aurore du confort, ce n'est plus l'image que vise le stratagème, mais la posture ; non plus le reflet, mais le corps méticuleusement et exhaustivement surpris dans ses poses ; non plus l'aveu, mais l'examen. Démodés deviennent alors les jeux bien connus des miroirs (comme dans ce portrait de Lola Montès peint par Winterhalter, surprise alors qu'elle traverse un gué, un pied sur cha-

(1) Sotira, "Salle de bains de la princesse Bariatinski à Pavlino", aquarelle, juillet 1835, coll. A. Chigi, Rome, in Mario Praz, L'Ameublement. Psychologie et évolution de la décoration intérieure, Paris-Milan, 1964, 32

que rive, l'onde offrant traîtreusement le reflet de la nudité cachée sous la cloche des jupes) (1). On veut maintenant l'épiderme même de la nudité : il y a une "tactilité" du regard qui n'existe pas jusque là où la vue était portée par les images, les accessoires, la peinture, à son apothéose. Ce "toucher" du regard inaugure un autre espace. Une amazone fin de siècle pousse sans ménagements un petit fleuriste dont elle a fait sa maîtresse dans un cabinet de toilettes du studio où elle l'a installé (2). Le sujet observé est à portée de main, mais l'observatrice est inaccessible derrière une portière ; le comble de l'impuissance jouxte l'extrême du pouvoir. A genoux, courbant la tête, claquant des dents, sanglotant, les yeux levés au ciel, le code postural décadent demeure logique avec le code sentimental de la pudeur.

C'est toujours la pudeur humiliée, puis sauvée. Mais dans ce cabinet de toilette, la transparence est sans recours. Dans cette petite pièce close, la blancheur ne réfléchit rien, la pudeur ne dissimule rien (c'est pourquoi un code pornographique pourra prendre la place du code sentimental). La violence de l'examen, la pudeur éprouvée sur la simple posture portent avec elles le réalisme sans fard de la boîte entièrement close où la pudeur n'est plus soumise aux jeux illusionnistes du décor, mais à la persécution technique d'un espace sans réserve ni secret. Dans un même mouvement, toute précaution contre la surprise est dès lors inutile, et toute surprise est exclue.

(1) Reproduit dans Bradley - Smith, op. cit., 67

(2) Rachilde (Marguerite Eymery), Monsieur Vénus, Paris, 1889

Ce rêve d'un espace entièrement clos et neutre, lieu par excellence de l'individu seul, rejette la salle de bains à l'écart de la structure commune de l'intimité. Elle apparaît, corps absolument étranger dans la lourde atmosphère de cénotaphe qui enveloppe les intérieurs de la fin du siècle ; elle rompt non sans brutalité avec la douce fadeur de ces homes calfeutrés où gisent la fatigue et l'ennui. "C'est plus tard seulement, le nouveau siècle entamé, qu'on commença de regarder d'un autre oeil la toilette et le cabinet à elle réservé. On découvrit "un art sanitaire", ainsi qu'on dit aujourd'hui, à base de blancheur, de clarté qui souligne l'écart des cristaux, nickels et cuivres, la limpidité des miroirs. Le cabinet de toilette deviendra net comme un laboratoire ou une salle d'opérations" (1). Par la salle de bains s'ouvre une brèche essentielle qui va mener à sa perte le clair-obscur, le tenebroso de l'intimité romantique. Désormais, la lumière la plus crue règne dans l'intimité la plus close.

4. Souillée

"Dites donc Madame, c'est-y vrai qu'on va bientôt forcer tout le monde à prendre des bains en public ? ... Baptiste m'a dit qu'il avait lu ça dans un journal ... C'est ça qui serait inconvenant !" (2). Cette légende

(1) R. BRUNAND, op. cit., 115

(2) Cité dans Le Parisien chez lui au 19ème siècle, 1814/1914, catalogue de l'exposition, Paris, 1976, 117

d'une lithographie parue en 1851 dans Le Charivari nous paraît exprimer l'étrange ambiguïté de la salle de bains, coquille privée, que mille fils relie au bordel, aux bains publics et à l'hôtel. Erotique et sentimentale, l'intimité du 18^{ème} siècle concevait le cabinet de toilette comme l'espace par excellence de la mondanité : la sociabilité la plus extrême prend place aux lieux les plus secrets. S'il renverse les termes de ce rapport, le 19^{ème} siècle n'en brise pas l'unité. Cachette, flacon clos, la toilette n'en sera que mieux associée aux assauts des regards étrangers : l'intimité la plus secrète, la plus perverse, se goûte "au coeur d'un lieu public" (1), scandaleux de préférence.

Que l'hygiène soit d'abord souillure, qu'un parfum d'adultère et de prostitution enveloppe les outils de la toilette, le mythe de Lédà le dit assez. Cols de cygne des baignoires et des bidets, salons Jupiter, motifs décoratifs la représentant étendue sous l'animal, cette fable sera illustrée ad nauseam chez les gens de bien comme dans les Maisons Tellier. Soeur de Diane, cette baigneuse toute de chasteté et de provocante séduction, Lédà est par les oeuvres de Jupiter rendue mère de Clytemnestre, la femme adultère, et d'Hélène, "l'hétaïre sacrée" (2). Qu'enseigne le mythe, sinon que la femme fidèle, elle, ne se lave pas ! Prostituée par Bubu, Berthe le savait bien, qui "ne se lavait jamais quand c'était avec son homme"

(1) ARAGON, Le paysan de Paris, Livre de Poche, 1970, 68

(2) La formule est de P. KLOSSOWSKI, Origines culturelles et mythiques d'un certain comportement des dames romaines, Montpellier, 1968

(1) ; l'usage de la cuvette, cet "objet innommable" marqué au coin par la crainte de la contagion, est strictement réservé au "défilé d'amour". La fille publique se dénonce par son hygiène intime, et c'est dans la chambre de passe - comme le notera Brassai - que trône le bidet, "tout naturellement pièce maîtresse du mobilier" (2). Les véritables prêtresses de l'hygiène sont les "maisons" : en leurs pièces rouges, ornées de glaces rondes, "meublées de canapés et de cuvettes", se célèbre le culte de la propreté. "Ripoliné, hygiénique, blanc, chirurgical", le Sphinx à Montparnasse paraît une immense salle de bains.

De si fréquentes ablutions, en des lieux si spéciaux, épouvantent l'hygiéniste. Car que constate-t-il ailleurs ? Des femmes "croupissant de longues journées sur des réchauds pleins de braise" (3), "dans la crasse de leur enfourchure", et vêtues de "dessous à faire rougir un nègre" (4) - c'est là le style médical, si spontanément ignoble. "Les paysannes, villageoises et les femmes de la campagne", précise sur le même ton un autre grottesque, "ne pratiquent jamais les ablutions prescrites par le grand législateur Moïse aux femmes juives ; soit ignorance, soit crupule absurde, les campagnardes ne nettoient jamais ou très rarement leurs étables d'Augias ; elles naissent, vivent et

(1) Charles-Louis PHILIPPE, Bubu de Montparnasse, Albin Michel, 1958, 33

(2) BRASSAI, Paris secret des années 30, Gallimard, 1976

(3) A. DELACOUX, Hygiène des femmes, ou préceptes de santé à leur usage dans la vie privée, Paris, 1829, 221

(4) A. LANTEIRES, La Santé dans la famille, causeries intimes d'hygiène et de médecine, Paris, 1888, 88

meurent dans cette impénitence. C'est pourquoi, lorsqu'aux jours de fête les paysannes aisées revêtent ce qu'elles ont de plus frais (...), à travers ces toilettes quelquefois luxueuses s'échappe le parfum de la femme malpropre ... Il n'est pas très rare que ces femmes, selon l'acrimonie de leurs humeurs, ne donnent à leurs maris des échauffements, des balanites (inflammation du gland) et même des gonorrhées bâtar-des. Les citadins à glands recouverts, dont les femmes sont affligées de flueurs âcres, doivent aussi prendre des précautions hygiéniques pour éviter de tenir compagnie aux paysans que nous venons de citer" (1).

En des termes plus relevés, et si savoureux que nous nous en voudrions de les traduire, le Dr. W. Acton déplore parallèlement, en 1841, que les Anglaises "wash every other part of the body, but unhappily for their own comfort, as well as that of their husband, they seem averse to let clean water reach their vagina" (2).

Mais tonner - et sur quel ton ! - serait de peut d'effet si l'hygiéniste ne délivrait une ordonnance. Doit-il préconiser le bidet ? Ici l'embarras le plus extrême le gagne. Ce moraliste ne saurait ignorer combien ce meuble discret est le fidèle serviteur de

(1) A. DEBAY, Hygiène et physiologie de l'amour, Paris, s.d. (1879), 156/157

(2) W. ACTON, A complete practical treatise on venereal diseases, Londres 1841, 29. Cité in Lawrence Stone. The family, sex and marriage in England, 1500/1800, Londres, 1977, 486

l'amour tarifié ; ce populationniste ne saurait oublier que de crimes contre l'espèce s'y commettent. "Laissez venir à moi les petits enfants", portait gravé en son fond, sur une banderole, l'un de ces "violons de faïence" (1). Cet extraordinaire programme, Huysmans le nommait d'un mot merveilleux : "confier ses enfants à la lessive" (2)

Ablutions, injections et "funestes secrets" (éponges, etc.) telle est la chanson du bidet ; que de femmes dès lors "sont privées d'être mères par le seul fait de ces soins indiscrets qui précèdent le moment des plus douces étreintes" (3). Sexologue averti, l'hygiéniste ne saurait enfin fermer les yeux sur la coupable licence soudain introduite dans les gestes de l'amour par l'indigne "guitare" : n'encourage-t-elle pas les préliminaires amoureux, et la sexualité orale ? Lawrence Stone y a vu la raison de son universel rejet par le monde anglo-saxon (la "bidification" des hôtels anglais par exemple fut un échec, et le Ritz Carlton Hotel de New-York, sous les foudres des gardiens de la moralité publique, dut même les retirer précipitamment (4).

(1) Cité in Dr. A. CABANES, Moeurs intimes du temps passé, Paris, s.d. (1923), 1ère série, 346

(2) A. Rebours, op. cit., 267

(3) A. DELACOUX, op. cit., 224

(4) Lawrence WRIGHT, Clean and decent. The fascinating history of the bathroom and the water-closet, Londres, 1960, 115/116

Face à cette triple offensive de la débauche, le médecin doit s'avouer vaincu. Prostitution, contraception et "pornographie" menacent la toilette. Les pratiques de propreté sont mal isolables des pratiques coupables, et l'hygiène ne se détache guère de la volupté : les injections "à l'aide des seringues dites de propreté" se prêtent aux attouchements et aux caresses ; portés à l'excès, les soins du corps "ralentissent la reproduction et poussent à la luxure". Amusant paradoxe que de voir le médecin en venir à souligner les inconvénients et les dangers de la propreté ! Car le Français d'avant 1914 ne se lave pratiquement jamais ; figure et mains mises à part, le reste du corps ne sent pas une goutte d'eau de la naissance à la mort.

"Dans les pays catholiques, note Vacher de Lapouge en 1897, l'hygiène de la peau est à peu près inconnue. En France, la majorité des femmes meurent sans avoir fait une seule fois usage du bain. Il en serait de même de la majorité des hommes, n'était la baignade militaire" (1). La présence d'une "cuve baignoire" dans un appartement sera longtemps le plus sûr indice d'une maladie de peau ou de quelque accident secret ; les bains sont une "médicamentation", une redoutable épreuve au sortir de laquelle on conseille encore en 1842 de "se mettre au lit pendant une heure ou deux" (2) ; en abuser plonge en léthargie. L'usage du bidet

(1) VACHER DE LAPOUGE, Les sélections sociales, Paris, 1897, 316 cité in Guy Thuillier, Pour une histoire du quotidien au 19ème siècle en Nivernais, Mouton, 1977, 59 note 20

(2) Conseils aux dames, ou Moyens d'améliorer leur santé, de conserver leurs charmes et de prolonger leur jeunesse, par un homme du monde, Paris, 1842, 47

quotidien vers 1900 à Nevers pour les bourgeoises possédant des domestiques, ne se répand vraiment qu'après 1920 (1) ; quant à la salle de bains - celle du sous-préfet est longtemps à peu près la seule d'une petite ville -, c'est aux palaces hôteliers, pionniers de la "révolution hygiénique", qu'elle devra de s'imposer : le confort de leurs "chambres avec salle de bains" donne à rêver (2). "Quand mes parents décidèrent de restaurer le vieux manoir angevin, ils y firent installer à grands frais "le confort moderne", c'est-à-dire l'eau au premier étage, les w.c. "à l'anglaise" et le calorifère à eau chaude mais sans radiateurs (le mot et la chose étaient inconnus). Mais ils n'eurent même pas la pensée d'y joindre une salle de bains. Cela semblait un luxe de grand hôtel, inutile et même blâmable chez les particuliers" (3).

Faut-il dès lors voir dans la longue durée de cet "ancien régime hygiénique" le simple effet des pesanteurs matérielles ou, si peu que ce soit, des secrètes amours du bidet et du bordel ? L'honnête homme est bardé de

(1) "En province", écrit en 1900 un correspondant, ou une correspondante, d'un journal de curiosité - L'intermédiaire des chercheurs et des curieux, "le bidet est peu connu dans la petite bourgeoisie. Il y a certainement plus de cent sous-préfectures où on ne trouverait pas à en acheter un seul ; et en disant cent, je suis certainement au-dessous de la vérité. Pas mal de préfectures sont dans le même cas ; je l'ai appris à mes dépens. En certaines provinces reculées, les seuls que j'ai vus, à dossier et rembourrés de cuir, dataient "de la fin du siècle dernier" ... Cité par le Dr. A. CABANES, op. cit., 340/341

(2) Cf. S. GIEDION, Mechanization takes command, New York, 1948, 693

(3) Comtesse de Pange (Pauline de Broglie), Comment j'ai vu 1900, t. 1

crasse, et c'est le voyou d'amour qui, au sortir de son tub, se prélasse "les persiennes closes, enroulé dans une robe de chambre japonaise, eau de Nil à fleurs violettes et bleues, une pivoine à l'oreille, un Flaubert dans l'autre, soit en buvant du kummel à l'eau, soit en grapillant du raisin un peu gâté, sentant la chair ..." (1). De cette vacillation témoigne toute l'histoire de la salle de bains.

5. Lavée

Le cabinet de toilette, désormais "tout y est net, luisant, géométrique, éclatant, incisif, que vous penseriez une salle d'opérations" (2). A la débandade des pots et des fards, à la vapeur de la cuvette et des éponges, au violent parfum des essences succède la resplendissante palette "des nickels et des blancheurs" (3) : la loge d'actrice s'est faite laboratoire. L'"art sanitaire" l'a-t-elle tuée, ou bien plutôt le cant victorien ? Les progrès du confort, ou bien plutôt la "gêne bourgeoise, les sentiments densifiés et l'air raréfié des intimités ? Strindberg et Tchekov aussi bien que les médecins et les ingénieurs sanitaires diront cette métamorphose. Car la césure se situe tant dans les moeurs que dans les murs, et peut-être autant dans l'interdit soudain jeté sur l'alcôve

(1) Philippe JULLIAN, Jean Lorrain, ou le Satyricon 1900, Paris 1974, 44

(2) ARAGON, Le libertinage, Gallimard, 1977, 65

(3) V. MARGUERITTE, Prostituée, 1920, I, 106

et la baignoire que dans leurs disjonctions matérielles. L'hygiéniste s'ennorgueillit de la spécification de la chambre à coucher et de la salle de bains, mais celle-ci compte de peu auprès de leur étouffante clôture : telle une peau de chagrin, l'une et l'autre se réduisent à ne plus qu'habiller des trajets utiles ; c'est la revanche des gestes. Expulsé du cabinet de toilette, l'étranger est confiné au salon. Prétex-te à une mise hors-la-loi de l'intimité érotique et sentimentale du dix-huitième siècle, la "révolution hygiénique" scinde vertueusement l'appartement.

Pourtant, que d'hésitations pour en parvenir là ! L'histoire de la salle de bains est ponctuée de mille zigzags, retournements et bifurcations, où se dévoile toute l'incertitude de sa place dans les charpentes matérielles de l'intimité. Le plus souvent inexistante, elle s'affiche avec l'équipage ou l'appartement - de bains des rois comme pure pièce d'apparat, inutile et inutilisée. Mais sans même évoquer ces extrêmes, quoi de commun entre la "très vaste" pièce, en tous points semblable au reste de la demeure, où M. de Saint-Papoul fait ses exercices, et l'affreux réduit où se rend mélancoliquement Germaine Baader : "C'est une installation de fortune, dans un ancien cabinet de débarras. Même les tuyaux prennent un air absurde. Le parquet doit pourrir sous le linoléum gondolé. Quant à la baignoire, qu'il a fallu choisir haute et courte, faute de place, et qui, extérieurement, est peinte d'un abominable vert épinard, elle évoque les établissements de bain à soixante-quinze centimes" (1).

(1) J. ROMAINS, Le 6 octobre, Le Livre de Poche, 1958, 114

Certes, les brisures sociales jouent leur rôle et, depuis que Taine a constaté en 1872 que l'Anglais passait "un cinquième de sa vie dans son tub", il devient de bon ton dans les classes riches de prendre son "tub" matinal. Mais la plomberie pèse tout autant : dorénavant fixées, les installations cessent enfin d'être nomades. Du sein de l'habitation se détache une pièce exclusivement consacrée à la toilette. C'est une pièce spéciale, ce n'est pas encore une pièce spécifique.

La salle de bains 1900 est en effet une pièce meublée, et le tub, le lavabo et les autres ustensiles se doivent d'exprimer, comme n'importe quel meuble, le goût personnel de leur propriétaire. Les plus luxueuses d'entre elles, fort spacieuses, superbement ornementées, possèdent nombre de fenêtres. Nulle différence de nature entre la salle de bains, le salon, la chambre. Rideaux, tapis, pilastres, papiers peints, poufs et tables légères peuplent les cabinets de toilette ; les appareils eux-mêmes - tel cet "Improved Spray Bath produit en 1882 par le fabricant anglais Ewart, offrant avec ses dix commandes d'innombrables variations aquatiques (douche chaude ou froide, pulvérisation, jet, vague, demi-bain, immersion, etc) - soulignent à l'envi que l'affaire ici n'est pas tant la propreté que le luxe pur et simple (1). Il est clair que nous sommes encore là dans l'ancien régime décoratif, où la salle de bains était une pièce de réception et où les baignoires affectaient des formes de

(1) Cf. Mark SWENARTON, "Having a bath", Leisure in the 20th century, History of design, Londres, 1977

canapés, de chaise-longues, ou encore de lits de repos (1).

Néanmoins, en fixant le mobilier sanitaire, la plomberie produit un double effet : d'une part, le cabinet de toilette s'éloigne du boudoir (non sans regret comme le démontre au début du siècle le catalogue d'un fabricant français) (2) : guidé subrepticement par la nouvelle carapace technique des maisons, il vient maintenant toucher la cuisine. Dès 1827, les Annales mensuelles de l'industrie manufacturière ... et des beaux-arts proposent le plan d'une salle de bains et de ses accessoires destinée aux maisons particulières où sont alignées, le long du circuit d'eau chaude, une chambre à coucher, la salle de bains, des latrines "bien ventilées", une "étuve pour chauffer le linge, etc.", la buanderie ou la cuisine ; la chaudière dessert le bain, la buanderie ou la cuisine et la chambre (3) ; aux Etats-Unis, l'appartement conçu par Catherine Beecher dans les années 1860, l'une des chefs de file du Domestic Science Movement, combine autour des canalisations d'eau et de chauffage une unité compacte sanitaires-kitchenette ; enfin, la cellule standard cuisine-salle de bains apparaît définitivement dégagée

(1) FRANKLIN, op. cit., 119. Egalement HAVARD, op. cit., col. 845

(2) JACOB DELAFON : "Cabinet de toilette - boudoir de grand luxe, style Louis XVI"

(3) J.P.J. D'ARCET, "Description d'une salle de bains présentant l'application des perfectionnements et des appareils accessoires convenables.

A Paris, en 1838, on comptait 1 013 baignoires à domicile recensées et licenciées (porteurs de bains) et 2 224 baignoires fixes (L. WRIGHT, op. cit., 137)

dans le Chicago des années 1890 ; on la retrouve dès le début du siècle dans les nouveaux quartiers de Paris (1). D'autre part, ce transfert du cabinet de toilette est gros d'un sens moral nouveau. Comme l'illustre l'austère salle de bains new-yorkaise des Vanderbilt (1855), l'esthétique du plombier met un terme à l'ostentation et à la joie décoratives : se laver n'est pas jouer (2).

La violence des hygiénistes à vouloir fixer les installations de la toilette, à mettre un terme aux va-et-vient des ustensiles, fait écho à cette chape de sérieux qui s'abat sur le corps à travers l'hygiène personnelle. L'éthique sanitaire s'avance au pas cadencé. "Ce qui n'est pas à poste fixe dans les petits logements est sujet à trop d'inconvénients pour être recommandé (...). Il faut éviter toute cause de désordre dans le ménage en rendant bien fixe contre les parois et à l'emplacement voulu tous les accessoires de ce mobilier sanitaire sans lequel il n'est pas d'habitation hygiénique".

Mais, lutter contre le désordre, contrôler les circulations dans les appartements, réduire les distances aux moindres parcours, cela n'est pas tout. Sur un ton comminatoire, s'adressant aux classes populaires, on convoque autour du lavabo et la morale et la pédagogie : "il est, en effet, essentiel, lorsqu'il s'agit de fixer des bases parfaites à l'organisation du loge-

(1) S. GIEDION, op. cit., 694 et 697. J. ROMAINS, Eros de Paris

(2) L. WRIGHT, op. cit., 224

ment populaire, de donner à chaque installation son emplacement distinct. L'expérience a montré en effet que le locataire est inapte à comprendre les subtilités de l'installation, superposée l'une sur l'autre. On a trop de difficultés déjà à faire pénétrer dans ces milieux les idées d'ordre dans le ménage pour espérer être compris par ces organisations se pénétrant l'une l'autre et faisant d'un local plusieurs emplois" (1). L'hygiène et ses machines produisent au coeur de l'intimité de l'espace utile, de l'espace clos, de l'espace neutre.

Toutefois, cela ne suffit pas à faire des salles de bains ces pièces spécifiques et étrangères au reste de l'intimité. Il faut aller plus loin. On a d'abord cherché à isoler le local et les discussions sur l'emplacement le plus convenable des salles de bains et des cabinets de toilette ont été récurrentes chez les hygiénistes. Fallait-il les laisser dépendre de la chambre, les éloigner, autoriser certaines communications (2) ? Fallait-il regrouper les communs (la cuisine, l'office, la buanderie, les water-closets, le cabinet de toilette) dans une sorte de satellite prenant son orbite autour de la "maison hygiénique", comme le proposait un esprit inventif de la fin du

(1) A. REY, Hygiène de l'habitation, in Traité d'hygiène, Brouardel et Mosny, t. XVI, Paris, 1946, 539/540

(2) Par exemple J.B. FONSSAGRIVES, La maison, étude d'hygiène et de bien-être domestique, Montpellier, 1871

siècle (1) ? Le pas décisif a été tout autre. Après 1914, en Grande-Bretagne, plus tardivement en France, la salle de bains perd ses meubles et ses ornements ; elle devient nue, blanche et dénuée d'éléments décoratifs ; les lavabos, en perdant leurs boiseries et leurs miroirs, cessent maintenant de ressembler à des meubles pour mériter complètement leur qualificatif d'ustensiles. L'hygiène interdit tout ornement, a fortiori l'ornement en relief ; l'impératif de propreté condamne ces nids de microbes que sont les boiseries, les coffrages, les rideaux et les tapis. Vidée de tout mobilier qui n'est point utile, la salle de bains "n'est plus une pièce ordinaire, meublée et décorée comme n'importe quelle autre, un salon comportant en plus quelques commodités sanitaires. Elle est désormais une pièce totalement distincte des autres, pourvue de son caractère particulier et ultra-hygiénique". Vers le milieu des années 1930, tout est dit : on ne tolère plus le mobilier fourvoyé dans le cabinet de toilette. Celui de la salle de bains doit être nécessairement un mobilier dessiné en vue du sanitaire et de lui seul, tout au plus un tabouret et un miroir. La "révolution hygiénique" a fait de la salle de bains un corps étranger dans l'intimité (2). Or, cet atypisme morphologique est conforme à son origine, extérieure à l'intimité, extra-familiale. Son laboratoire, ainsi que nous l'avons vu, n'a pas été les intérieurs domestiques, mais l'hôtel.

(1) A. LANTEIRES, La Santé dans la famille ..., op. cit. 58/62

(2) Mark SWENARTON, loc. cit., 94 ; L. WRIGHT, op. cit., 233

Un demi-siècle hygiénique (1) aura été nécessaire pour séparer sans retour la blancheur cruelle des sanitaires qui ne cèdent, ni une ride ni un cheveu blanc, de la torpeur des chambres, lieu secret du sommeil, de l'amour et du chuchotement. Espace neutre où rien ne peut plus exciter à l'impudeur, la salle de bains vit encore pourtant le rêve immaculé d'une retraite où se logeraient les nostalgies menacées des désirs d'intimité. Elle offrirait, dans les intérieurs ouverts et défaits d'aujourd'hui, une enclave douce et paisible, saine et joyeuse, inexpugnable d'être en somme la "mise en abyme" de l'intimité, "petit miroir convexe (et lumineux) qui reflète, à son tour, l'intérieur de la scène où se joue la scène peinte" (2). A la longue, comme le dit drôlement Oscar WILDE, ce bastion de salubrité saura "ramener la vie au niveau d'un éternel jour de lessive" (3). A l'âge de la salle de bains "fonctionnelle", la femme n'expose plus les détails intimes de sa toilette : elle se lave, portes closes.

(1) Et plus : entre le moment où l'on "invente" le bidet, au début du dix-huitième siècle et celui de sa diffusion, au début du vingtième, il se sera écoulé deux cents ans

(2) André GIDE, Journal (1893)

(3) Cité in Mario Praz, op. cit., 64

III - A PROPOS DU LOGEMENT MINIMUM : LA "CUISINE
DE FRANCFORT"

1. Esthétique du taylorisme

Le dix-neuvième siècle n'avait pas défait les liens étroits que tissait la cuisine et la salle à manger, et celles-ci avec le cabaret. Retirés et unis dans leur intimité, étrangers en toute conscience au monde extérieur, ces lieux composaient des tableaux horribles aux yeux de la nouvelle objectivité : petits, bas de plafond, remplis de fumée épaisse, violemment éclairés au gaz ou bien une lumière vacillante et trouble entourant les tables, la Stimmung naturaliste en somme.

Mais leur revers, les intérieurs élégants, brillants et lumineux, in Glanz und Licht, ne furent pas mieux accueillis : le clinquant du décor et des strass, paraît-il, écoœura. Pour dissiper cette vie, il fallut mettre en batterie la seule libération que cet âge connût bien, celle du travail. Les ingénieurs vinrent en renfort des hygiénistes et firent vivre l'ustensile sur le corps de la maison morte, poussant les objets usuels à céder la place à des installations fonctionnelles et socialisables - cuisines et salles de bains. Puis, ils dessinèrent le logement comme un atelier, entièrement déterminé, à l'égal du poste de travail, par le rapport rigoureux des caractères de son espace à la contrainte de ses usages. Tout l'habitat allait

devenir un espace utile : plus de surfaces indifférentes, finis les volumes anonymes, mais chaque mètre carré analysé et organisé en vue d'une fin spécifique (1).

On déclarait la guerre à la flânerie. Le mur serait nu, dedans comme dehors. Mais réduire au minimum l'habitat, ne lui laisser plus que ses seules fonctions prétendument vitales, exigeait en compensation des équipements collectifs. Le logement rejetait le décor sur des espaces ouverts, équipements ou paysages. L'ornement abandonnait l'ustensile inerte pour se greffer sur la vie taylorisée des masses. C'était la régularité des blocs rangés en ligne répliquant à la rationalité géométrique des foules, l'exiguité des logements faisant face à la taille massive des espaces collectifs, la mise en commun du décor en contrepartie de l'intimité "minimum". Les grands murs tout blancs du collectif, éblouissants et nus, transformeraient la laverie communautaire en cathédrale de l'Avenir.

o Le Taylorisme chez soi

"... A home is a manageable unit, manageable by a woman, prêchait l'économiste victorien (2)".

(1) Catherine BEECHER

(2) K. CALDER, The Victorian Home, Londres, 1977

"... Nous transposons dans l'organisation du travail domestique les principes d'économie de la dépense du travail et de la direction scientifique de l'entreprise, dont l'application à l'usine et au bureau conduit à une augmentation du rendement insoupçonnée. Il nous faut reconnaître que ces principes fournissent, pour chaque tâche, une méthode meilleure et plus simple", répond l'architecte-ergonome social-démocrate (1).

Aux alentours de 1900, Ellen Richards et Christine Frederick (2), aux Etats-Unis, avaient systématisé, grâce à Taylor, les préceptes de l'économie domestique victorienne. Le Domestic science movement voyait l'hygiène comme vocation naturelle de la ménagère et le ménage se présenter comme science ; il avait l'idée que le travail domestique est décomposable comme le travail de l'ouvrier, et surtout qu'il est ainsi redevable d'un agencement rationnel de son espace, de son temps et de ses instruments - bref, il avait l'idée que la cuisine est comparable à la fois à un laboratoire et à un établi.

-
- (1) G. SCHUTTE-LIHOTZKY, "Rationalisierung im Haushalt", Das Neue Frankfurt, Heft 5, 1926/27, 120/121, citée par G. Stahl, "Von der Hauswirtschaft zum Haushalt, oder wie man von Hause zur Wohnung Kommt. Die Cekonomie des ganzen Hauses und die Dekonomisierung des Hausfrau" in Wem gehört die Welt ? Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin, 1977, 100
- (2) Cf. FREDERICK, "The New Housekeeping", paru en feuilleton en 1912 dans le Ladies' Home Journal, à qui l'habitation rationnelle fait très explicitement référence : cf. G. SAMONA, La Casa popolare negli anni 30 (1935), Venise, 1972, 98

Dès 1850, la maison s'équipait de machines, eau courante, gaz, tout-à-l'égout (1), et les ustensiles domestiques diminuant de taille et d'échelle, la technologie de la seconde moitié du dix-neuvième siècle préparait ainsi la rationalisation à venir d'un espace domestique réduit à ses dimensions minimum, voire à l'exiguité (2). Mais c'est la convergence qui définit la fin du dix-neuvième siècle et son "non style", de la désaffectation du décor (3) et du taylorisme, qui rend vraiment intelligible l'apparition de l'habitat rationnel. La rencontre du taylorisme et du refus du décor, c'est en effet la "simplification" des comportements de l'usager qui vient s'ajuster sur la "simplicité" du bâti.

Dans le domaine allemand, Adolf Loos (4), le Deutscher Werkbund (5), Walter Ratheneau et l'économie de guerre

-
- (1) Cf. F. BEGUIN, "Les machineries anglaises du confort", Recherches n° 29, "L'haleine des faubourgs", 155/186. Sur le Domestic science movement, cf., ibid., B. Ehrenreich et D. English, "La Science, le travail et la ménagère", 187+219
- (2) J. CALDER, op. cit., 89 sq. Le Parisien chez lui au 19ème siècle, catalogue des Archives Nationales, Paris, 1976, 117 sq.
- (3) Cf. H. BROCH "Hofmannsthal et son temps", in Création littéraire et connaissance, Paris, traduction franç., 1966, 47 sq.
- (4) Adolph LOOS, Ornement et crime, traduction franç. Les Cahiers d'Aujourd'hui, 1913, Sur A. LOOS, cf. H. DAMISCH, "L'autre "ich" ou le désir du vide : pour un tombeau d'A. LOOS" Critique, août/septembre 1975
- (5) Sur le Deutscher Werkbund, fondé en 1907 sur le modèle de la Arts and Crafts Society de William Morris, cf. Fritz Stern, The politics of cultural despair. A study in the rise of German ideology, Berkeley 1961, Hans Eckstein, 50 Jahre Deutscher Werkbund, Frankfurt-am-Main 1958, et surtout Barbara M. Lane, Architecture and politics in Germany 1918/1945, Cambridge Mass. 1968; passim.

re (1), enfin le mouvement artistique des années 1910/1920 sont les artisans de cette esthétique du taylorisme. Il fallait non seulement que l'intérieur ait cessé d'être une oeuvre d'art - et c'est la désaffectation du décor qui en vint à bout (2), mais aussi que l'intimité fût décomposable en éléments stéréotypés, en blocs d'usages isolés - et c'est là l'oeuvre du taylorisme, pour que l'on pût envisager d'appliquer l'industrialisation au logement.

La règle se vérifie encore, qui veut qu'une technologie des comportements précède et soit la condition d'une politique des équipements. Tenez, par exemple, entrons dans une cuisine. Attendez : j'allume. Asseyez-vous sur ce tabouret : comme il tourne, vous pouvez travailler en même temps à la table en métal, avec ses tiroirs - donc facile à tenir propre - et à la cuisinière ; étendez le bras, là, au-dessus de la table - tout ici est en place, votre bras n'hésite pas - c'est l'armoire à provisions, constituée d'un casier pratiqué dans le béton, facilement lavable. Maintenant, tournez-vous, jetez de la main gauche les ingrédients dans une casserole posée sur la cuisinière (électrique et au gaz) et, de la main droite, attra-

(1) Sur W. RATHENAU et l'économie de guerre allemande 1914/1918 : Ch. S. MAIER, "Entre le taylorisme et la technocratie : les idéologies et les conceptions de la productivité dans l'Europe des années 1920", traduit dans Recherches n° 32, "Le soldat du travail". Sur l'A.E.G., la firme des Rathenau, cf. T. Buddensieg et H. Ragge, "Peter Behrens and the AEG architecture", in Lotus International, Milan, septembre 1976, n° 12

(2) Cf. Julius Posener, "Muthesius as architect", in Lotus International, n° 9, février 1975, 224

pez les épices situées près du fourneau sur une étagère en métal. Gardez votre plat au chaud dans la marmite norvégienne, de l'autre côté de la cuisinière, et vous pourrez terminer la vaisselle. C'est du reste fort simple : prenez la vaisselle sale de la main gauche et plongez-là dans l'évier, après que vous aurez relevé la plancher à égoutter, puis, de la main droite, vous poserez la vaisselle propre : "on n'a ensuite qu'à lever le bras pour mettre en place la vaisselle essuyée". D'ailleurs, eau chaude - eau froide, une planche à repasser fixée au mur et rabattable, un fer et une armoire à balais "que l'on ne peut atteindre que par l'entrée du logement" (1).

Ainsi, la cuisine modèle de Francfort "est pourvue d'installations qui permettent l'exploitation rationnelle de l'espace limité dont on dispose. L'agencement de chaque élément est basé sur une rationalisation de l'usage de la cuisine" (2). En elle, se conjuguent les deux principes cardinaux du logement minimum qui sont aussi les deux règles de l'établi de l'ouvrier taylorien, autrement dit : économiser les allées et venues (principe du plus court chemin) et épargner la fatigue (principe de la dépense minimum de travail) (3).

(1) Cf. J. BADOVICI, "A Francfort", L'Architecture vivante, automne-hiver 1928, note 1 p. 6

(2) E. MAY, " Cinq années d'activités de la construction locative à Francfort-sur-le-Main", Das Neue Frankfurt, février/mars 1930, reprint dans G. GRASSI, Das Neue Frankfurt 1926/1931, Bari, 1975, 202

(3) Cf. B. TAUT, Die Neue Wohnung : die Frau als Schöpferin (1924), cité par Barbara M. LANE, op. cit. 66/67

Si l'objectif et le postulat de l'habitat minimum sont de "réduire la cellule à quelques éléments fondamentaux de dimensions définies, d'éviter le gaspillage d'un espace même réduit et d'atteindre à une normalisation étendue des éléments singuliers", et si "cette recherche des dimensions minimum doit correspondre d'abord aux réquisits de l'hygiène" (1), alors la cuisine rationnelle est à elle seule la théorie complète de l'habitat rationnel : le terrain d'expérience, le laboratoire de ses technologies.

Le groupement et la distribution des pièces ont été faits, nous dit-on, "non seulement pour donner aux habitants le maximum de bien-être, de lumière et d'hygiène, mais encore pour faciliter le travail ménager" (2) : c'est que, dans cet "habitat uniformément hygiénique" (3), dont la continuité avec le dix-neuvième siècle n'est pas contestable, la "raison" de la rationalisation apporte un supplément : le travail.

Mais, discrètement, sans rupture fondamentale : la maîtresse de maison, manager de son foyer et alliée des médecins, était toute prête à s'émanciper et à devenir cette ouvrière productive et scientifique de l'habitat rationnel, alliée des psychotechniciens. C'est l'usine radieuse : la chaîne des assiettes sales, main gauche, main droite, chante : productivité, productivité ; les gestes mathématiques et précis

(1) G. SAMONA, op. cit., 77

(2) J. BADOVICI, op. cit., 6

(3) E. BLOCH, Héritage de ce temps (1935), Paris, 1977, 202

affirment joyeusement les progrès de la rationalisation ; l'adaptation si étroite des mouvements de la ménagère et des instruments dessine les couleurs d'un rêve où les automobiles brillantes n'en finissent pas de sortir des chaînes de production, s'exclament que la prospérité n'aura pas de fin (1). Dans les cités industrielles du dix-neuvième siècle, le potager s'était petit à petit approprié tous les loisirs de l'ouvrier et, de ce fait, avait retapissé le manteau déchiré de l'espace du travail et de l'espace hors-travail. Eh bien, la cuisine, à la fois espace de travail et habitat, est le potager du logement rationnel ; elle "branche" l'usine sur le living (2) et embrasse, d'une même volonté d'autonomisation totale du monde, l'habitat et le travail dans "une grande technique qui s'occupe de créer un "luxe" libérateur

-
- (1) S. KRACAUER, Das Ornament der Masse (1927), cité par K. WITTE, " Introduction to Siegfried Kracauer's The Mass Ornament", New German Critique, 64
- (2) Cf. ANSON G. RABINBACH "L'Esthétique de la production sous le 3ème Reich", traduit dans Recherches n° 32, "Le soldat du travail" : "Tout au long des années 1920 et 1930, des réfectoires modernes, des infirmeries, des aires de repos, des gymnases, des stades, des jardins et des logements spéciaux furent construits dans de nombreuses entreprises européennes et américaines pour améliorer les relations du travail. Le manuel de Geck (Die Sozialen Arbeitverhältnisse im Wandel der Zeit ; eine geschichtliche Einführung in die Betriebssoziologie, Berlin, 1931) inscrivait d'ailleurs clairement la Beauté du Travail dans cette continuité ; le Bureau prolongeait et étendait la science des relations industrielles développées au cours de ces mêmes années 1920 et 1930. Geck pourtant était persuadé que la Beauté du Travail était allée plus loin. Elle avait en Allemagne inscrit dans le réel le projet enraciné déjà dans l'idée des Cités-Jardins d'un monde ouvrier complètement domestiqué. L'usine était "rendue plus intime et transformée en un confortable living-room". Le Bureau de la Beauté du Travail (Amt Schönheit der Arbeit) un organisme nazi dirigé par Speer, avait pour fonction d'"améliorer les relations du travail au moyen d'une politique des relations sociales industrielles, de l'environnement du travailleur et de l'urbanisme résolument fonctionnaliste et moderniste

pour tous, froid, réfléchi, démocratique" et protégé des confusions esthétiques (1). A partir de la cuisine, l'espace utile se généralise à l'ensemble de l'habitat - die Küche, die Fabrik des Hauses (2).

"Les pièces d'un bâtiment doivent fournir, comme un moteur, le meilleur rendement" (3). Mais le rendement de la cuisine va bien au-delà d'elle-même ; ce n'est pas seulement un poste de travail, mais un observatoire, une dunette à partir de laquelle la ménagère peut surveiller et diriger la maisonnée : "Par principe, la soi-disante chambre-cuisine a été éliminée comme contraire aux postulats d'une civilisation moderne de l'habitat, et remplacée par une cellule double, cuisine encastrée - salle de séjour. La disposition d'une porte à guichet ou d'une porte coulissante entre la cuisine et la salle de séjour établit une communication, nécessairement exigüe, entre ces deux pièces principales du logement, permettant à la ménagère qui travaille et qui est dépourvue d'aide, une tenue propre et commode de la maison à partir de la cuisine, en même temps qu'une surveillance plus sûre des enfants jouant dans le salon ; elle raccourcit également les parcours entre l'endroit où sont préparés les repas et la table où l'on mange (instal-

(1) Ernst BLOCH, L'Esprit de l'Utopie (1923), Paris, 1977, 27

(2) O. VERF, "Die Küche - die Fabrik des Hauses", Wohnungswirtschaft n° 3, 1925, cité par G. STAHL, op. cit., Wem gehört die Welt ? 108

(3) U. BOCCIONI, Architecture futuriste manifeste (1914), repris dans Le Futurisme 1909/1916, Musée National d'Art Moderne de Paris, 1973, 162

lée) dans la salle de séjour" (1). Les architectes ont l'oeil de la ménagère. La disposition du logement minimum emprunte ses normes au travail de Taylor ; mais, en tant qu'il traite l'espace du point de vue de la rationalisation de son usage, il faut chercher ses modèles ailleurs, très précisément dans les espaces compacts du paquebot et du wagon-pullman (2). Si l'habitat rationnel de l'entre-deux-guerres revient à des pratiques condamnées par l'hygiène (comme la pièce polyvalente), il ne fait pas retour pour autant, comme on le soutient souvent, à la maison rurale : son ancêtre n'est point le cottage (qui, du reste, lui-même rêvait moins de chaumière que de cabane, moins de pay-

-
- (1) E. MAY, "Grundlagen der Frankfurter Wohnungsbaupolitik", Das Neue Frankfurt, n° 7/8, juillet/août 1928, 118
- (2) Cf. Barbara M. LANE, op. cit., 99. Et John R. MULLIN, "City planning in Frankfurt, Germany, 1925/1932. "A study in practical utopianism", Journal of urban history, vol. 4, n° 1, novembre 1977, 12 : "Conçue par Grete Lihotzky, la cuisine comprenait les instruments et les éléments courants ; elle était standardisée et produite en série. Ces cuisines étaient si solides que c'est seulement il y a quelques années, plus de quarante ans après leur installation, qu'elles ont dû être remplacées. Avec leur agencement compact, le réchaud, la glacière, l'évier, les placards et les plans de travail, elles ressemblaient aux cuisines des voitures pullman". La cuisine-type de Francfort mesurait 5,97 m² pour une superficie totale habitable de 58 m² : cf. E. MAY "La politique de l'habitation à Francfort-sur-le-Main", L'Architecte, Paris, janvier 1930, fig. 11 p. 6 (logement pour une famille de quatre personnes). Pour comparer avec d'autres modèles de cuisines minimum, cf. F. SAMONA, op. cit., 98-103 : "Pour créer une cuisine modèle adaptée au logement populaire, il faut nécessairement réduire au minimum l'espace des diverses phases du travail qui s'y effectue" (ibid. 98). G. Lihotzky s'était inspirée très directement des cuisines pullmann : cf. "Rationalisierung im Haushalt", article cité, 121

san que de bon sauvage), mais l'agencement rationnel des navires que les ingénieurs de la Marine avaient mis au point dès la fin du dix-huitième siècle (1), et du couloir des wagons de chemin de fer (2).

o Un minimum d'existence

On le voit : un intérieur rationnel vise à autre chose qu'à former des géométries de cristal. Il vise, dans une optique qui est précisément celle-là même de l'ergonomie, à raccorder le milieu et les corps dans une même coque plastique, et les meubles, en même temps qu'ils entrent dans les murs, s'encastrent dans les lignes musculaires des gestes et des usages. De là, ce minimum d'utilité spatiale déduit d'après "le type d'une table minimum utile" (3). A l'image de la minutie de l'ingénieur standardisant les meubles du poste de travail et leur agencement, c'est par la normalisation de son mobilier que l'habitat devient cette zone

(1) Cf. A. DEMANGEON et B. FORTIER, Les vaisseaux et les villes (Cherbourg, 1770/1815)

(2) Cf. LE CORBUSIER, "La Signification de la cité-jardin de Weissenhof à Stuttgart", L'Architecture vivante, printemps/été 1928, 13 : "... ce fameux couloir de 70 cm de large qui effraya tant de visiteurs. Ce couloir, de même largeur que celui de tous les wagons du monde, par lequel circulent chaque jour, sur des trains lancés à 100 km, des milliers de voyageurs, reliait les chambres aux W.C., au lavabo, à la salle de bains, à la cuisine, au toit jardin, au jardin lui-même"

(3) LE CORBUSIER, "L'Aménagement intérieur de nos maisons de Weissenhof", L'Architecture vivante, *ibid.*, 34. Sur les dimensions de la chambre à coucher déduites des dimensions du lit, cf. G. SAMONA, op. cit. 94

plastique compacte dont l'idéal n'est plus la maison, mais l'espace minimum des lieux de travail et des moyens de transports : "Et les sièges ? J'affirme ceci : les lois de l'étiquette traditionnelle sont tombées devant la machine (l'auto, la bicyclette, le métro, le sport, le bureau, etc.) ... Au bureau, au club surtout, sur les ponts des grands paquebots, nous nous sommes permis de nouvelles manières de s'asseoir" (1). Véritable exode du mobilier, fuite des consoles et des guéridons, des colonnes, des rideaux, des balustres qui meublaient les parties les plus glaciales de la maison (2).

La nudité objective du décor s'est substituée aux intérieurs ambigus, meublés comme l'atelier d'un photographe, pour la tromperie,

(1) LE CORBUSIER, ibid., 35. Cf. aussi, du même : "Le type physique (le corps humain) est unique, standard, variant entre des limites suffisamment généralisées pour qu'il soit possible d'établir un outillage standard type et unique, lui convenant parfaitement (wagon, auto, lit, chaise, fauteuil, verre, bouteille, etc.). Suivant les mêmes règles, suffisamment générales, on établira pour ce type physique un outillage d'habitation standard : portes, fenêtres, escaliers, hauteurs des salles, etc..." ("La signification de la cité-jardin de Weissenhof à Stuttgart", art. cité) ; plus loin, LE CORBUSIER parle de construire "une maison comme une auto". Voir également BOCCIONI, loc. cit.

(2) W. BENJAMIN, "Petite histoire de la photographie" (1931), tradu. française, dans Poésie et Révolution, Paris, 1971, 22/23

"L'ornement de cette objectivité est de n'en pas avoir" (1) : sous une ostentation de sévérité, le "nouveau style", réaliste, concret, sachlich, révèle son profond puritanisme. Ses meubles schématiques sont l'emblème de sa bigoterie (2) : "Ces maisons, construites de façon si légère et si simple, paraissent en réalité les institutrices d'un nouvel esprit. Alors qu'elles sont, d'une part, conçues pour aménager à leurs habitants les conditions de vie les plus saines et les plus appropriées, elles exigent d'un autre côté un ascétisme certain, un renoncement à toute sorte de bien-être matérialiste et une insertion dans la communauté" (3).

De fait, l'époque improvisait sur des ruines, débris d'une maison écroulée que les sinistrés ramènent d'entre les gravats. On achevait de dépeupler les intérieurs. Ce fut le réalisme sans fard du logement minimum succédant à l'"illusion du chez soi" procurée par la maisonnette : "à l'avenir, l'homme n'aura plus à sa disposition un logement quelconque, mais on pourra établir un minimum vital pour des groupes déterminés de personnes, classées selon leur nombre et leur capacité économique, et l'on étudiera la solution la meilleure en vue de procurer à chacun "sa

(1) E. BLOCH, Héritage de ce temps, op. cit., 201 et 200

(2) E. BLOCH, Héritage de ce temps, op. cit., 201 et 200

(3) F. WICHERT, "Die Neue Baukunst als Erzieher", Das Neue Frankfurt, n° 12, décembre 1928, 235

ration" de logement" (1). L'hygiène triomphait d'abord dans le principe du rationnement, "L'espace habitable minimum suffisant et nécessaire pour des familles de dimensions variables devra être calculé en fonction des exigences biologiques et sociologiques" (2) : la "recherche des dimensions minimum compatibles avec l'hygiène ne rompait évidemment pas avec le dix-neuvième siècle, et la norme familiale (qui est aussi la base de calcul de toute politique de cautionnement, quel qu'en soit l'objet) demeurerait, plus que les besoins individuels, la mesure du loge-

-
- (1) E. MAY, "Le logement minimum" Das Neue Frankfurt, n° 11, novembre 1929, cité par G. GRASSI, op. cit., 170. Entre 1926 et 1930, la superficie moyenne d'un logement de quatre pièces alla en diminuant : de 94 m² en 1926, elle passa à 90 m² en 1927, puis à 78 m² en 1928/1929 et à 75 m² en 1930 (cf. J.R. MULLIN, "City planning in Frankfurt ...", art. cité, 20). E. MAY donne une surface de 44 m² pour un logement de trois pièces, qui est "l'habitation moyenne pour la masse des classes défavorisées", le jardin pouvant servir d'espace additionnel (E. MAY, "Cinq années ..." art. cité, 203). En U.R.S.S., la pénurie des logements fut plus dramatique encore : on comptait parfois jusqu'à 2,5 m² par habitant (en 1932), un lavabo pour deux appartements, une cuisine pour douze et pas de bains dans les immeubles construits en préfabrication (cf. Martin PAWLEY, Architecture versus housing, New York, 1971, 37). Comparer avec les "maisons modèles pour indigents" proposées par Lammenais, deux pièces de 30 m² en tout, pour les ménages ayant trois enfants (cf. R.H. GUERRAND, Les origines du logement social en France, Paris, 1966, 77)
- (2) E. MAY, "Le logement minimum", ibid., 171. La science de la construction moderne doit reposer sur les principes de l'hygiène, de la psychologie moderne, et avoir toujours l'oeil sur "le baromètre de la santé publique" (E. MAY, ibid., 170). Cf. aussi Dr. HAGEN, "Prémises biologiques et sociales au logement minimum", cité par GRASSI, op. cit., 181 : "l'ameublement des pièces devra être réduit au minimum pour des raisons hygiéniques". Sur l'exposition consacrée au "logement minimum" tenue au siège du Werkbund à Francfort en octobre 1926, cf. E. KAUFMANN, "L'exposizione internazionale : "l'allogio minimo", cité par GRASSI, op. cit., 172/176

ment par excellence, "Le nombre de chambres à coucher et les dimensions de la salle de séjour devront être rapportées au nombre de personnes composant la famille" (1).

Produit de la Planwirtschaft, de l'économie planifiée, la politique du logement de la République de Weimar opposait à la crise les moyens de l'économie de guerre. C'est de là, avant toute détermination propre au mouvement de l'architecture, que proviennent les deux traits originaux du plan des habitations, tous deux fondés sur le principe du rationnement : le retour à la pièce polyvalente (qui n'est que le corollaire, concernant l'intérieur, de l'adaptation de la taille des logements à la taille des familles), et la canalisation de la vie familiale, concentrée dans la cellule double constituée par la salle de séjour et la cuisine : "C'est dans la cuisine salle à manger que nous trouvons le point capital du plan" (2).

-
- (1) E. MAY, "Le logement minimum", art. cité, 171, qui s'appuie ici sur les travaux de L. HILBERSEIMER, "Untersuchungen über Familiengrösse, Bettenzahl usw.", Zentralblatt der Bauverwaltung, n° 32, 1929. Sur la dépendance de la politique du logement par rapport aux politiques de la natalité et de la sexualité, cf. Dr. HAGEN, art. cité, 160 : "Le nombre des naissances que le couple prévoit est déterminant pour l'espace nécessaire aux enfants" (C'est nous qui soulignons). Sur la disposition des logements dans les blocs d'habitations en fonction de l'évolution de la composition et de la taille des ménages, cf. E. MAY, in L'Architecte, janvier 1930, art. cité, 7/9, et E. KAUFMANN, "L'esposizione ...", art. cité, 173/174. Sur l'indépendance des normes du logement populaire vis-à-vis des besoins individuels, cf. G. SAMONA; op. cit., 78
- (2) E. MAY, in L'Architecte, janvier 1930, art. cité, 8. Ces plans-types furent inaugurés pour la première fois à Praunheim, mais il semble que leurs premières esquisses remontent à quelques années plus tôt, au Siedlung Georgsgarten d'Otto HAESLER : cf. F. BORSI, "L'esperienza della sitta tedesche", Controspazio avril/mai 1970, 47. Cf. également Barbara M. LANE, op. cité

Dans un espace rationnel, c'est-à-dire depuis Taylor, dans un espace rationné dont on a extrait le maximum d'utilité, la rentabilité maximale dépend de la configuration des transits : il faut réduire les parcours, mais aussi éliminer tous les obstacles aux déplacements. Ce souci d'une circulation optimale vient en fait incorporer dans le bâti la vieille obsession de l'hygiène : dissiper tous les contacts indésirables. Mais c'est l'originalité de l'habitat rationnel d'avoir incarné cette phobie du contact dans une technologie nouvelle en modifiant profondément la fonction dévolue au mobilier. Celui-ci n'est plus l'alphabet du décor ; il a désormais pour fonction d'interdire les croisements inutiles, de dégager les goulots de ralentissement, de borner les relations.

Les meubles doivent être les balises pour de nouvelles habitudes, les guides nécessaires à l'apprentissage du logement minimum et de l'espace utile (1). "Il faut décourager le culte de l'ameublement inutile, éduquer le public à la simplicité et à la rigueur" (2) ; "la bonne échelle est l'échelle minimum", les meubles doivent être "légers et mobiles" (3) ; le "frankfurter Bett" (lit), la "frankfurter Tür" (porte), le "frankfurter Schrank" (armoire) ne furent pas seu-

(1) Ici encore la cuisine est au centre de l'expérimentation : cf. G. LIHOTZKY, "Neue Frankfurter Schul-und Lehrkuchen", Das Neue Frankfurt, janvier 1929, n° 1, 19. Sur l'hygiène et les aspects psychomédicaux de l'ameublement, cf. de la même, "Rationalisierung im Haushalt", art. cité, 123 (la couleur et l'éclairage des cuisines)

(2) E. MAY, "Cinq années ..." art. cité, Grassi, 208

(3) Mart STAM, cité par J.R. MULLIN, art. cité, 13

lement le signe de ce lien tacitement établi entre l'art et l'habitat-instituteur : ils visaient à installer au coeur même des intimités ces vues perspectives, ces percées et ces espaces vides qui sont les marques des villes et de l'âge post-haussmanien (1).

"Aucun élément superflu ne peut être admis à faire partie de l'organisme cellulaire : l'assemblage des pièces entre elles doit être aménagé de manière à ce que le maximum d'économie en résulte ainsi que la meilleure configuration dans les relations entre les pièces" (2).

Le logement minimum choisit de favoriser les espaces de relation au détriment des espaces d'habitation, la salle de séjour-cuisine au détriment des chambres, réduites à la taille de cabines (3). En mettant ainsi l'accent sur le dessin des trajets à l'intérieur du logement, l'habitat rationnel portait l'hygiène au point même où elle se renverse et, de phobie du contact qu'elle était, devient pédagogie de la communication.

(1) Les deux architectes créateurs du mobilier rationnel des Siedlungen francfortois furent Franz Schuster et Ferdinand Kramer (cf. E. MAY, ibid.). Sur "l'éducation du goût du public", c'est-à-dire sur la préhistoire du Werkbund, voir F. STERN, The politics of cultural despair, op. cit. 173 à 175

(2) G. SAMONA, op. cit., 78

(3) G. SAMONA, ibid., 96/98

o "Une démocratie athlétique"

L'hygiène triomphe encore dans "la vénération de la lumière, de l'air, de l'eau et de la terre" (1), imposée par les grands ensembles installés au milieu de la nature, par les Siedlungen ins Grüne, et l'apologie du plein air devait conduire le "nouveau style" à la primauté qu'il accorda aux espaces collectifs. "L'évolution des rapports sociaux dans un sens collectiviste désigne le logement comme la réponse la plus appropriée. Toutes les tentatives en vue de maintenir en vie artificiellement la maison individuelle, en la soutenant comme une aspiration légitime, contredisent cette évolution. Dans le monde du travail, comme dans celui du sport et du loisir, et surtout dans la prise de conscience politique, la tendance collectiviste apparaît de façon décisive" (2).

Plus encore que dans les équipements sociaux (3), c'est dans la prodigieuse expansion des interstices, par la mise en jeu systématique de tous les supports architecturaux qui sont la condition d'une bonne hygiène du lien social, escaliers et dégagements, couloirs

(1) F. WICHERT, art. cité, 234

(2) E. MAY, "Cinq années ...", art. cité, Grassi, 200. Cf. aussi J. BADOVICI, "A Francfort", art. cité, 6 : "On a donné à ces constructions une architecture en harmonie avec la nature du terrain et le caractère du paysage. On a pensé à l'avenir, au bien-être social ; on a eu le sens des grands ensembles et de la vie collective. On a fixé pour les rues de grand trafic un minimum de largeur susceptible de répondre à un accroissement ultérieur considérable des besoins"

(3) Non sans que, cependant, ces équipements justifient d'une analyse très semblable à celle que nous esquissons pour les interstices

et paliers - continuité directe avec le siècle précédent au point de vue de la doctrine - et surtout, les toits en terrasses : "Presque partout des toits en terrasses où les mères peuvent promener leurs enfants au soleil, à l'abri des poussières, et des dangers de la rue". C'est la rue côté cour, claire et en altitude, la rue qui fuit la rue : il fallait que disparaisse la rue, cette survivance du taudis que le dix-neuvième siècle avait laissée intacte. "On a constaté que le toit plat engendre par ces surfaces planes et harmonieuses des relations et des liens là où règne ordinairement le chaos le plus dense.

Nous voyons que, dans les villes à surfaces planes, comme, par exemple, La Haye, les toits plats forment de larges rubans de liaison". Pour édifier une vie communautaire, saine, simple et moderne - eine Wohnungskultur - l'habitat rationnel convertit d'anciens espaces communautaires, il liquide les cours fermées et les "rues-corridors", il trace ses interstices sur les membres de la vie collective en haillons des logements du dix-neuvième siècle.

"Le mur de la pièce paraît gris ou jaunâtre comme la rue, et le plancher est une rue ... Il n'est plus guère possible, ou nécessaire, de vraiment habiter".

2. Invitation à la joie

Aérienne, "éblouissante et nue, comme Sion, la ville sainte, la capitale du ciel" (1), la Cité futuriste "réformiste" - appelle à la joie. Les Siedlungen im grünen de Berlin, aux dires de Bruno Taut, "invitent leurs occupants à être heureux" (2), l'architecture de Neue Frankfurt exprime quant à elle "la même vitalité qui pousse les jeunes gens à pratiquer les sport et le nudisme" (3), Licht, luft und sonnenschein ... Lavée de lumière, la machine à habiter vénère la nature, l'air et le soleil. "Nulle poussière, nulle humidité, pas de mouches, pas de moustiques" (4) en cet "habitat uniformément hygiénique" (5). De grands murs tout blancs, et le sport au pied des blocs. Non plus le jardinet, le lopin individualisé de la cité-jardin, mais le parc, l'esplanade ; non plus les perspectives fermées à la Camillo Sitte, mais l'espace ouvert - propice au "jeu des muscles dans la lumière solaire" (6), propice aussi aux rassemblements de masse. Porteur d'une nouvelle Weltanschauung, d'une

-
- (1) A. LOOS, "Ornement et crime", L'Architecture vivante, printemps/été 1926
- (2) Bruno TAUT, "My Siedlungen" (1936), Lotus International, n° 16, septembre 1977
- (3) Comte Harry KESSLER, The Diaries of a Cosmopolitan 1918/37, Londres, 1971, 347 - cité in John Robert Mullin, "City Planning in Frankfurt, Germany, 1925/1932. A Study in Practical Utopianism", Journal of Urban History, vol.4, n° 1, novembre 1977
- (4) LE CORBUSIER et P. JEANNERET, "Le problème de la "maison minimum", Architecture vivante, 1930/31, 1er cahier
- (5) Ernst BLOCH, Héritage de ce temps, 1978, 203
- (6) Dr. WINTER, "Le Corps nouveau", L'Esprit Nouveau, n° 15 - cité par Reyner BANHAM, The Architecture of Well-tempered Environment, Londres, 1969, 146

Wohnkultur, "l'habitat égalitaire et sain" (1) jette les fondations d'une démocratie athlétique" (2).

Ce rêve d'une "communauté claire, propre, honnête et vivante" (3), les villes-usines du dix-neuvième siècle, puis le mouvement des cités-jardins, l'entretenaient depuis bien des lustres. Akroydon, Saltaire, Bournville, Port Sunlight, Le Creusot ou Margarethen-Hohe régénéraient "par de l'hygiène et un métier" les hordes sauvages - le "residuum" - venues des bas-fonds ; même ambition dans les "Cités sociales" d'Ebenzer Howard, animées de ce suave souci d'"hygiène nationale" qui commandait aux yeux des philanthropes anglais la dissémination des "éléments inférieurs" de Londres dans des colonies de travail agricole, ou leur déportation vers l'Empire (4).

Un gouffre sépare cependant ces anti-agglomérations de la Ville Radieuse ; ce gouffre porte un nom, "l'habitation minimum" - Die Wohnung für das Existenzminimum. Au fondement de l'anti-ville en effet, une certaine politique des populations, dite de "containment", - la "ceinture verte" jouant en l'espèce le

-
- (1) Marcel SMETS, L'avènement de la cité-jardin en Belgique. Histoire de l'habitat social en Belgique de 1830 à 1930, Mardagna, 1978, 167
- (2) L'expression est de Thomas MANN, in Les exigences du jour, 1976, 54
- (3) W. CREESE, The Search for Environment : the garden-city, before and after, Londres, 1966, 190
- (4) Cf. Gareth STEDMAN JONES, Outcast London. A Study in the relationship between classes in Victorian society, Londres, 1971

rôle d'un cordon sanitaire (1). L'amendement moral des misérables nécessite un paysage scénique hygiénique et villageois - modèle invariant chez Unwin -, de préférence disposé en damier - les "Wards", ou quartiers - peu encombré et clairement circonscrit - 30 000 personnes sur 400 hectares.

C'est de cette référence à une communauté close que l'urbanisme social-démocrate se défait, les Siedlungen de Francfort déroulant l'histoire de ce progressif abandon. Du faubourg-jardin de Römerstadt à la "construction en hauteur dans la verdure" de Praunheim, c'est moins la forme architecturale - "de l'îlot à la barre" (2) - que le concept même de l'habitation qui pivote. Entre la "communauté satellite", la Gardenstadt, et les entassements saccadés de la Neue Sachlichkeit, entre le logis pavillonnaire et la "cellule", l'espace domestique éclate, et fuit simultanément vers l'infiniment petit - la "ration" minimum de logements - et l'infiniment grand - l'espace des masses. Entre les services collectifs de la "communauté de voisinage" (lavoirs, bains-douches, centre social) et le réseau d'équipements d'un habitat de masse (parcs, terrains de sport et de parade), entre le communautaire et le "collectif" (3), l'"hygiénisme"

(1) Cf. Peter BATCHELOR, "The Origin of the Garden City Concept of Urban Form", Journal of the Society of Architectural Historians, vol. 28, n° 3, octobre 1969

(2) C'est le titre d'un ouvrage de J. CASTEX, J. Ch. DEPAULE, Ph. PANNERAI, De l'îlot à la barre. Contribution à une définition de l'architecture urbaine, 1978

(3) On connaît à ce sujet les anathèmes lancés par LE CORBUSIER contre la cité-jardin qui "conduit à l'individualisme ... à l'isolement stérile de l'individu. Elle entraîne la destruction de l'esprit social et des forces collectives, elle paralyse la volonté collective" cité par SMETZ, op.cit., 156

cède le pas au "réformisme", la phobie du contact se mue en pédagogie du contact. Après l'école, le Parti ou le syndicat, le logement se fait à son tour éducateur" de sociabilité. "Brutale en sa simplicité mécanique" (1), la maison en béton, fer et verre, sans ornements, abrite le "barbare technologique" formé dans les tranchées de la Grande Guerre, "l'homme au corps métallique" chanté par Marinetti. En la "maison communautaire" - l'"Unité d'habitation" de Le Corbusier - loge un peuple nouveau : non plus, comme dans les cités-jardins, les seuls misérables extraits des slums, ou la seule "digne" classe ouvrière, mais tous les personnages de l'Alexanderplatz, les "héros" de Döblin, Grosz ou Céline - "une population nombreuse et toujours au travail" (2).

Il ne lui est plus guère possible, ou nécessaire, de vraiment habiter. A l'ère du "Travailleur" - Der Arbeiter - de Jünger, l'intimité a vécu. Résidu de l'usine et du stade, la maison-outil, "la maison comme une auto", signe l'acte de décès du "ravissant mobilier". Ascétique et puritaine, "bigote" même selon Ernst Bloch, la nouvelle architecture éduque l'homme nouveau "à la rigueur et à la simplicité" (3). Pièces meublées en acier et "franfreluches technoïdes" bapti-

(1) SANT'ELIA, Manifeste de l'Architecture futuriste, cité in N. PEVSNER, Les sources de l'architecture moderne et du design, 1970, 198

(2) Louis-Ferdinand CELINE, "Les assurances sociales et une politique de la santé" (1928), in Céline, Cahiers de l'Herne, 1972

(3) E. MAY, "Cinq ans d'activités et de construction locative à Francfort sur le Main", Das Neue Frankfurt 1926/1931, Bari, 1975, 208

sées "socialistes", fenêtres à coulisse et toits plats annoncent l'Etat de l'avenir. A la "belle façade", à la brique et au "Backsteinbazillus", la Glassarchitektur oppose la "façade-lumière" : tel la Turbinenfabrik de Behrens, ceinte d'"une douce peur aseptique" (1), l'immeuble-navire s'enveloppe d'une membrane légère, fine à l'extrême. Murs et toits se dématérialisent, le dehors fait irruption dans le logis. D'alcôve, cachette terrifiante et retraite voluptueuse, l'intérieur se mue en cellule nickelée, taylorisée, "pratique comme une machine à écrire". "Les meubles disparaissent, se réduisent à leur seule fonction, vont au mur" (2). L'espace domestique s'agence "comme un omnibus ou une cabine de navire" (3) : pas une flexion, pas un geste, pas un mouvement inutile ! "The right scale is the minimum scale ..." (4).

Dorénavant, "tout est travail". L'atelier et le logis coulissent, glissent l'un vers l'autre ; de savantes confusions s'introduisent entre l'espace du travail et celui du hors-travail. La psychologie industrielle, cette magicienne, privatise ce qui fut longtemps un "espace maudit" ; lumières colorées, musique de danse et arômes floraux - "psychotechniques" tirées de l'arsenal de Hugo Münsterberg - "rendent l'usine plus intime et la transforment en un confortable li-

(1) T. BUDDENSIEG et H. ROGGE, "Peter Behrens and the A.E.G. Architecture", Lotus International, n° 12, septembre 1976, 99

(2) E. BLOCH, op. cit., 211

(3) LE CORBUSIER, "Maisons en série", L'Esprit nouveau, n° 10/13

(4) Mart STAM - cité in John Robert MULLIN, art. cité

ving-room" (1). Par l'entremise de la radio - Ernst May place une station d'émissions à chaque extrémité de ses Siedlungen - le logis devient à l'inverse un espace public. "Propre, soigné, endimanché même", l'atelier paraît un salon, cependant que l'habitation minimum, standard, livrée meublée (2), dessine à l'évidence un poste de travail. La "chaise normalisée" rationalise la physiologie du travailleur, le mobilier de la "Bolchevikarchitektur" lui enseigne "de nouvelles manières de s'asseoir" (3).

"Façonnez le quidam / ingénierisez-le / enfoncez-lui la géométrie dans le crâne / des logarithmes dans les gestes" chantent les poètes soviétiques (4). Lénine, nous disent-ils, est "simple comme une sphère. Une machine. Une volonté condensée dans une boîte en veston". Trotsky ? "Un triangle". Boukharine ? "Une droite idéale ... C'est à une même physique du pouvoir, aux règles simples - dissection et montage - que s'essaie l'Allemagne sociale-démocrate, ce laboratoire de l'Europe des années 20. A Berlin, fait ainsi fureur en pleine inflation une troupe de danseuses américaines, les Tiller Girls, présentées en ces termes : "Quand

(1) Cité par A.G. RABINBACH, "The Aesthetics of Production in the Third Reich", Journal of Contemporary History, 11, 1976

(2) "L'objectif devrait être un logement qui comprendra l'ameublement, prêt pour l'usage, et capable d'être monté en peu de jours", E. MAY, art. cité

(3) LE CORBUSIER, "L'aménagement intérieur de nos maisons du Weissenhof", L'Architecture vivante, printemps/été 1928

(4) Cité in M. HELLER, Le monde concentrationnaire et la littérature soviétique, 1974, 30

elles formaient un serpent ondulant, elles illustraient avec un éclat radieux les vertus de la chaîne d'assemblage ; quand elles frappaient du pied sur un tempo rapide, cela sonnait comme business, business ; quand elles pliaient le genou avec une précision mathématique, elles démontraient joyeusement la supériorité de l'organisation scientifique du travail ; et quand elles reprenaient les mêmes mouvements sans jamais changer de rythme, on voyait se matérialiser des files ininterrompues d'autos glissant doucement hors des usines ...".

La caméra des Gilbreth décomposait les gestes de l'homme au travail, Hilbersmeier ceux de l'homme au foyer ; "mise en forme" dans les revues, les opérettes ou les défilés, cette vivisection paraît soudain source de jouissance esthétique. Un Taylorisme agrandi, étendu, ainsi que le notait l'auteur de Nous autres, à "toute la vie, à chaque pas, à chaque mouvement", dissèque la forme humaine en fragments qui, bloc par bloc, paquets par paquets, s'agencent ensuite en figures géométriques - cercles, carrés, spirales - du plus bel effet. Ordonnés avec art, la main de l'ouvrier, la jambe de la danseuse, le sourire de la ménagère et le souffle de l'athlète composent un tableau vivant. La technique est picturale, c'est celle du papier collé. A travers le ballet des Girls, la parade ou le rassemblement de masse s'expérimente une géométrisation des foules à partir de déchets. Ces règles s'appliquent à la "Bolchevikarchitectur". Maisons en série, montées en quelques heures, alignées comme des soldats à l'exercice ... plus que la géométrie,

l'arithmétique est ici à l'honneur. Tout comme le grand magasin de la fête impériale, le massiv block s'exerce à une maîtrise des masses denses, ouvertes, croissant à l'infini. Les "lois de l'hygiène sociale", qu'Ernst May se félicitera en U.R.S.S. de pouvoir enfin mettre en oeuvre - sans plus se soucier désormais des contraintes du marché - se résument à une seule : "l'ensoleillement optimal grâce à l'empilement vertical". Diversement interprêtées, ces mêmes "lois" conduisaient May la veille encore à édifier à Römerstadt, de concert avec des paysagistes, une cité-jardin habillée de couleurs, décorée de végétaux, lovée dans son site naturel. L'immeuble devenu navire, lui, nie l'endroit où il se trouve : "Des portes basses ne conduisent plus à l'abri de la maison, mais font monter à bord. Des courbes dessinent une proue, les traçant des rubans autour de la coque ... Des escaliers extérieurs, des oculi rivetés renforcent l'impression de voyage ...". Réduit à un concept-squelette, l'ensoleillement, l'hygiénisme triomphe et disparaît. Avec le Zeilenbau, la construction par rangées, son âge s'achève.

Avec lui, s'achève aussi sans doute "le réformisme". L'architecte social-démocrate pénètre dans la maison - où il faut régner "la plus stricte économie de gestes et de mouvements" - et déporte toute vie sociale (cafés, jardinets) de la rue vers le toit plat. A l'homme d'état-architecte incombe le soin d'organiser de vastes espaces dégagés au pied des blocs. La construction en hauteur ouvre à une "Révolution du corps", une "restauration du corps", et la Ville Radieuse réserve 88 %

de sa surface aux parcs et aux terrains de sport : il revient à l'architecte de masse de les agencer, voire, en les pavant, de les transformer en "déserts de pierre" ... Thomas Mann louait dans la grande ville "son sens plus éveillé de l'hygiène et du sport, ses nouvelles formes de vie au grand air". Hygiène, sport et nature, cette trilogie sanitaire et réformiste en annonce une autre, sensiblement différente, espace, rythme et lumière - la trilogie de Nuremberg.

" mes ; on adorait la santé et le soleil, on adorait
" les fragiles jeunes phtisiques ; on s'enthousias-
" mait pour les professions de foi des héros, pour le
" credo social de l'Homme de la rue ; on était cré-
" dule et sceptique, naturaliste et précieux, robuste
" et morbide ; on rêvait de vieilles allées de châ-
" teau, de jardins à l'automne, d'étangs vitreux, de
" pierres précieuses ; on rêvait de haschisch, de ma-
" ladie et de démons, mais l'on rêvait aussi prairies,
" grands horizons, forges et laminoirs ; on voyait
" des lutteurs nus, le prolétariat en révolte, Adam
" et Eve dans le jardin, la société culbutée".

(Robert MUSIL, L'Homme sans qualités)

Boris Vian inventait dans l'Ecume des jours un extra-
ordinaire piano mécanique d'où jaillissaient au fil
de notes de délicieux cocktails. Qu'un essai sur le
pessimisme inspire ivresse et gaieté, c'est là la
gageure de cette Fin-de-siècle Vienna,⁽¹⁾ fraîchement
débarquée d'Amérique. La beauté de la langue, l'éru-
dition et le souffle d'une oeuvre poursuivie trente
ans durant, cent fois sur le métier remise, d'autres
les diront ; son audace nous ravit davantage encore -
l'histoire est si belle lorsqu'elle n'est point fri-
leuse. Un fabuleux voyage au long cours s'ouvrait
hier sous un "J'ai passionnément aimé la Méditerran-
née" ; une même encre s'étale en ces 400 pages. Ce

(1) Carl SCHORSKE, Fin-de-siècle Vienna, New York, 1980

qu'étaient Gênes ou Venise, les routes de l'or ou du blé, la galions et les lettres de change pour Braudel ; les bals ou les guides de carrière de la "grande nation", le bonheur encore, l'anxiété ou l'hypocrisie pour Zeldin, la Cacanie l'est pour Schorske - un empire pas à pas parcouru, ses maisons fouillées, les reins et les coeurs sondés. En cette caverne d'Ali-Baba, ni désordre, ni fouillis. Les sept études qui composent l'ouvrage s'organisent solidement autour d'une problématique : "politique et culture".

Tour à tour immergé dans l'architecture, la peinture, le roman ou la musique, Schorske n'a de cesse que d'en bousculer les frontières et d'en entrechoquer les champs - Camillo Sitte croisé par Richard Wagner, Kokoschka par Ios, Otto Wagner par Klimt. De bout en bout court obstinément une idée force : projeter l'ombre du politique sur le temps de l'art. Par-delà même la joyeuse apocalypse viennoise, c'est toute la dialectique entre la faillite politique d'une société et l'effondrement de ses valeurs morales et culturelles qu'embrasse cette superbe somme.

1. Du palais à la rue-monument

Exsangue, l'histoire de l'architecture ennuie : penché sur les architectes eux-mêmes, les styles ou les formes, ce récit accuse les défauts du roman intimiste. Arrachée à ses démons familiers et soudée au politique, bruissante encore des échos reçus de la

musique ou de la peinture, l'architecture paraît à l'inverse l'un des plus beaux forêts qui s'offrent à l'historien. Brillantes et denses, parmi les plus belles peut-être, les pages consacrées à la Ringstrasse l'illustrent à plaisir. Index iconographique du libéralisme triomphant, la Vienne nouvelle mime et trahit la culture aristocratique. Mimétisme formel des grandioses édifices publics, monuments de splendeur (Prachtbauten) baroque, gothique ou Renaissance par lesquels le bourgeois, empruntant à un passé qui n'est pas le sien, se dote moins d'une histoire que d'un pedigree.

Altération aussi de la symbolique architecturale, Parlement et Rathaus, université, théâtre et Opéra proclamant, en lieu et place des églises et des palais de l'ordre aristocratique-religieux, le triomphe du Recht constitutionnel sur la Macht impériale, du droit sur le sabre et de la culture sur le goupillon. Expression visuelle du règne de la loi et du Bildungsideal, le Ring ceinture et enferme la vieille ville, cité-musée n'abritant plus qu'un "monarque abstrait", (1) retiré dans l'immuable.

Chausser les bottes de l'aristocratie, afficher une rhétorique neuve n'est rien. C'est en fait toute l'organisation de l'espace urbain qui bascule ici. A Vienne comme à Paris, les années 1860 signent l'avènement de la rue. "Edifice-cible", le palais baroque aspirait jadis les regards ; l'oeil du prince les réfléchissait en perspective cavalière. "Rectilignes, les chemins viennent de la ville, se rassemblent devant le portail de la cour d'honneur, et c'est tout

(1) Hermann BROCH, "Hofmannsthal et son temps", in *Création Littéraire et connaissance*, Gallimard, 1966; 98

aussi rectilignes qu'ils se dispersent à nouveau dans l'infini à partir de la terrasse du jardin. L'axe passe par la salle de fête, au premier étage du palais. Cette salle constitue le promontoire élevé d'où l'on peut voir les deux royaumes. Celui qui s'y trouve est comme au centre du monde" (1). Une conception de l'histoire "panoramique" convertit le temps en espace, et transpose le passé en une unité figurative : "l'histoire se dissout dans le décor", le flot des événements se condense en "tableaux" - dans le Trauerspiel baroque par exemple, la chronologie spasmodique de la tragédie classique cède le pas à une image spatiale, un continuum "chorégraphique" (2).

La Ringstrasse en revanche libère la dynamique de la rue, le flux, le mouvement, la trajectoire temporelle et la puissance de la ligne droite. Du baroque, elle retient "la rage pour les espaces ouverts" (Camillo Sitte), mais en renverse l'esprit : loin que les perspectives mènent au monument, on use de ce dernier pour magnifier l'espace horizontal. Pénétré d'une même "sensibilité anti-intimiste" (3), l'"embellissement stratégique" du Baron ouvrait à Paris perspectives et panoramas, autour de l'Opéra par exemple. Vienne les rejette : subordonnées à l'artère plane, les masses verticales flottent isolées et inorganisées au sein d'un espace dont la seule loi de cohérence, l'unique élément stable est le ruban d'hommes en mouvement.

(1) Richard ALEWYN, *L'Univers du Baroque*, Gonthier, 1964, 60

(2) Walter BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Surkhamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963

(3) Marie-Claire Bancquart, *Images littéraires du Paris "fin-de-siècle"* Editions de la Différence, 1980, 243

En vertu de son éclectisme, la Stilarchitektur accuse la solitude de l'édifice public : incongru presque, il se dresse tel "un gâteau sur une assiette". Cette dissonance nourrira toute la critique d'un Camillo Sitte : que sert d'imiter le temple grec sans le loger dans l'agora ?

Confiné au monument, l'historicisme doit s'en dégager pour embrasser son environnement spatial. Amant du beau plutôt que de l'utile, l'émule des Ruskin et des Morris voudra briser la souveraineté de la rue, du trafic et de l'hygiène, et soumettre l'espace vide, uniforme et illimité d'un âge mathématique à la fragmentation des volumes : "chambre à ciel ouvert", la place exaltera l'intimité au mépris de la mobilité ou de la fluidité. Unifiant les différents arts en un Gesamtkunstwerk visuel, une oeuvre d'art totale, la place est à Camillo Sitte ce que le drame musical est à Richard Wagner - la récréation dans un espace intériorisé de l'expérience de la communauté. Sigfried redivivus, l'urbaniste-dramaturge régénère la culture et modèle l'homme nouveau.

Là où Sitte retenait de l'enseignement de la Ringstrasse son historicisme, Otto Wagner à l'inverse en porte à l'extrême sa face moderne, le primat de la rue. L'architecte-artiste entendait enchâsser les pompeux édifices dans un décor archaïsant, l'architecte-ingénieur s'attaque pour sa part à cette autre dissonance de la Ringstrasse - celle qui frappe la rue d'habitations. Car la Vienne nouvelle tient moins peut-être dans la magnificence de ses monuments que

dans l'élégance et l'opulente dignité de ses maisons où, à l'instar de la rue de Rivoli, commerces et boutiques aiment à se dissimuler sous de luxueuses arcades. Ces "belles façades", Wagner les dépouille - au nom de "l'honnêteté fonctionnelle" - de leur ornementation, leur restituant leur simplicité de murs, d'enveloppes et de peaux : loin de se différencier de la rue par une façade sculpturale, l'immeuble nu de la Sécession en renforce la trajectoire. La figure du piéton d'Apollinaire, du flâneur baudelairien hantait la ville de Sitte ; chez Wagner, les "interruptions de la rue" - places, édifices publics, etc - auront moins pour fin d'arrêter le flot humain que de lui impulser à nouveau élan et but.

L'homme des villes ne souffre-t-il pas d'abord d'un manque de direction ? Dans ses intérieurs également, l'idolâtre de Klimt adaptera les formes de l'art nouveau à sa passion de la ligne droite, du rail. Egalitaires, géométriques et cellulaires, ses blocs d'habitation célébreront la victoire de l'immeuble commercial sur le foyer, du bureau sur le "home" : n'appartient-il pas à l'âge démocratique d'"ériger l'uniformité en monumentalité" ?

Au palais baroque, la Vienne libérale opposait sans vraiment les marier deux logiques urbanistiques : commandée par les nouveaux dieux - vitesse, activité, efficacité, rationalité - la royauté de la rue achoppait sur l'historicisme de monuments et de maisons copiés sous l'empire d'une ambition sociale raffinée sur la grandeur aristocratique. Cette hésitation por-

tait en germe le modèle spatial d'un Sitte - fragmentant la ville en autant d'écrans pour une vie communautaire - comme le modèle temporel d'un Wagner effaçant de la rue toute trace de pathos historique pour mieux en faire un "couloir".

A l'évidence, la nudité du corridor triomphe : la désaffection du décor ouvre sur la rue-monument. La monumentalité glisse de l'habitation à l'espace des masses, de la "belle façade" au défilé humain, de la pierre aux multitudes en mouvement - parcours dont le terme naturel nous paraît celui où, dans des "villes de granit", la foule deviendra elle-même "un élément architectural" (1).

2. Esthétique et politique des masses

Vienne 1900 : "Des poches extérieures de leur veston cintré, les hommes tiraient de petits mouchoirs de batiste aux parfums à la mode - Trèfle incarnat, Cuir de Russie ou Quelques fleurs d'Houbigant ... Une "lassitude triste", et tout ce qui se fane, était en vogue"(2)."Décadence, orgueil et joyeux désespoir", propose Kusniewicz ; Schorske préférerait cette autre trilogie : "anxiété, impuissance et culpabilité". Fin-de-siècle Vienna pourrait se lire comme un essai sur les répercussions psychologiques, en une société donnée, de la faillite de ses valeurs. En ces années 1880, en effet, les libéraux avaient enfin mobilisé les masses, mais contre eux : symbolisé par la chute

(1) Robert R. TAYLOR, *The Word in Stone - The Role of Architecture in National Socialist Ideology*, Berkeley, 1974

(2) Andrzej KUSNIEWICZ, *Le Roi des Deux-Siciles*, Albin-Michel, 1978, 94

du bastion viennois entre les mains des démagogues chrétiens-sociaux, leur effondrement politique entraînaient celui d'une culture fidèle aux Lumières comme à un moralisme vertueux, voltairienne et victorienne tout à la fois. Les liens entre la victoire d'une "masse hostile à la culture", la fuite d'une haute bourgeoisie dans l'esthétisme, et la montée d'une Gefühlkultur amoral, tel nous paraît le noeud passionnel de l'ouvrage, et son fil conducteur.

A Vienne en effet surgit la figure charismatique de l'homme politique-artiste, expert ès rituels de masses, sculpteur, chef d'orchestre et dramaturge, fin connaisseur surtout de la puissance explosive du collage idéologique.

D'Annunzio, Mussolini ou Hitler n'ont nullement à rougir d'un Von Schönerer - l'aristocrate-gangster costumé en sauveur du Volk allemand - ou d'un Karl Lueger - homme du peuple et dandy, démocrate et anti-sémite, le premier des "prolétaryens"(1). Aux côtés de Herzl, selon les jours "Bismarck" ou "roi" des Juifs, ce sont là les champions de la politique comme "magie", de l'inversion comme le dira Musil - du haut et du bas, du devant et du derrière.

C'est le temps déjà des fabuleux glissements sémantiques de la gauche à la droite, et vice-versa : en coulant le nationalisme démocratique, grossdeutsch, de 1848 dans un pangermanisme raciste, Schönerer métamorphose une tradition de la vieille gauche en un

(1) Heimito von Doderer, Les Démon, Gallimard, 1965, 448

refrain d'extrême-droite ; Lueger accomplit l'inverse en teignant une défroque de la vieille droite - le catholicisme politique - aux couleurs de la gauche - le socialisme chrétien.

Les sociaux-démocrates n'étaient que des fils révoltés : "leur rhétorique, écrit drôlement Schorske, était rationaliste, leur laïcisme militant, leur foi dans les vertus de l'éducation virtuellement illimitée". Déraisonnables certes, mais non irrationnels. Vomie de l'enfer en revanche paraît à un esprit libéral la triade viennoise - antisémitisme, cléricisme et socialisme municipal. D'une scène politique envahie par les mosaïques protofascistes où l'antisémitisme cimente l'union du "national" et du "social" - exacte réplique habsbourgeoise du "socialisme nationaliste" d'un Barrès - (1) la bourgeoisie viennoise se retire sur la pointe des pieds.

Invinciblement, la politique trouve en l'art un substitut, l'éthique en l'esthétisme, la connaissance de l'univers en la connaissance de soi. Hier, l'aristocratie de l'esprit ouvrait à celle de la naissance ; désormais, le temple de l'art n'est plus qu'un refuge, le produit politique d'années où, comme l'écrivait avec mordant Karl Kraus en 1899, "la sphère d'action du libéralisme viennois s'est circonscrite aux parquets des théâtres le soir des premières". "L'art pour l'art" jetait partout en Europe ses zélotes hors de leur classe sociale ; à Vienne, c'est toute une classe qui, pénétrée du sentiment de son impuissance et de sa supériorité, fit sienne la formule. L'esthète au-

(1) Zeev STERNHELL, Maurice Barrès et le nationalisme français, Armand Colin, 1972, 224

trichien n'est pas aliéné de sa classe, mais avec elle d'une société qui rejette ses valeurs. Le jardin de la beauté est le jardin des beaux possédants, le temple de Narcisse où - comme il apparaît dans ce genre littéraire si délicieusement prisé, le feuilleton - l'univers, plutôt qu'un théâtre d'action, vient offrir à la sensibilité une succession de stimuli. "...

"... La bourgeoisie cultivée, note l'auteur, s'était appropriée la sensibilité sensuelle et raffinée (de la culture aristocratique), mais sous une forme laïcisée, dénaturée et hautement individualisée. Narcissisme et hypertrophie de la vie du sentiment en furent les conséquences. La menace des mouvements politiques de masse donna un nouvel élan à ce courant en affaiblissant la traditionnelle confiance libérale en son propre fonds de rationalité, de loi morale et de progrès. L'art fut transformé d'ornement en essence, d'expression de valeurs en source de valeurs. Qui plus est, le désastre du libéralisme métamorphosa l'héritage esthétique : on y cultiva une sensiblerie nerveuse, un hédonisme inquiet, et souvent une franche anxiété. Pour ajouter à la complexité, l'intelligentsia libérale autrichienne n'abandonna point totalement sa veine ancienne, la voie de la morale et de la science. Au détachement esthétisant et à l'accent mis sur la vie des sens se mêla ainsi chez les plus grands un sentiment mutilant de culpabilité ... les sources politiques de l'anxiété trouvèrent un nouvel aliment dans la psyché de l'individu". Sont ici convoqués Schnitzler et Hofmannsthal, témoins privilégiés de cette banqueroute des valeurs. Klimt aussi, dont le

"voyage intérieur", pas à pas retracé, réfléchit avec exemplarité la crise de l'ego libéral.

Ce requiem de la haute société viennoise, Schorske l'ordonne autour d'un étincelant thème mélodique - le jardin. En ouverture, le Rosenbaus campé dans Der Nachsommer de Stifter (1857), l'oeuvre reine du réalisme autricien. Ce paradis regagné n'est pas le lieu de plaisir d'un homo ludens, beauté y rime avec utilité. Dans la pureté classique de sa maison, l'homme de culture transpose en la sublimant la propreté compulsive de la femme d'intérieur. Il n'est pas un créateur, mais un conservateur de musée : épuré, l'esprit d'économie petit-bourgeois trouve son achèvement dans la méticulosité raffinée commandée par la restauration du mobilier et des objets d'art du passé.

"Propre et clair", ordonné et policé, l'Eden bourgeois canalise les passions et affine les sentiments. Ultime étape de la Bildung, l'art exprime le repos, Ruhe : il n'est pas source de plaisir, mais discipline de l'âme... De l'art-récompense à l'art-héritage, ainsi pourrait s'intituler la suite du récit. Ce qui chez Stifter se gagnait à force de pureté morale et de probité bourgeoise prend chez ses héritiers spirituels l'allure d'un legs délectable : le "jardin des vertus" tourne "au jardin de Narcisse".

La Bildung ne désigne plus la formation du caractère, mais un enrichissement passif ; la beauté ne se conjugue plus avec la vertu, mais avec l'élégance ; l'art

de vivre se confond avec la vie de l'art. En dépit de son titre, le Jardin de la connaissance d'Andrian Werburg n'évoque guère que la psyché du héros, territoire intérieur que l'univers matériel ne fait que symboliser. S'avance ici le monde liquéfié, visqueux ou torrentiel, si caractéristique de cette fin de siècle - songeons seulement au thème omniprésent de la chevelure chez les "femmes tentaculaires", les inquiétantes Salomé de Klimt, de Mucha ou de Gustave Moreau. Le Rosenhaus purgeait la nature de la maladie et du chaos, le jardin d'Andrian exacerbe la sensibilité d'une créature mercuriale, instable et dangereuse, l'homo psychologicus.

C'est par le feu que l'expressionnisme détruira l'Eden du décadent. A la "fatigue" fin-de-siècle succède la violence angoissée, la "honte" aussi, dit Schorske, d'un Kokoschka. Hofmannsthal pouvait en appeler à l'art pour éveiller l'instinct, l'éros 1900 est moins coupable qu'épuisé - un des Esseintes dira cet assoupissement des sens. Schoenberg et Kokoschka abordent quant à eux une planète glaciale et torride, de métal et de cristal : irrémédiablement corrompue par l'art, la beauté cède au souci de la vérité.