



Architecture domestique et mentalités. Réflexions sur les méthodes et les sources

Monique Eleb-Vidal, Anne Debarre-Blanchard

► To cite this version:

Monique Eleb-Vidal, Anne Debarre-Blanchard. Architecture domestique et mentalités. Réflexions sur les méthodes et les sources. [Rapport de recherche] 324/85, Ministère de l'urbanisme, du logement et des transports / Secrétariat de la recherche architecturale (SRA); Ministère de la recherche et de la technologie; Ecole d'architecture de Paris-Villemin. 1985. hal-01899644

HAL Id: hal-01899644

<https://hal.science/hal-01899644>

Submitted on 19 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.

324



Monique Eleb-Vidal

Anne Debarre-Blanchard

Architecture domestique et mentalités
Réflexions sur les méthodes et les sources

Couverture : Concordia de R.Boissard XVIème siècle.

Erratum:

Page 42, manque le titre : 1.Vie quotidienne
et sociabilité.

Ecole d'Architecture Paris-Villemin

Architecture domestique
et mentalités.
Réflexions sur les méthodes
et les sources.

Monique Eleb-Vidal
Anne Debarre-Blanchard

Décembre 1985.

Secrétariat à la Recherche Architecturale

SUBVENTION du Ministère de l'Urbanisme, du Logement et des Transports, Direction de l'Architecture, Secrétariat de la Recherche Architecturale du 7 Juin 1985.

"Le présent document constitue le rapport final d'une recherche remise au Secrétariat de la Recherche Architecturale en exécution du programme général de recherche mené par le Ministère de l'Urbanisme, du Logement et des Transports avec le Ministère de la Recherche et de la Technologie. Les jugements et opinions émis par les responsables de la recherche n'engagent que leurs auteurs".

Responsable scientifique : Monique Eleb-Vidal

Tous droits réservés.

Sommaire

Avant-propos	
Introduction	p.11
I. Les méthodes	p.14
1. Quelques réflexions à propos du corpus	
2. La lecture de plan	p.17
. Choix des plans	
. Pourquoi s'intéresser à la terminologie des lieux?	
. Partition de l'espace	
. Position	
. Proportions et taille des pièces	
. Rapport au dehors: site, contexte, orientation	
. Circulation et cheminement	
. Indications techniques	
. Décor et mobilier	
3. L'analyse des textes	p.31
4. Type et modèle	p.32
II. Les sources iconographiques . Les peintures et les gravures comme documents	p.41
1. Vie quotidienne et sociabilité	p.42
2. Les dispositifs de propreté et de soins corporels	p.73
3. Les rapports entre parents et enfants	p.89
4. Les domestiques	p.92
Table des illustrations	p.98
Source des illustrations	p.101

III. Le luxe et ses rapports avec la notion de besoin au XIXème siècle	p.105
1.Position des architectes	p.109
2.Une notion rationalisante	p.112
3.Vrai luxe et luxe abusif	p.114
4.Le luxe dans la décoration	p.119
5.De l'ostentation à l'intimité: l'antichambre et le salon	p.122
6.De la nécessité à l'aisance: la cuisine et la salle de bains	p.132

Avant-propos

Des conditions particulières, de deux ordres, ont pesé sur la production de cette recherche. En effet, bien qu'elle se soit étendue sur trois ans et demi, nous étions tenues de produire tous les ans un rapport qui rendait compte de ce que nous étions en situation d'élaborer au moment de l'échéance et non pas de ce qu'il aurait fallu écrire pour rendre compte d'une certaine cohérence. Ainsi, les méthodes utilisées dès le début du travail ne sont exposées que dans ce troisième et dernier rapport. Mais cette contrainte est celle de la plupart des chercheurs. Une autre donnée est intervenue pour qualifier autrement les conditions de sa production, c'est celle liée à la publication de ces textes in extenso, dans la collection du même nom et nous avons joué le jeu, c'est à dire pris le risque de publier des textes incomplets, renvoyant quelquefois à des analyses non encore tout à fait abouties. Certains chapitres ont même été complètement "refondus" d'une publication à l'autre. C'est le cas de certains chapitres de la deuxième partie de notre travail qui annulent donc les premières élaborations. Nous proposons donc ci-après un sommaire qui permet de réordonner la lecture de ce travail. Nous savons que nous demandons un effort aux lecteurs, mais ces premières publications nous ont stimulées et nous ne regrettons pas aujourd'hui le risque pris de publier des textes "intermédiaires".

Le chapitre sur les sources iconographiques est présenté ici comme un tout, mais en réalité, il se répartit sur l'ensemble de notre travail puisqu'il s'agissait de montrer, au delà de l'information fournie par les plans, comment ces espaces étaient investis, com-

ment les mœurs étaient dépeintes à des périodes différentes à travers du témoignage des peintres et des graveurs.

La question du luxe, associée à partir du XIX^{ème} siècle à celle de besoin et de confort, traverse à la fois les traités des architectes et les écrits des idéologues . Nous avons tenté d'analyser ces notions qui vont dominer le discours architectural au cours du XX^{ème} siècle et qui préparent donc notre travail futur sur l'architecture domestique à l'époque contemporaine.

Abréviations utilisées pour le sommaire regroupant nos trois rapports de recherche:

- I : "Architecture domestique et mentalités. Les traités et les pratiques. XVI^{ème}-XIX^{ème} siècle."
- II: "Architecture domestique et mentalités. Les traités et les pratiques au XIX^{ème} siècle"
- III: "Architecture domestique et mentalités. Reflexions sur les sources et les méthodes."

Nous indiquons à la suite de chaque chapitre les initiales de la rédactrice: A.D. pour Anne Debarre-Blanchard et M.E. pour Monique Eleb-vidal.

SOMMAIRE DES TROIS RAPPORTS "RÉORDONNÉS" :

- Introduction : Avant-propos ,I, pp.11-15. (M.E.)
Introduction,III,pp.11-13. (M.E.)
Les méthodes : III, pp.14-39 et pp.41-42. (M.E.)
I, pp.19-32. (A.D.)
Les principes énoncés par les architectes:I,pp.105-131
(A.D.)
Distribution,dispositifs,usages: I,pp.33-79. (M.E.etA.D)
Le début du XIXème siècle,reproduction et transposition
II, pp.10-26 (M.E. et A.D.)
Transformation et émergence de modèles : la seconde
moitié du XIXème S. :II, pp.26-95. (M.E.)
L'habitation ouvrière : II, pp.96-150 (A.D.)
Le rapport à soi-même et aux autres dans l'habitation:
I,pp.135-154,(M.E.)
Les processus " civilisateurs ": I,pp.135-166. (M.E.)
Propreté et morale : une liaison paradoxale: II,pp.186
198. (M.E.)
Structure familiale et habitation :I ,pp.179-189, (M.E.)
Les rapports maîtres-domestiques :II, pp.161-168, (M.E.)
Parents-enfants: II,pp.169-179. (M.E.)
Place de l'homme-place de la femme :II,pp.180-185.(M.E.)
Le luxe et ses rapports avec la notion de besoin au
XXème siècle : III, pp.105-141.(A.D.)
Les sources iconographiques : III,pp.41-101.(M.E.),sont
à répartir sur l'ensemble du texte.
Conclusions : Les prémisses du Mouvement Moderne :II,
pp.151-157. (A.D.)
Réordonner :I,pp.177-179. (M.E.)
II , pp.160 et 199. (M.E.)

1. *Phragmites australis* (Cav.) Trin. ex Steud.

2. *Phragmites australis* (Cav.) Trin. ex Steud.

3. *Phragmites australis* (Cav.) Trin. ex Steud.

4. *Phragmites australis* (Cav.) Trin. ex Steud.

5. *Phragmites australis* (Cav.) Trin. ex Steud.

6. *Phragmites australis* (Cav.) Trin. ex Steud.

7. *Phragmites australis* (Cav.) Trin. ex Steud.

8. *Phragmites australis* (Cav.) Trin. ex Steud.

9. *Phragmites australis* (Cav.) Trin. ex Steud.

10. *Phragmites australis* (Cav.) Trin. ex Steud.

11. *Phragmites australis* (Cav.) Trin. ex Steud.

12. *Phragmites australis* (Cav.) Trin. ex Steud.

13. *Phragmites australis* (Cav.) Trin. ex Steud.

14. *Phragmites australis* (Cav.) Trin. ex Steud.

15. *Phragmites australis* (Cav.) Trin. ex Steud.

16. *Phragmites australis* (Cav.) Trin. ex Steud.

17. *Phragmites australis* (Cav.) Trin. ex Steud.

18. *Phragmites australis* (Cav.) Trin. ex Steud.

19. *Phragmites australis* (Cav.) Trin. ex Steud.

Introduction

Lier à une réflexion sur l'habitation une étude de l'évolution des conceptions de la famille, de l'individu et de la sociabilité était l'idée de départ de cette recherche. Que l'architecture domestique s'adapte aux grandes lignes d'évolutions de ces conceptions est devenu une hypothèse que notre travail semble avoir confirmée.

S'intéresser à l'habitation aujourd'hui en reprenant le terme d'architecture domestique, tombé en disgrâce chez les architectes comme nous avons pu le vérifier à maintes reprises, était sans doute provocateur. Il semble en effet que le *Mouvement Moderne* en architecture, et particulièrement le fonctionnalisme, ait provoqué une sorte d'amnésie qui a fait oublier à beaucoup de nos contemporains, des thèmes et des termes importants dans la culture architecturale antérieure. Notre travail nous a conduites à proposer un tableau, où les filiations et les ruptures apparaissent sous un autre jour et qui met en évidence la représentation de leur propre histoire que se sont construite les architectes. Cette représentation de l'histoire accorde une importance démesurée à certains mouvements, à certaines doctrines et minimise au contraire des positions ou des thématiques qui ont pourtant eu dans le passé une place très importante et qui ont modifié les espaces dont nous héritons. Il en est ainsi aujourd'hui de l'architecture domestique qui est considérée par nos contemporains comme un art mineur. Or la lecture en continu des traités, du XVIème à la fin du XIXème siècle permet de se créer une vision

plus nuancée. Ce thème a été de tous temps traité par les architectes mais l'importance qui lui est accordée dans les traités est diverse selon les moments : le XVIII^{ème} siècle est unanime sur l'importance de bien distribuer les habitations qu'il appelle l'Art Français, d'autres périodes, telle la seconde partie du XIX^{ème}, alors même que de notre point de vue elles ont été très créatives, estiment que c'est un art mineur.

D'une certaine façon l'attitude de beaucoup d'architectes aujourd'hui, par le choix même de leurs thèmes d'intérêt et de recherche, montre un déni de l'importance de cette question. En effet, l'architecture domestique est totalement présente dans leur activité, si présente qu'ils ne la perçoivent plus, c'est devenu une tâche aveugle. Elle est si présente qu'on n'a plus à y réfléchir, ses sources ne sont plus recherchées, sa mise en place si codée par toutes sortes de contraintes et de règlements qu'elle apparaît immuable : on n'a plus à en faire l'histoire. Nous avons fait le pari inverse en nous interrogeant sans trouver de réponse satisfaisante auprès des architectes contemporains, au départ de cette recherche, sur l'organisation canonique de l'habitation aujourd'hui : pourquoi faut-il que la cuisine, par exemple, soit située près de l'entrée? en a-t-il toujours été ainsi ? La chambre a-t-elle toujours existé ? Quelle forme avait-elle ? etc... En fait, nous nous sommes rendues compte que l'intérêt des chercheurs en architecture travaillant sur les traités ou sur des documents historiques était centré depuis de nombreuses années sur les utopistes du XVIII^{ème} siècle ou sur l'habitat ouvrier ou patronal du XIX^{ème} siècle. La lecture en continu de la plupart des traités et recueils d'architecture sur trois siècles montre le caractère doctrinaire et idéologique de ces choix qui écartent ce qui fait souvent le corps même des savoirs architecturaux de l'époque considérée. N'accablons pas le milieu architectural, nous savons que chaque période sélectionne dans les précédentes ce qui la confirme dans ses positions et ses choix. Il fallait cependant

souligner cette situation qui a contribué, du point de vue de l'architecture domestique à couper le fil continu d'une réflexion qui était source de débats et permettait aussi de proposer des organisations de l'habitation dont on pouvait reconnaître les filiations et les ruptures.

Fixant notre attention sur la genèse des évolutions distributives, nous avons dû parcourir de longues périodes, en gommant certaines spécificités et certaines différences pour nous intéresser aux grands mouvements, plutôt que de nous attacher, comme le font certains historiens, à travailler sur des périodes courtes et bien délimitées. C'est peut-être une des limites de notre travail mais nous n'aurions pas pu sans cette position, présenter un tableau des évolutions.

D'autre part, un autre phénomène entre en jeu pour qualifier la prise en compte de la temporalité dans ce travail. La distribution intérieure a une stabilité très forte car elle est liée aux mentalités qui évoluent très lentement. Un règlement peut transformer la façade d'un immeuble, sa hauteur, son rapport à la rue. Il ne pourra que très rarement imposer un système distributif lié à la conception de la sociabilité ou des rapports à l'intérieur du groupe familial. C'est dire qu'il faut ici prendre en compte la longue durée et dissocier l'évolution de l'architecture domestique de l'évolution de l'urbain, mais aussi des grands événements historiques. La révolution de 1789, par exemple, a moins transformé la distribution intérieure que l'évolution lente de la conception des rôles masculin-féminin dans le premier tiers du XIXème siècle.

Les méthodes

1. Quelques réflexions à propos du corpus¹

Comme le sous-titre de notre recherche l'indique, il s'agissait ici de confronter les plans d'habitations et les élaborations écrites des architectes, leurs représentations mentales du champ social et de leur conception de l'individu, avec les valeurs de la société française (du XVIIIème au XIXème siècle) et des individus qui la composent, ceci pour mieux comprendre les productions architecturales.

Si les traités ont été pour nous un matériel de grande importance, ils n'ont été utilisés que confrontés systématiquement à d'autres sources : les informations factuelles qu'ils nous apportaient n'ont été retenues que quand elles étaient corroborées par les traités de savoir-vivre, les travaux d'historiens sur une période, les recueils de bâtiments réellement construits, les gravures ou peintures confirmant une organisation spatiale particulière. Mais les traités fournissaient aussi une information plus spécifique sinon plus fiable quand il s'agissait d'analyser l'idéologie des auteurs de traités, les débats doctrinaux, les écarts ou les convergences entre leur position concernant certaines valeurs ou pensées idéologiques et celles des *intellectuels* de l'époque et des mouvements de pensée la caractérisant (ici il peut s'agir autant de pensée philoso-

1. Pour la définition même de ce corpus Cf. *Architecture Domestique et mentalités*. In *Extensio* n°2, c'est à dire la première partie de notre travail.

phique d'intériorisation des savoirs, de croyances, que des conceptions de la vie quotidienne et des interactions individuelles).

Ainsi, par exemple, l'affirmation qu'avant le début du XVII^e siècle l'habitation était constituée d'espaces polyvalents, non strictement affectés est fondée sur la lecture des traités, des travaux d'archivistes basés sur le dépouillement d'actes de décès, de plans d'archives, de travaux d'historiens et d'écrivains de l'époque, d'amateurs écrivant leurs mémoires ou notant les caractéristiques de leurs temps, enfin de la recherche de tableaux mettant en scène la vie quotidienne. L'hypothèse ainsi mise à l'épreuve peut être tenue pour vérifiée quand chacun des traits constituant les conceptions de l'espace d'une époque, se retrouvent de façon répétitive sur des plans, des gravures, dans des écrits de différents types. Cette convergence entre les différents documents montre pour certaines périodes un consensus important entre la façon de penser des architectes, leurs représentations et celles des habitants. Ils semblent proposer un objet auquel aspire les possédants (qui sont souvent aussi ceux qui écrivent). Ceux-ci en connaissent les différentes caractéristiques, les reconnaissent et les apprécient. Pour d'autres périodes au contraire, nous avons vu apparaître un clivage net entre la production, telle que les recueils en rendent compte, et les traités; ces derniers étant plus liés alors à des positions doctrinaires, en rupture avec la production de leur époque.

En effet, le genre d'ouvrages est également significatif de ce que les architectes veulent montrer ou démontrer. Nous avons trouvé selon les périodes des recueils de planches présentant des habitations, imaginées ou réelles, assorties ou non d'une description raisonnée, des traités qui énoncent des principes et théorisent un savoir élaboré sur l'architecture domestique, des histoires de l'habitation qui portent leur regard vers d'autres lieux et d'autres temps.

Le contenu de ces ouvrages architecturaux a également été interprété : quels vont être les objets traités ? A quelles habitations s'intéressent les architectes ? Quels sont les documents qu'ils trouvent nécessaire de proposer ? Sont-ils toujours de même nature ? Là aussi il s'agit de cerner le champ d'investigation des architectes sur ce domaine en le situant dans l'ensemble de la production bâtie, qui elle, nous est donnée par d'autres sources. Ainsi, les traités antérieurs au XVII^{ème} siècle ont révélé leur décalage avec la réalité construite grâce à leur confrontation avec des travaux d'historiens.

Certaines périodes ont été très riches en documents alors que d'autres nous offrent peu d'ouvrages émanant d'architectes. Ainsi le début du 19^{ème} siècle n'est pas un moment où les théoriciens s'expriment sur la distribution, mais un moment de transition où émergent des changements dans les dispositions spatiales des plans publiés.

Le chapitre consacré au logement ouvrier est fondé sur l'analyse d'un matériel un peu différent, émanant principalement d'idéologues moralistes, hygiénistes, philanthropes... C'est la pensée d'une classe sur une autre à travers les enjeux spatiaux de la maison qui est analysée, plus que les pratiques.

Ensuite, la façon dont sont abordés les objets ou les discours est révélatrice de prises de positions doctrinales des architectes. Par exemple, dans les recueils de planches, nous avons été attentives :

- aux choix d'organisation, de classification des dessins, liés à la taille de la parcelle, de la plus petite habitation à la plus grande dans des ouvrages du XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, liés au genre et/ou à la classe dans le recueil de Daly du XIX^{ème} siècle.
- au choix des vues; les recueils d'hôtels aristocratiques du XVIII^{ème} siècle ne reproduisent que les étages nobles. Les logements des domestiques, des

enfants, dont nous avons appris par d'autres sources qu'ils étaient situés en entresol ou dans les combles, n'apparaissent jamais sur les planches.

Toutes les parties d'une maison ne sont pas des sujets d'architecture. De même le grand nombre de planches grossissant des détails d'ornementation des façades des habitations les plus prestigieuses est un choix des auteurs des recueils du XIXème siècle. La question n'est pas là en effet de montrer le bâtiment tel qu'il est mais de montrer ce qu'est un objet d'architecture.

2. La lecture de plans:

. Choix des plans :

Nous avons analysé des plans choisis selon deux critères:

- soit ils reprenaient des dispositions qui nous sont apparues fréquentes, courantes par rapport à l'ensemble des documents que nous possédions ;

- soit ils présentaient une ou plusieurs dispositions particulières, exceptionnelles. Il s'agissait alors de savoir si elles étaient des innovations d'architectes, d'habitants ou des particularités dues au contexte, et de tenter de connaître l'avenir de ces dispositions.

..Pourquoi s'intéresser à la terminologie des lieux ?

Un plan sans dénomination des lieux inscrite au moment de sa conception est un plan quasiment muet quand il date d'une autre époque que la nôtre. En effet, le lecteur n'aura comme ressource pour le comprendre que sa propre terminologie, toute empreinte de pratiques contemporaines qui l'entraîneront à interpréter de façon erronée ce qu'il voit. C'est en grande partie grâce à la dénomination de chaque espace que nous avons accès aux usages et grâce à l'évolution des dénominations

que nous pouvons savoir comment la transformation des pratiques s'inscrit dans les lieux. Sur un plan, une petite pièce rectangulaire accolée à une plus grande peut en effet être une *garde-robe*, un *boudoir*, un *cabinet*, un *cabinet de toilette*, selon les époques ou le statut de l'occupant.

Quand au XVII^{ème} siècle, la salle se démultiplie en salon, cabinet, chambre etc... nous trouvons le mot salon écrit souvent avec deux l., ce qui montre bien son origine.

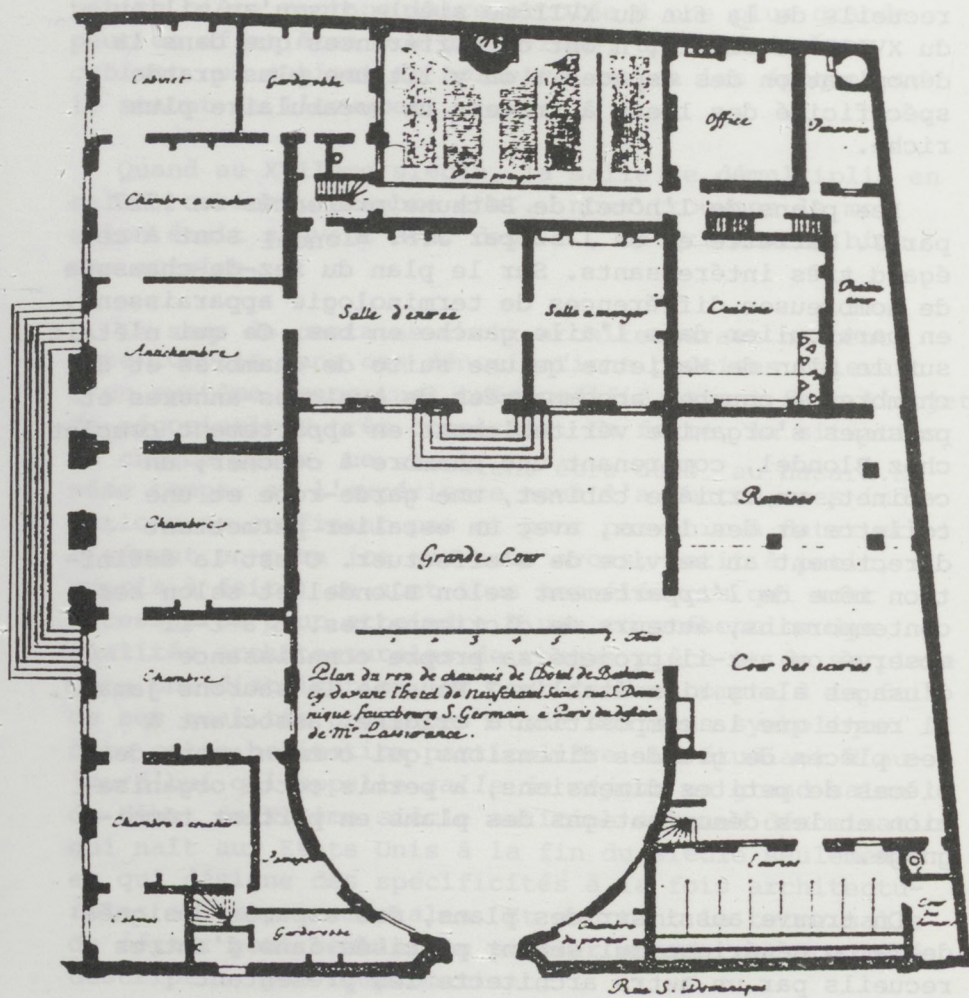
Le sens de certains choix architecturaux ne peut être compris sans ces dénominations précises relevant d'un système conceptuel très codifié, ayant fait l'objet de négociations très complexes. La forme, la situation de chaque pièce, ne sauraient être dues au hasard. En même temps, et l'expérience nous l'a montré, ces indications ne suffisent pas et pour parvenir à dater précisément un plan (ce que nous avons, petit à petit, appris à faire) ce sont tous ces éléments qui sont nécessaires pour atteindre à une compréhension des qualités architecturales de chaque pièce et de sa place dans une distribution, et pour rendre compte à la fois de ses qualités pratiques et de son sens symbolique dans cette habitation particulière. Un étudiant d'aujourd'hui qui appelle *salle de séjour* un grand salon du début du XIX^{ème} siècle anticipe sur une dénomination qui naît aux Etats Unis à la fin du siècle seulement et qui désigne des spécificités à la fois architecturales et comportementales. Et pourtant le terme *salle de séjour* peut sembler au premier abord, par son côté descriptif, peu compromettant.

D'autre part, quand un même plan, reproduit dans des recueils à deux périodes différentes (quelquefois à dix ans d'intervalle) montre des éléments identiques nommés différemment : une *antichambre* nommée *salle à manger* ou une *salle* nommée *salon*, on peut faire l'hypothèse que les usages ont évolué et que les architectes reproduisant les plans en prennent acte.

Ainsi les mêmes planches gravées reprises dans les recueils de la fin du XVII^{ème} siècle jusqu'au milieu du XVIII^{ème} siècle, n'ont de différences que dans la dénomination des espaces : on y lit une plus grande spécificité des lieux à travers un vocabulaire plus riche.

Les plans de l'hôtel de Béthune présentés en 1727 par J. Mariette et en 1752 par J.F. Blondel sont à cet égard très intéressants. Sur le plan du rez-de-chaussée de nombreuses différences de terminologie apparaissent, en particulier dans l'aile gauche en bas. Ce qui n'était sur le plan de Mariette qu'une suite de chambres et de chambres à coucher accompagnées de quelques annexes et passages s'organise véritablement en *appartement* complet chez Blondel, comprenant une chambre à coucher, un cabinet, un arrière cabinet, une garde-robe et une toilette et des lieux, avec un escalier permettant directement au service de s'effectuer. C'est la définition même de l'*appartement* selon Blondel et selon ses contemporains, auteurs de dictionnaires. L'a-t-il observé ou a-t-il projeté sa propre connaissance d'usages alors bien établis ? Nous ne le saurons jamais. Il reste que la composition d'origine, associant à des pièces de grandes dimensions qui communiquent des pièces de petites dimensions, a permis cette organisation et les dénominations des plans en portent témoignage.

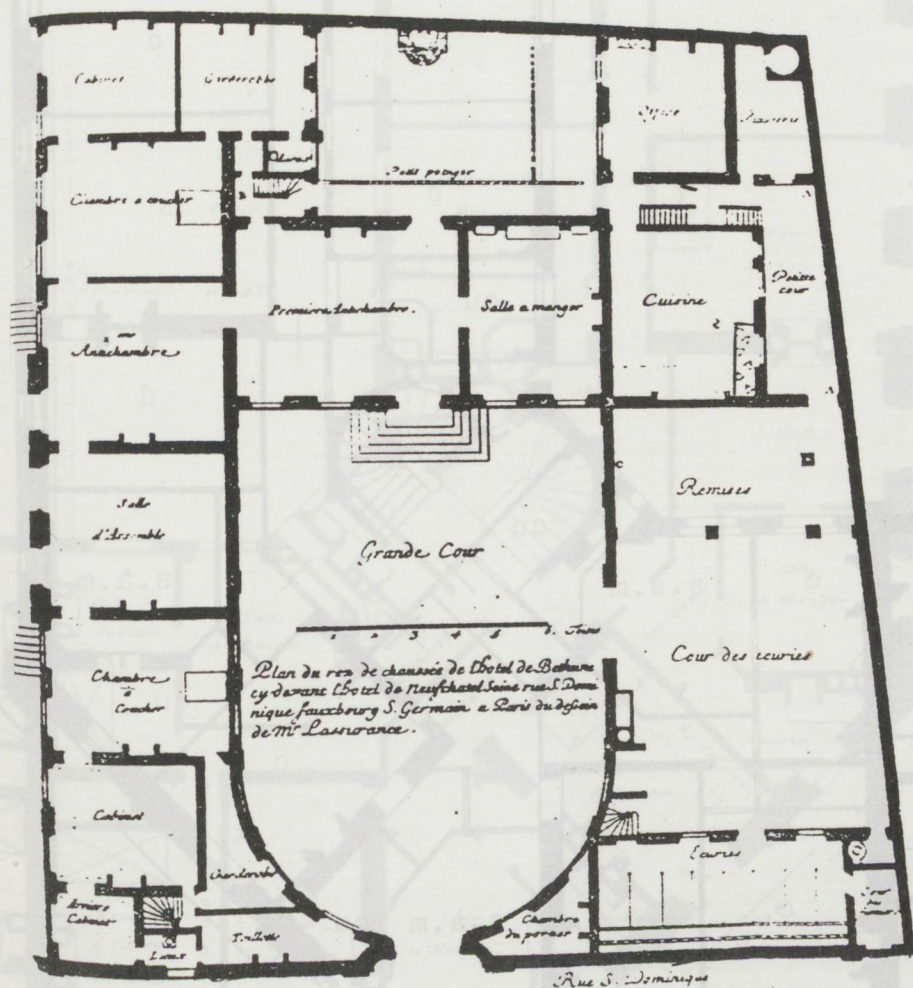
On trouve aussi sur des plans, des espaces désignés de façon générique qui seront précisés dans d'autres recueils par un autre architecte les présentant : salle devenant salle à manger ou salon, chambre se spécifiant en chambre à coucher. De même, la multifonctionnalité peut y être exprimée quand une *chambre* sur un plan est désignée par un autre architecte reprenant le même plan comme *chambre à coucher* ou *salon*. L'architecte montre ainsi qu'il connaît l'existence d'une pratique (recevoir dans sa chambre à coucher) qui d'ailleurs se confirme par l'analyse du mobilier



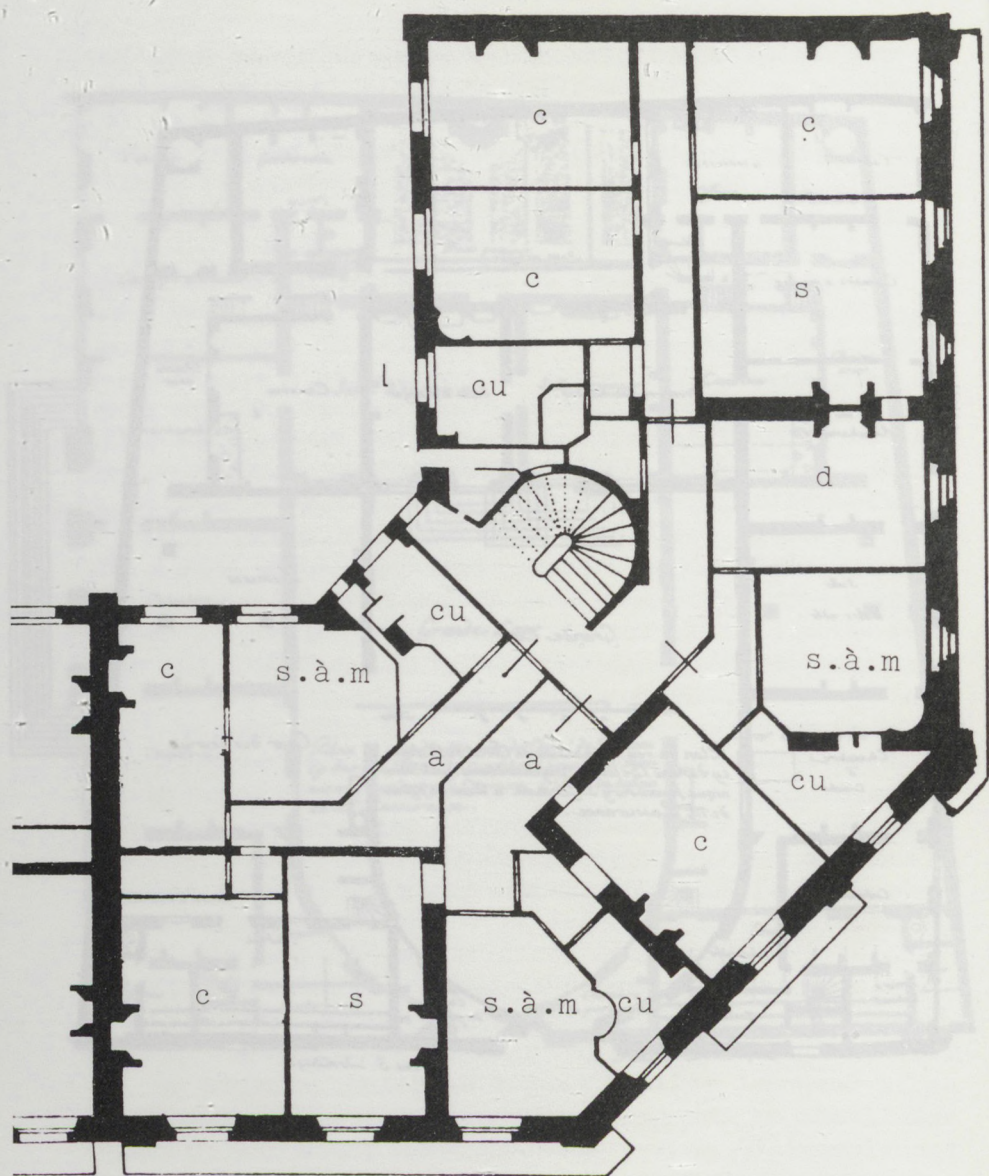
P.J. Mariette.- L' Architecture Française .Paris

1727

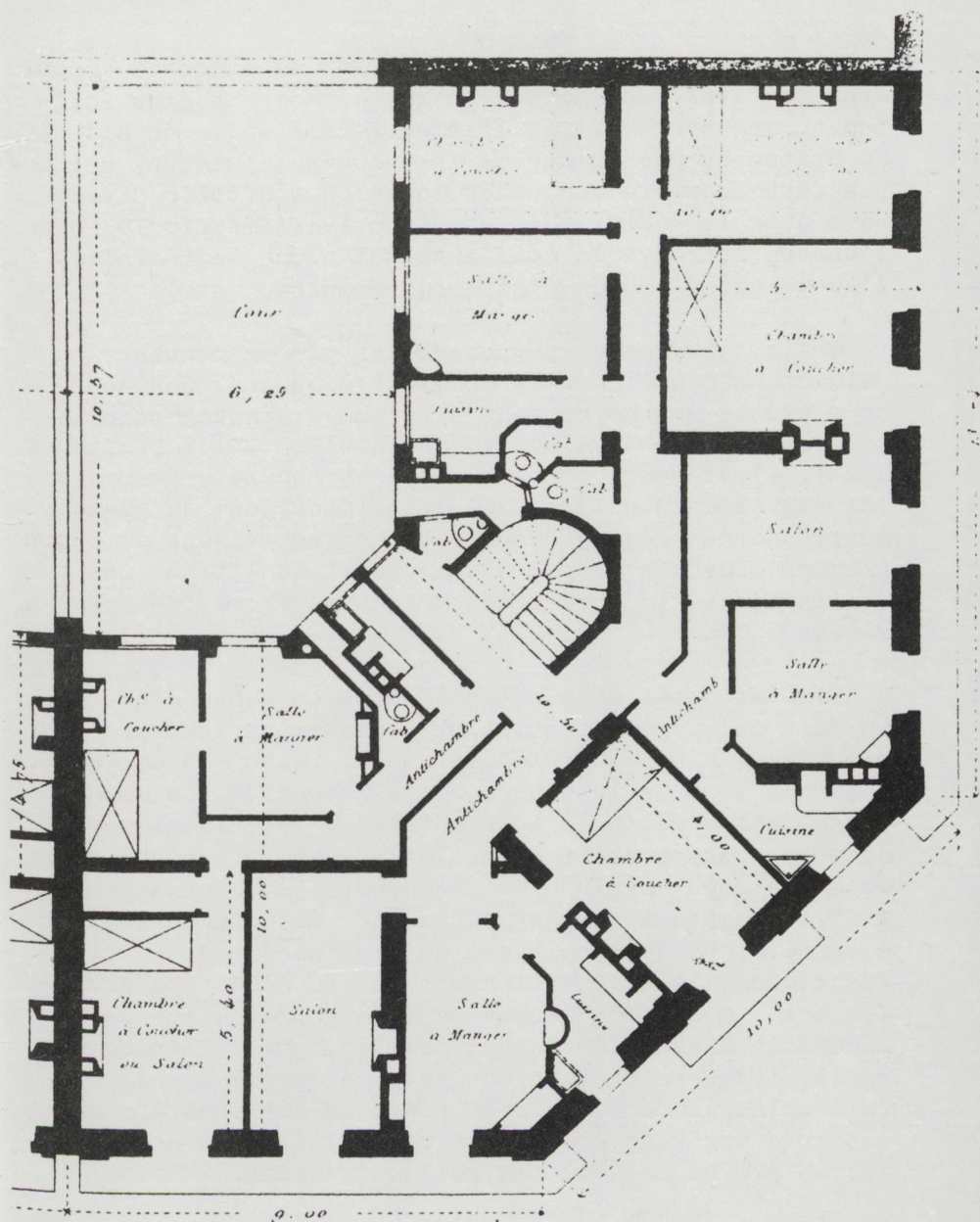
Hôtel de Béthune (R.D.C.) XVIIIème siècle.



J.F. Blondel.- Architecture Française. Paris
Jombert, 1752-1756
Hôtel de Béthune (R.D.C.) XVIIIème siècle.



C.Daly .- L'architecture privée au XIXème siècle
 sous Napoléon III. Paris, A.Morel &Cie , 1864.
 Arch. Brouillhony, immeuble à l'angle du Bd. du
 Prince Eugène et de la rue de la Roquette .



Même plan présenté dans Maisons les plus remarquables de Paris. (Vaquier), 1870.

à la même époque, qui vise à pallier le manque d'espace dans certains cas, dans d'autres à recevoir plus intimement ses proches (Cf. l'immeuble à l'angle du Bld du Prince Eugène et rue de la Roquette). Dans ce dernier cas cette chambre à coucher ou salon s'affilie directement avec la *chambre de parade* du XVIIIème siècle, dans l'une on retrouve la coiffeuse qui signe la féminité, l'autre est d'emblée d'essence féminine.

Enfin, les termes désignant les pièces peuvent, au delà d'une signification première comporter des sens très précis qui ne peuvent être immédiatement compris à d'autres périodes. Les termes évoluent, les pratiques aussi. C'est pourquoi nous avons en annexe à ce travail (Cf. *In Extenso* n°2) comparé les définitions de quelques dictionnaires d'architecture qui caractérisent de façon très précise chaque pièce mais aussi qualifient les utilisations, les pratiques voire la décoration spécifique.

Il faut aussi être attentif dans ce genre d'étude au fait qu'un même signifiant peut avoir plusieurs signifiés. Ainsi le terme salon qui renvoie à des usages relevant tous de la sphère de la réception, de la représentation voire de l'ostentation, se cristallise dans des formes architecturales très diverses qui vont du salon avec enfilade du grand hôtel aristocratique à "*la chambre à coucher ou salon*" de l'appartement moderne. Tous deux relèvent de pratiques pour partie identique mais n'appartiennent pas au même type architectural. Quand les usages se transforment, que la réception n'est plus le but premier, que l'idéologie familialiste se choisit un lieu, on accole à salon le complément de famille et c'est un autre espace qui est créé dont les dimensions et les liaisons avec les autres pièces ne sont pas celles du salon.

L'évolution de deux termes tels que appartement et distribution incite à la prudence. Le premier a acquis un sens très large alors que le second s'est précisé, réduit, jusqu'à changer de sens.

Appartement désignait jusqu'au milieu du XIXème siècle l'ensemble formé par une chambre et ses dépendances. Il pouvait y en avoir plusieurs dans une même habitation. Après 1850, ce terme désigne l'habitation elle-même (*ensemble de pièces constituant une habitation complète*, Bosc), terme doublé par celui de logement (qui apparaît alors) pour désigner une habitation modeste.

Le terme distribution, qui désigne l'organisation, l'affectation, la structuration des pièces de l'habitation est encore défini en 1832 par Quatremère de Quincy² comme *"la division, l'ordre et l'arrangement des pièces qui forment l'intérieur d'un édifice"*. Aujourd'hui dans le vocabulaire courant des architectes il désigne les circulations dans un bâtiment : le système distributif concerne les escaliers, le couloir, les zones de passage. Le terme qui désignait l'organisation d'un volume plein ne désigne aujourd'hui qu'une partie de sa structure.

D'autre part la qualité même de l'habitation, son type, est qualifié aussi par ses occupants et les termes sont alors à analyser avec la plus grande prudence. Norbert Elias, dans *La société de cour*³ souligne à propos de la terminologie des différentes habitations : *"Notons cependant que l'Encyclopédie est formelle : "Les habitations prennent différents noms selon les différents états de ceux qui les occupent. On dit "la maison" d'un bourgeois, l'"hôtel" d'un grand, le "palais" d'un prince ou d'un roi". (...) Il va sans dire qu'à ces désignations différentes selon le rang du propriétaire correspondait aussi un aménagement approprié de l'habitation. (...) Quand on examine le plan d'une telle maison, on retrouve grosso modo les mêmes éléments que dans l'"hôtel". L'habitation de l'aristocratie sert aussi de modèle à l'habitation de la haute*

2. Quatremère de Quincy : *Dictionnaire d'Architecture*. Librairie d'Adrien Le Clère et Cie. 1832, 2 tomes.

3. Paris, Calmann Lévy, 1974.

bourgeoisie. Ce qui a changé, ce sont les dimensions de l'ensemble".

L'analyse du langage est donc ici le complément de l'analyse architecturale. Les évolutions de la langue et des dispositifs nous donnent des indications qui se complètent, et qui, nous ont permis tout au long de ce travail de comprendre l'ajustement réciproque entre une société qui évolue et les architectes qui conçoivent son habitat.

. Partition de l'espace

Le découpage morphologique de l'habitation opère des regroupements d'espaces qui seront ainsi qualifiés par ces localisations spécifiques. La différenciation des corps de bâtiment (les ailes et le corps de logis principal de l'hôtel, le partage vertical de l'habitation - les étages de la maison -, la répartition horizontale à chaque niveau - simple, double, voire triple épaisseur des pièces -, milieu ou côtés) sont des divisions spatiales marquant de statuts particuliers, des usages spécifiques. Les différents appartements de l'hôtel aristocratique du XVIII^{ème} siècle, pour la parade, la société, la commodité, ou les communs pour le service, les trois parties de l'appartement bourgeois du XIX^{ème} siècle pour la réception, la famille et le service, sont précisément répartis dans l'habitation. Chaque pièce est d'abord qualifiée par son affectation à telle ou telle division de l'espace, comme partie d'un ensemble lui-même qualifié.

. Position

Dans le travail architectural existe de façon implicite ou patente une hiérarchie des pièces qui conduit à les placer de façon particulière, reconnue comme la meilleure façon à une époque donnée. La position de chaque pièce dans le plan la qualifie autant que ses

proportions. C'est la liaison avec les autres pièces qui permet un usage spécifique ou non. L'évolution des positions de chaque pièce permet d'étudier l'évolution historique de l'espace architectural et des usages, des mentalités. Une rupture importante dans la conception de l'habitation a eu lieu quand on a associé à la chambre des annexes de part et d'autre et que sa position a été codifiée.

Le rapport rapprochement/éloignement entre deux espaces ou groupes de pièces, permet d'avoir des indications sur les usages alors établis. Par exemple, la distance entre la cuisine et la salle à manger, qui se réduit au cours de la seconde moitié du XIXème siècle montre le changement dans les pratiques aussi bien que dans les sensibilités - odeurs - et dans les mentalités, et aussi la mise à l'écart des domestiques qui précède leur disparition.

. Proportions et taille des pièces

Les proportions des pièces, leurs dimensions comparées, nous guident pour comprendre la hiérarchie des espaces, qualifient les usages mais aussi la place symbolique que tenaient ces pièces à chaque période.

. Rapport au dehors : site, contexte, orientation

Les variables qui définissent l'orientation ont évolué historiquement; jusqu'à l'hygiénisme, c'est la rue, la cour et le jardin qui sont hiérarchisés et qui permettent à l'architecte de placer les pièces, de distribuer. La prise en compte du site, du contexte, structure aussi le plan pour des raisons évidentes mais aussi parce que les choix d'orientation y sont liés.

A chaque époque, la hiérarchie des vues est codée. La façade principale est d'abord celle donnant sur le jardin où seront, si possible, placées les pièces

nobles (salon, chambre de parade...). S'il n'y a pas de jardin, elles seront placées sur la rue. Sur la cour seront orientés la salle à manger, les services, les communs, la cuisine. Au cours du XIX^{ème} siècle, l'ensoleillement, l'aération et le calme deviendront des variables pertinentes qui redistribueront l'habitation. Les chambres et la cuisine seront placées côté cour, la salle à manger émigrera vers la rue pour élargir le salon, les aérations seront réglementées. L'orientation des pièces est donc un code qu'il faut savoir lire pour comprendre et situer dans le temps le type d'habitation que l'on veut étudier et le statut des espaces. Quand les fonctionnalistes préconisent de construire sur une table rase ils mettent en avant le choix de l'ensoleillement maximum. En réalité ils aboutissent à déstructurer la hiérarchie des positions puisque l'avant est équivalent de l'arrière de tous les points de vue qui jusqu'alors avaient été valorisés (notamment la relation à la rue) et que l'habitation devient un objet placé dans un espace abstrait et isotrope.

- D'autre part en milieu urbain, le terrain impose parfois des contraintes. La volonté architecturale de retrouver malgré celles-ci, des organisations spatiales composées géométriquement selon les règles de l'art de bâtir en vigueur, crée des espaces résiduels : l'affectation qui leur est attribuée, révèle alors la moindre importance, le peu de spécificité de ces pièces.

. Circulation et cheminement

Au XVII^{ème} siècle, la dissociation des lieux où l'on se tient des lieux par où l'on passe a été comme nous l'avons vu, un moment fort de l'histoire de la distribution de l'habitation, permettant une indépendance plus grande de chacun au sein du groupe domestique. Les deux systèmes de desserte ont néanmoins coexisté au XIX^{ème} siècle, créant un réseau de circulation bouclé, pour se réduire à un système unidirectionnel au XX^{ème} siècle.

Le rapport ouverture/fermeture des espaces, qui se lit dans le nombre de portes dans une pièce, révèle d'autre part son caractère plus ou moins public ou plus ou moins intime : une pièce peut avoir un rôle de distribution (comme nous le dirions aujourd'hui), elle peut être zone de passage et élément d'une enfilade, ou située en fond de parcours et à chaque fois les usages sont spécifiques. De plus, la façon dont les pièces s'organisent autour de l'entrée sont une indication très importante en ce qui concerne les modes de vie et le statut de l'occupant. La dissociation entre les différentes pièces et les différentes pratiques s'analyse au travers de la présence et de la position des escaliers et des espaces de passage et de transition. A partir du XVIII^{ème} siècle nous voyons apparaître dans les traités des plans à cheminements directifs qui guident le parcours (du visiteur mais aussi du lecteur) et ce faisant nous informent sur la hiérarchie des espaces et sur leur qualité (public, privé, intime).

.. Les indications techniques

Le repérage des dispositifs techniques sur le plan, permet de comprendre dans quelle mesure ceux-ci ont pu être déterminants dans certains choix spatiaux. C'est le cas bien sûr du type de structure utilisée qui va permettre d'analyser le rapport entre dispositif technique et découpage distributif. Par exemple, l'indication de la cheminée est une variable qui permet de savoir d'abord quelle pièce bénéficiait de ce moyen de chauffage, l'usage est ici en question. Elle permet de plus de connaître la direction des cheminements, la cheminée se plaçant face au visiteur à certaines périodes; ou encore de mesurer la contrainte qu'elle représentait par sa position exigée en milieu de panneau avant la possibilité technique de dévier les conduits. Le fait que certaines pièces soient chauffées et d'autres pas nous donne aussi des éléments permettant de comprendre la hiérarchie des espaces. La lecture des gaines de passage de fluides donne également des informations sur l'usage : le gaz, l'eau arrivent d'abord

à la cuisine; ils ne sont pas indispensables au cabinet d toilette du XIXème siècle. Plus tard ces colonnes techniques vont opérer des regroupements des pièces que l'on dira *humides*, regroupements qui seront déterminants dans la distribution de l'habitation.

. Décor et mobilier

Selon les époques les architectes vont représenter sur leurs plans divers détails dont la lecture est toujours fructueuse. Par exemple, le décor des plafonds plus ou moins travaillé selon les pièces, permet de les qualifier. Contrairement aux plans contemporains, la nature du sol est rarement représentée, mais quand elle l'est, elle donne également les indications d'usage. L'absence de la représentation des portes peut également être interprétée : autrefois peut-être simples tentures dans certains cas, leur encombrement n'est de toute façon pas pris en compte, comme il le sera dans les dessins des fonctionnalistes.

Les indications de mobilier sont bien sûr des informations sur l'usage : du grand lit carré des plans de Le Muet au mobilier complet des plans fonctionnalistes, en passant par l'établissement d'une règle pour représenter les équipements qui se fixent désormais (évier, lavabo, baignoire...). Nous avons là de précieuses informations. Ces choix ne sont pas liés au simple dessin mais indiquent aussi dans quelle mesure les éléments de mobilier représentés ont été déterminants dans la mise en forme du plan.

3. L'analyse des textes

Après avoir choisi, parmi le corpus défini plus haut, les textes pertinents pour nous, qui associaient un discours sur l'architecture (qu'il soit savant ou pas) à un discours sur le social ou l'individuel, nous nous sommes engagées dans une longue procédure d'analyse de contenu thématique visant à clarifier l'articulation des deux référents. L'analyse de contenu thématique est une méthode classique mais qui a paru ici particulièrement adaptée, car elle permet d'avoir accès, mieux que beaucoup d'autres, aux croyances, aux valeurs, aux idéologies, aux doctrines partagées ou défendues par les auteurs. Son défaut est d'être liée à la subjectivité du chercheur, à ses hypothèses, à ses propres cadres de référence. Nous avons essayé de le limiter, sans toujours y réussir, d'une part en étant toujours conscientes de cet écueil, d'autre part en lui associant comme nous l'avons dit plus haut, d'autres méthodes d'étude. Le repérage des thèmes chez un même auteur et ensuite chez plusieurs auteurs à la même période a permis une première organisation du matériel. Nous avons ensuite comparé l'abord du même thème chez un même auteur dans différents textes. Ceci nous a permis de repérer des contradictions éventuelles dans sa position qui pouvait être l'indication d'une transformation des conceptions. Par exemple les discours ambigus de certains auteurs de la fin du XIX^{ème} siècle sur l'aspect privé ou tout à fait public de la chambre de la femme montrent les changements lents de son statut.

Nous avons donc associé une approche longitudinale à une approche transversale des thèmes pour mieux comprendre l'évolution d'une conception des rapports entre architecture et mœurs à une période précise, dans plusieurs types de populations (les architectes, les historiens, les habitants). Nous avons repéré la fréquence des thèmes en nous interrogeant sur le fait

qu'à certaines périodes des thèmes apparaissaient de façon récurrente, que certains thèmes attendus n'apparaissaient pas ou apparaissaient seulement dans le discours de certains protagonistes (décalage par exemple entre la demande sociale et le discours savant), enfin sur la disparition de certains thèmes ou sur des silences qui devenaient alors très éloquents.

Les mots mêmes employés ont été pour nous une indication fort utile car leur apparition, leur fréquence ainsi que des discours explicites sur leur utilisation ou leur acception nous ont guidés dans la compréhension plus globale d'un changement de mœurs ou de conception de la distribution : l'apparition du terme boudoir au XVIIIème siècle et son rejet violent au XIXème siècle provoquant même des discours de dérision, montrent la transformation d'une conception de la convivialité et expliquent sa disparition dans la distribution de l'habitation dans la deuxième moitié du XIXème siècle.

Notre intérêt pour la compréhension d'une conception globale de la vie quotidienne, voire d'une éthique nous a conduit à étudier ces textes en nous intéressant très particulièrement à la co-occurrence de thèmes, de mots dans un même écrit. Le fait de voir apparaître des associations de thèmes ou de mots, alors même qu'ils font partie d'univers différents, permettait de comprendre les valeurs sous-tendant les discours (le meilleur exemple est celui des discours de type philanthropique mais il est loin d'être le seul), en étant toujours, bien sûr, attentives dans un premier temps aux conditions de production de ce discours, à l'appartenance sociologique, aux conditions historiques, à la situation professionnelle de celui qui écrit.

4. Type et modèle

La notion de type semble être sous-jacente au matériel présenté ici, ainsi qu'à son analyse selon le point de vue particulier qui était à l'origine le nôtre (les conceptions de la distribution mises en relation avec les structures sociales et familiales). Dans un premier temps nous l'avons totalement écartée, volontairement, quand elle se présentait à nous, par prudence devant une notion floue dans le champ de l'architecture, floue peut-être car nous connaissions mal le débat en cours, depuis quelques années, en même temps que nous mesurons mal les enjeux de ce débat. La lecture d'un texte de C. Devillers⁴ a été un déclencheur. Si *"le type est une structure de correspondance entre les modèles culturels qui régissent les pratiques sociales et, d'autre part, l'espace projeté de l'édifice"*, alors, en effet notre travail peut sembler a posteriori démontrer l'existence de types, comme C. Devillers l'a souligné après la lecture de notre première étude. Mais notre façon de travailler nous semble ici plus en question que la définition de types. Si la notion de type permet de sérier, d'analyser, de rechercher des systèmes de correspondance, d'organisation, d'articulation entre éléments, ainsi qu'une mise en évidence d'un système de sens, alors elle devient opératoire et permet d'abord de *former un regard*, d'avoir une approche méthodologique plus rigoureuse. Dans ce cas il nous semble que les débats autour de la typologie comme notion sont en partie faussés par la définition de départ. Il faudrait en effet parler d'approche typologique, qui permet l'analyse armée d'un objet, plutôt que de notion de type et encore moins de concept.

4. C.Devillers .- *Mais où commence l'architecture ? Le type dans le concept de l'architecture* .

Premiers chapitres de sa thèse en cours

Cette analyse peut précéder la conception architecturale et dans ce cas le travail de l'architecte sera à la fois d'utiliser cette réflexion comme un outil conceptuel et opératoire mais aussi de s'en détacher et de proposer ainsi des formes architecturales correspondant à des usages actualisés.

C'est d'ailleurs la position de Quatremère de Quincy⁵ qui définit le type comme "...un objet d'après lequel chacun peut concevoir des ouvrages qui ne se ressembleraient pas entre eux".

Nous avons donc, tout simplement en essayant de rendre intelligibles des faits⁶, fait de la typologie sans le savoir comme Mr Jourdain... Reconnaître un type architectural c'est donc le qualifier, le classer, le comparer à d'autres, le différencier et la définition de Gregotti, citée par Christian Devillers, va dans le même sens : "le concept de type vise à ordonner l'expérience selon des schémas qui la rendent opératoire (sur le plan de la connaissance et de la construction) en réduisant à un nombre fini de cas, l'infinité des phénomènes possibles".⁷

C'est donc d'abord d'un type de regard sur un matériel qu'il s'agit, mais il faut souligner que ce regard semble avoir été formé par la réflexion et l'intériorisation d'autres concepts des sciences humaines qui sont ceux des lois de la psychologie de la forme, la forme étant considérée comme autre chose que la somme de ses parties car incluant les relations entre les parties. Ce type de réflexion nous a été très utile pour analyser les plans. De même que la notion de structure qui permet d'organiser des ensembles eux-mêmes structurés, et qui conduit à dissocier très vite le système d'organisation du plan de l'anecdote liée souvent à la négociation de

5. Quatremère de Quincy.- op.cit. article Type pp.629-630. Tome 2.

6. Si en effet rechercher un type consiste à différencier, classer, ordonner etc..., c'est le sens même du mot "intelligence" selon la définition qu'en propose la psychologie génétique.

7. C.Devillers - op.cit.

l'architecte avec le terrain, voire avec le client même si, ensuite nous nous penchons avec beaucoup d'intérêt sur ces anecdotes.

Nous avons quelquefois repris le terme de modèle utilisé dans les traités. Dans les recueils de plans d'habitations existantes, tradition datant du XV^{ème} siècle, les architectes proposent les solutions en exemple. Les ouvrages de Briseux, Blondel, Jombert⁸ du XVIII^{ème} siècle sont introduits par cette phrase :
"Comme le parallèle en fait de bâtiments est d'un grand secours pour étendre les idées et que la comparaison peint beaucoup mieux que les plus longs discours ne le pourraient faire..."

Ces plans ne sont pas destinés à être reproduits en tant que tels, Blondel annonce qu'il y en a *"peu qui puissent servir de modèle à la véritable architecture"*. Mais ils doivent être transposés, interprétés. Les *"bons modèles"* réunis par Calliat⁹ vont permettre à l'architecte d'*"asseoir et de baser ses idées"*. Daly¹⁰ présente ces plans comme des *"spécimens donnant la pratique la plus avancée, la plus perfectionnée de notre architecture privée"*. Ce qui est mis en avant, c'est la démarche conceptuelle de l'habitation.

De même ce sera le processus de mise en forme des

8. CH.E. Briseux.- *L'architecture moderne, ou l'art de bâtir pour toutes sortes de personnes*, Paris 1728.
J.F. Blondel.- *Traité d'architecture dans le goût moderne*. Paris, 1737-1738.
CH.A. Jombert.- *Architecture moderne, ou l'art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes*. Paris, Jombert, 1764.
9. V. Calliat.- *Parallèle des maisons de Paris construites depuis 1830 jusqu'à nos jours*. Paris, Bance, 1857.
10. C. Daly.- *L'architecture privée au XIX^{ème} siècle sous Napoléon III*. Paris, A. Morel, 1864.

habitations qui est souligné dans les traités qui proposent des plans convenables¹¹.

"Sans prétendre donner les plans précédents comme un modèle à suivre, en ne les présentant seulement que comme l'application d'un système concordant avec nos besoins modernes".¹²

Les architectes refusent l'idée d'une reproduction à l'identique : l'éthique professionnelle architecturale a toujours exigé de proposer un objet nouveau, unique. Il n'est pas d'architecture dans la stricte copie. Les plans modèles sont donc donnés comme bons car susceptibles de devenir des références.

Dans ce cas on peut avancer que le type comme ensemble organisé selon des règles devient un modèle car il est choisi par les tenants de l'architecture savante. Le modèle dans ce cas est un choix raisonné proposé volontairement comme système reproductible, transposable, codifié, et surtout, valorisé pour le style d'interaction individuelles qu'il propose à une époque donnée. Ce modèle, cependant doit nourrir les réflexions mais ne doit pas simplement être reproduit car il casserait la chaîne de transformation qui fait du type une structure dynamique et changeante. Ainsi Quatremère de Quincy¹ donne une définition du type et du modèle en valorisant l'un et en appelant à se méfier de l'autre : "le type est un objet d'après lequel chacun peut concevoir des ouvrages qui ne se ressembleraient pas entre eux... principe élémentaire et sorte de noyau autour duquel se sont agrégés les développements et les variations de forme dont l'objet était susceptible... Le mot type présente moins l'image d'une chose à copier ou à imiter complètement, que l'idée d'un élément qui doit lui-même servir de règle au modèle... Le modèle, entendu dans l'exécution pratique de l'art, est un objet qu'on

11. D.Ramée.- *L'architecture et la construction pratiques*.
Paris , Firmin Didot et Cie, 1885.

12. E.Viollet Le Duc.- *Entretiens sur l'architecture* .
Paris , Morel, 1863-1872,p.290.

13. op.cit.p.629.

doit rejeter tel qu'il est; le type est au contraire, un objet d'après lequel chacun peut concevoir des ouvrages qui ne se ressembleraient pas entre eux. Tout est précis et donné dans le modèle; tout est plus ou moins vague dans le type". Quatremère de Quincy propose ainsi une règle face au flou conceptuel des architectes dont il stigmatise les positions : "Ils confondent l'idée de type (raison originaire de la chose) qui ne saurait ni commander, ni fournir le motif ou le moyen d'une similitude exacte, avec l'idée de modèle (chose complète) qui astreint à une ressemblance formelle... Abandonnant ainsi l'architecture, sans régulateur, au vague de toutes les fantaisies que ses formes et ses lignes peuvent subir, ils la réduisent à un jeu, dont chacun est le maître de régler les conditions".

Pour Quatremère de Quincy la différence entre le type, matrice générative abstraite et le modèle concret, matérialisé, est tout à fait tranchée. Cependant partout ailleurs nous voyons fréquemment confondu le type et le modèle idéal. Ainsi le Petit Robert donne comme première définition du type : "Modèle idéal déterminant la forme d'une série d'objet. Concept abstrait et générique considéré comme un tel modèle (archétype, étalon, prototype)". Il semble qu'aujourd'hui ces deux termes se soient rapprochés et la notion de modèle renvoie, comme le type, à la représentation simplifiée d'un processus, d'un système.

Quoi qu'il en soit il est évident que tout au long des périodes sur lesquelles nous avons travaillé nous avons vu se définir et évoluer des types d'habitation et surtout nous avons tenté de classer ces types, de comprendre comment ils se constituaient et de percevoir les variables qui les transformaient, qu'elles soient d'ordre architectural, sociologique, psychologique, technique ou relevant de l'évolution du goût.

Du point de vue du travail architectural, tel qu'il apparaît dans les traités nous voyons se définir un type d'habitation qui inclut toujours une pensée sur la forme en même temps qu'une pensée sur les usages.

Les architectes ajustent, dans ce travail de conception, un savoir sur la structure de la forme, la position réciproque des différents éléments architecturaux (donc un système de relation entre éléments), à la commande. Le type qui était une structure abstraite est dynamisé par ces données qui permettent d'écarter des solutions et d'en choisir d'autres et néanmoins il reste tout à fait reconnaissable. Ainsi malgré de grandes différences dans la position des pièces, des systèmes de circulation etc... nous pouvons reconnaître la matrice, la structure de la maison à un corps de logis du XVIème siècle, l'hôtel particulier parisien du XVIIIème ou l'appartement haussmannien du XIXème puisqu'au delà des particularités liées à la parcelle ou au terrain se reconnaissent les lois d'organisations canoniques.

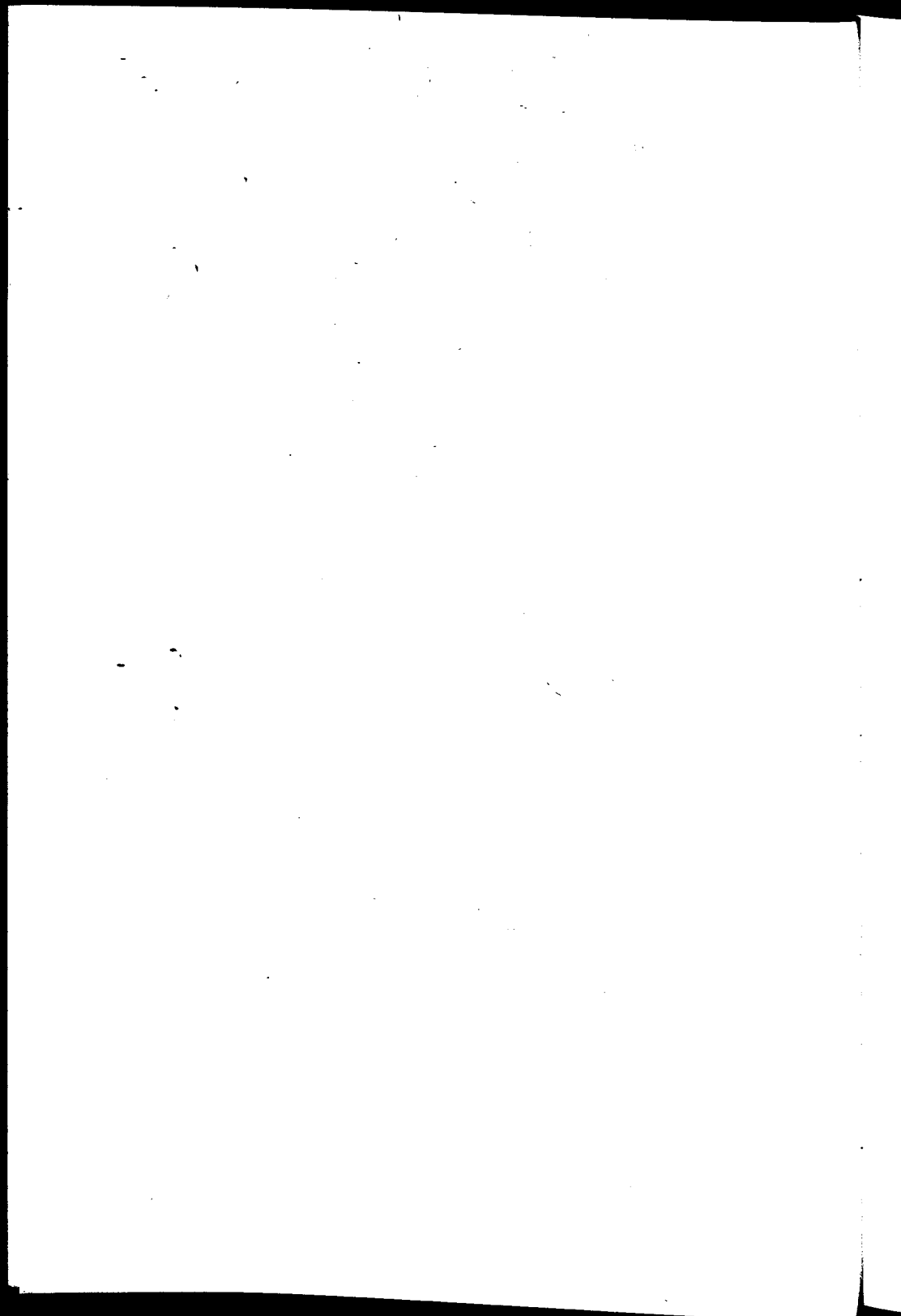
Du point de vue du chercheur essayant de comprendre un phénomène aussi complexe que celui de l'évolution de l'habitation et des mentalités, la reconnaissance des caractéristiques d'un type permet justement de déconstruire le système de conception de l'architecte et de formuler des hypothèses d'une part sur l'aspect architectural et d'autre part sur l'adaptation à de nouveaux usages (et bien sûr, sur l'interaction entre ces deux niveaux).

Ainsi la maison de ville du XVIIème siècle, l'hôtel particulier ou l'appartement bourgeois du XIXème siècle sont des types connus, codés qui obéissent à des règles et à des conventions. Vouloir les enfreindre est très souvent signe volontaire de rupture avec une tradition ou d'appartenance affichée à une avant-garde (qu'elle relève de la pensée doctrinale, c'est le cas des architectes, ou de la volonté de démontrer l'originalité de son art de vivre, c'est le cas des habitants). Henri Raymond dans *L'Architecture, les aventures spatiales de la Raison* définit ce savoir des habitants, que nous avons quant à nous étudié à travers la parole sociale des traités de savoir-vivre, des romans etc... comme un type culturel qui est "L'ensemble des éléments spatiaux correspondant à des modèles sociaux ou cultu-

rels caractéristiques de tout ou partie d'une société donnée, définis par les habitants eux-mêmes".¹⁴

Si nous reprenons sa définition nous pouvons remarquer que selon les périodes historiques que nous avons étudiées, le type architectural et le type culturel se confondent ou se distinguent : quand les architectes reprennent, avec beaucoup d'ambiguïté d'ailleurs, l'anecdote de Mme de Rambouillet dessinant les plans de son hôtel avec ses architectes et leur proposant de dissocier les pièces et les escaliers, ils relatent un moment de cette rupture entre type architectural et type culturel. Après cette période au contraire la cohérence entre la demande aux architectes relevant d'une évolution du rapport au privé et au public et ce qu'ils proposent (c'est à dire un espace affecté, organisé de façon très précise avec une dissociation des espaces où l'on vit et des espaces de passage), est très grande et nous avons trouvé de nombreux textes (de non architectes) vantant les qualités de ces nouveaux agencements proposés par les architectes qui permettaient de choisir son rapport aux autres. Cette question sera des plus pertinentes pour nous quand il s'agira d'étudier l'époque contemporaine.

14. Paris, C.C.I. coll.alors, 1984,p.50.



Les sources iconographiques

Les peintures et les gravures comme documents

La difficulté d'analyser des images est un thème bien connu. Celles que nous recherchions étaient liées à la fois à une thématique, une scène d'intérieur associant des objets et des personnes, et à un traitement particulier de l'espace qui accueillait cette scène : la précision des *objets* architecturaux, le traitement des murs, des fenêtres, les positions des portes, des lits, le mobilier, etc... étaient déterminants dans notre choix. Cependant notre analyse, fondée sur ces données de figuration objective ne pouvait se maintenir à ce premier niveau puisque les signes inclus dans ces représentations renvoient à des systèmes de sens très complexes. Ces systèmes ne peuvent se lire que référés d'une part aux indications des auteurs quand elles existent (par ex : à propos d'une famille déjeunant dans une salle au XVIème siècle, un titre qui renvoie à une pensée morale : *concordia*), d'autre part, à un savoir élaboré par ailleurs sur le contexte social, la période historique etc... qui donc comporte le risque de projeter un sens propre à celui qui regarde. C'est le risque de toute analyse de document et nous l'avons pris, en utilisant les autres sources pour tester la fiabilité de l'interprétation.

Il faut souligner d'autre part que nous n'avons, bien sûr, pas étudié tous les sens inclus dans un tableau mais seulement ceux qui concernaient notre travail. En général ils relevaient de l'espace constituant le fond du tableau ; ils n'en étaient pas le thème central. La plupart de ces tableaux et gravures n'ont

en effet pas été conçus pour porter témoignage sur l'architecture d'une époque et cela est dans une certaine mesure rassurant sur la fiabilité de l'information. La répétition d'une organisation spatiale à travers de nombreuses gravures ou peintures dont les thèmes sont très divers nous permettait de choisir parmi elles celle qui était la plus explicite, en sachant aussi que l'organisation de la pièce montrée n'était pas rare. D'autres gravures ou peintures au contraire ne valent pas pour la portée générale du mode d'habiter suggéré mais parce que les pratiques mises en scène montraient une transformation des mentalités ou au contraire une attitude traditionnelle. Celles que nous présentons ici ont été choisies parmi des centaines car elles présentent des tableaux d'intérieurs mettant en scène les habitants, leurs gestuelles, leurs regards, leurs comportements ainsi que leur mobilier. De plus, elles portent témoignage, sans que ce soit toujours volontaire, de la façon d'habiter, des usages.

Pour nous, retrouver tout au long de cette recherche, les mêmes organisations des pièces sur une période donnée, alors même que le but du peintre est d'abord d'illustrer un roman ou d'avoir une visée édifiante, rend cette source d'information fiable.

Les quatre gravures que nous présentons ci-dessous illustrent de façon brillante le tableau que nous avons dressé dans notre précédent travail, des dispositions de l'habitation avant la restructuration visant à dissocier et à affecter les espaces.

Les deux premières peintes par R. Boissart, *Concordia* (fig I) et *Discordia* (fig II), au XVIème siècle (Bibliothèque des Arts Décoratifs, coll. Maciet)¹ nous montrent deux scènes familiales. Au delà de la volonté démonstratrice du peintre, quelles sont les informations qu'elles nous donnent? Cette famille semble aisée, elle possède des livres ce qui est très rare à cette époque là. Cependant nous trouvons dans la même pièce, la salle, les signes de plusieurs types d'activités : on y dort dans le grand lit à colonnes et à courtines, on y mange autour d'une table ronde près de la cheminée, on y voit des chaises et des tabourets, autant d'assiettes que de convives mais peu de verres (à cette époque on se les passe...). Près de la porte une petite fontaine à réservoir d'eau et une serviette. On aperçoit la cuisine et ses grands plats exposés. L'hypothèse de la polyfonctionnalité de la grande salle est mise en scène ici, elle est démontrée aussi de façon redondante dans les gravures d'Abraham Bosse (1602-1676), témoin des mœurs de la Noblesse de robe, où l'on voit toujours le lit de taille imposante dans un coin de la pièce, face à la cheminée, une table, des chaises, un coffre, dans la pièce principale de la maison où l'on dort, mange, reçoit, se réchauffe et même quelquefois où l'on fait cuire les aliments dans la cheminée. Les pièces ont de vastes proportions, les plafonds très hauts, les fenêtres à petits carreaux et volets intérieurs, les murs tendus de tapisseries. Dans la gravure *L'hyver* (fig. III), nous voyons très bien la grande salle où l'on dort, l'on mange, se rassemble. Dans *La vue* (fig. IV), le lit est clos, alors qu'il apparaît habituellement ouvert. Il nous montre bien ainsi son unité incluse dans une autre unité qu'est la salle. C'est ce lit, déjà plutôt privé au sein d'un ensemble plus public, qui va se voir transformé en pièce autonome pour devenir la chambre à coucher.

1. Nous n'avons pas réussi malgré nos longues recherches à trouver trace de l'original.



AD

Robert Boissard fecit

A. Weisger Soc

Melius est vacare ad opera cum charitate
Quam ad vitulum saginatum cum cultu
proverb. 15:17

CONCORDIA
En paix aions convenement
En Nôtre tout desbauchement

Besser en weining ist mit lieb
Dan viel mit zank und mit betrub

Fig. I: R. Boissard, *Concordia*, XVIème siècle.
Bibl. des Arts Décoratifs. Coll. Maciet.
Paris.



Robertus Boissardus fecit A. Wapler. fecit

DISCORDIA

Melior est buccella sicca cum gaudio En pax de peu la jouissance Ein Mundwort besser ist mit freude
Quam domus plena victimis cum iurgo Vau mieux quen noise grand chequer Dau vberflus mit wem und

Fig. II : R. Boissard, *Discordia*, XVIème siècle.
Bibl. des Arts Décoratifs. Coll. Maciet.
Paris.



Fig. III: A. Bosse (1602-1676), *L'hiver*.
 Photo.Bibl.Nat.
 Paris.



Fig. IV: A. Bosse, La vue.
Photo.Bibl.Nat.Paris.

La troisième gravure d'A. Bosse, *La maîtresse d'Escole* (fig. V), que nous présentons est intéressante à plus d'un titre, par son sujet d'abord, rarement représenté à cette époque, mais surtout car nous y voyons un espace de vie quotidienne transformé plusieurs heures par jour en local professionnel, ici une école. La polyvalence de la grande salle est ici complète : espace de jour et de nuit, espace privé et professionnel d'étude et de jeu.

La gravure qui illustre le mieux la conception particulière de cette époque où les frontières entre privé et public sont peu nettes et où la promiscuité et le mélange des genres est la règle, est celle de Louis Surugue, à partir d'une peinture de Dumont (fig. VI) illustrant un chapitre du *Roman Comique* de Scarron. Bien que datant de 1727, donc assez tardive, elle montre bien le type d'interactions entre les personnes dans un lieu où toutes les pratiques sont possibles sans que nos qualificatifs de privé ou public y soient adaptés. La dame qui reçoit assiste, allongée dans son lit, à une scène qui rassemble une vingtaine de personnes dans la même pièce; des amis ainsi que des personnes, qui par leurs costumes semblent être des domestiques, y participent. On y trouve le mobilier habituel à cette époque : lits à colonnes qui se font face (l'un des deux est plus étroit et le baldaquin n'est soutenu que par deux colonnes), coffres où l'on "serre les vêtements".



LA MAÎTRESSE D'ESCOLE.

Ces Filles encore petites
En leur foibles commencemens,
Par cette bonne Vieille instruites,
N'apprennent que leurs rudimens.

Quand par l'accroissement de l'âge
Se renforcera leur taprit,
Elles en feront d'audacieux
De vaine voix et par acabit.

Mais l'enfant, dont l'exercice
Est de blesser et d'enflammer
Leur apprendra sans ardeur,
Qu'on s'en fait tout en sachant aimer.

Par d'étranges métamorphoses,
Ce Tyran des affectueux,
Changeant leurs espérances en regrets,
Contentera leurs passions.

Le Blé est le grain de la Vieillesse.

Fig. V : A. Bosse, La maîtresse d'escole.

Photo. Bibl. Nat. Paris.

La troisième gravure d'A. Bosse, La maistrise d'école (fig. V), que nous présentons est intéressante à plus d'un titre, par son sujet d'abord, rarement représenté à cette époque, mais surtout car nous y



Fig. VI: J. Dumont, gravé par L. Surugue, *La Rancune coupe le chapeau de Ragotin* illustrant *Le Roman Comique* de Scarron. 1727.

Les gravures de la deuxième partie du XVIIIème siècle nous renseignent sur la transformation des lieux mais aussi des modes de sociabilités, des moeurs, des sensibilités. La salle aux multiples fonctions ne continue à exister comme telle que quand l'on ne peut faire autrement faute de moyens. Ainsi Freudeberg (1745-1801) qui a peint de nombreuses scènes d'intérieurs aristocratiques, montre-t-il dans *L'heureuse famille*, l'intérieur de paysans pauvres (fig. VII) où la salle tient lieu de chambre, de salle à manger, de cuisine. Au contraire, les peintures de Lavreince gravées par Dequevauviller en 1783 nous montrent une assemblée réunie soit au salon (fig. VIII) soit au concert (fig. IX) dans une pièce de grande dimension, donnant vraisemblablement sur un jardin. Les portes à deux battants ouvertes sur d'autres pièces nous montre l'enfilade. Les meubles y sont rares : quelques fauteuils, des paravents, une console et une table légères. Par contre, les murs sont ornés de panneaux sculptés néo-classiques, de médaillons, de bas reliefs. Ce sont les murs qui indiquent l'usage de la pièce, alors qu'ensuite ils seront supplantés par le mobilier. Quoi qu'il en soit, la spécificité de la pièce est bien marquée. La grande pièce est organisée de façon à former des coins où l'on joue, où l'on discute, où l'on brode. Mario Praz², indique que *L'assemblée au salon* a été "vantée par les journaux du temps" comme "représentant assez bien ce qui se passe dans les meilleures assemblées".

De la même façon, *Le thé au Temple chez la princesse de Conti* (fig. X) représentation très célèbre d'une assemblée prenant le thé dans le salon d'un hôtel particulier du quartier du Temple, en écoutant un concert du jeune Mozart, nous donne des informations très claires sur des éléments d'architecture et de décoration aussi bien que sur les pratiques de l'aristocratie du XVIIIème siècle. Le salon est immense, les

2. Mario Praz.-*L'ameublement. Psychologie et évolution de la décoration intérieure*. Paris, Ed. Tisné, 1964, p.160.

les gravures de la deuxième partie du XVIII^e siècle nous renseignent sur la transformation des lieux mais aussi des modes de sociabilités, des moeurs, des sensibilités. La salle aux multiples fonctions ne continue à exister comme telle que quand l'on ne peut faire autrement faute de moyens. Ainsi Freudeberg (1745-1801)



Fig. VII: S. Freudeberg (1745-1801), *L'heureuse famille*.



L'ASSEMBLÉE
 D'ÉDIE à Monsieur le Duc
 de Lorraine, Maréchal de France, etc. Archevêque de Toul,
 de Metz, de Camp.

AU SALON
 de Lorraine et de Chevreuse
 Chambler de l'Ordre Royal du Milan, de S.^e Louis
 Général des Dragons.

Par son très humble et très obéissant serviteur
 N. Lavreince, graveur.

Fig. VIII: N. Lavreince, gravé par F. Dequevauviller,
 L'assemblée au salon, 1784.
 Photo. Bibl. Nat. Paris.



L'ASSEMBLÉE

AU CONCERT

Dédié à Son Altesse Sérénissime



Mademoiselle de Conde

Paris chez M. de la Harpe, Libraire, Palais National, ci-devant des Arts, ci-devant de la Nation, ci-devant de la Liberté, ci-devant de la Constitution, ci-devant de la République, ci-devant de la Nation, ci-devant de la Liberté, ci-devant de la Constitution, ci-devant de la République.

Paris chez M. de la Harpe, Libraire, Palais National, ci-devant des Arts, ci-devant de la Nation, ci-devant de la Liberté, ci-devant de la Constitution, ci-devant de la République.

Fig. IX: N. Lavreince, gravé par F. Dequevauviller,
L'assemblée au concert, 1784.
 Photo.Bibl.Nat.Paris.



Fig. X : M.B. Ollivier, *Le Thé au temple chez la princesse de Conti*, 1777.
Photo.R.M.N. (Louvre)



Fig. X : M.B. Ollivier, *Le Thé au temple chez la princesse de Conti*, 1777.
Photo.R.M.N. (Louvre)

plafonds et les fenêtres sont très hauts de façon à faire entrer la lumière le plus loin possible dans la pièce. Ce tableau a été peint en 1777 mais la hauteur des plafonds, bien que signe de luxe, montre que cet hôtel n'a pas été récemment construit. Les murs sont couverts de boiseries moulurées, de glaces, ce qui est un très grand luxe à l'époque, de tableaux placés très haut pour laisser la lumière rejaillir sur les murs blancs. Là encore, peu de meubles. Des chaises et des fauteuils où l'on se tient droit, des tables et le clavecin.

Le cabinet du Duc de Choiseul datant de 1757 (fig. XI) nous donne un exemple de ce que pouvait être cet élément de l'appartement habituellement associé à la chambre. C'est une pièce plus petite qu'un salon où se trouve un bureau, des livres, des tableaux. Ici nous voyons ainsi un lit. La décoration est très importante car elle est intégrée à l'architecture, elle en est partie prenante. Certains éléments sont immeubles comme les panneaux de bois décorés sur les murs, les trumeaux ou les deux consoles surmontées de statuettes et contenant des livres. C'est un espace très chargé d'ornements. La rosace du sol, la courbure des fauteuils destinés à épouser le corps, les plafonds moins hauts qu'aux périodes précédentes, montrent une recherche de plaisir et de confort.

Les repas se prenaient sur de petites tables qu'on installait dans le coin d'une pièce, comme l'illustre *Le déjeuner* de F. Boucher datant de 1739 (fig. XII). Mario Praz³ souligne très justement que "*la pièce est encore aristocratique mais le sentiment est bourgeois*". En effet c'est un moment d'intimité familial qui est représenté ici. C'est un thème peu courant au XVIIIème siècle qui donc commence à émerger. Au XIXème siècle, au contraire, toutes ces scènes représentant la vie familiale dans ses moments les plus quotidiens seront appréciées. Le boudoir espace typique du XVIIIème

3. op.cit.p.159.



Fig. XI: A. Leferre, *Le Cabinet du Duc de Choiseul*, 1757. Peint d'après une miniature de Blarenberghe, Louvre.



Fig. XII : F. Boucher, *Le déjeuner*, 1739.
Photo.R.M.N. (Louvre).

siècle, mais aussi typiquement féminin, est un lieu privé, mais où les amis choisis sont acceptés. Freudeberg (fig. XIII) l'illustre en 1775 dans un recueil intitulé *Suite d'estampes pour servir à l'histoire des moeurs et du costume des Français dans le XVIIIème siècle*⁴. Face à cette gravure montrant une jeune femme assise rêveuse, observée par deux personnes, on peut lire le commentaire suivant : "Les modernes ont donné le nom de Boudoir à un Cabinet élégant, où les Belles sacrifient quelques moments à la retraite. Le coeur seul choisit la compagnie qui a le droit d'y pénétrer. Cette prérogative est celle de l'Amant chéri et de l'Amie de confiance". Ce lieu de la sociabilité choisi est petit, orné d'objets précieux. Un lit de repos y est installé. Les fleurs, la viole, l'oiseau, disent le plaisir sensuel et intime autant que la pose et l'expression de la jeune personne.

Une peinture de J.B. Mallet *L'amour au petit point* (fig. XIV), plus tardive (1785) et renvoyant vraisemblablement à une autre classe sociale, nous montre un petit salon ou boudoir où la maîtresse de maison reçoit ses amies, entourée de ses objets et de son animal familiers. C'est une scène intime, le thé est servi, le domestique s'occupe du feu. Le tapis, les objets, les tentures, le paravent montrent la volonté de créer un espace intime, chaleureux, renvoyant à une sociabilité sans faste bien que des références au monde antique et à l'art chinois soient présentes.

Dans un autre monde et un autre groupe social, J.B. Mallet (fig. XV), à travers là aussi des références au monde antique (la toilette, les coiffures des jeunes femmes) montre la salle commune d'une maison rurale où se déroule une scène familiale qui est, elle, tout à fait réaliste. Une jeune femme allaite son enfant, tandis qu'une autre sèche des langes au-dessus d'un braséro, une jeune fille tient une quenouille, un homme âgé semble faire la leçon à un enfant. Un escalier

4. Paris, Imprimerie Prault, 1775. Réserve du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.



Fig. XIII : S. Freudeberg, gravé par P. Maleuvre,
Le boudoir, 1774.
Photo. Bibl. Nat. Paris.



Fig. XIV : J.B. Mallet, *L'amour au petit point*, 1785.

Musée Cognac-Jay, Paris.



Fig. XV : J.B. Mallet, *La famille du fermier* (vers 1780).
Musée Cognac-Jay, Paris.

conduit à un demi-étage où sont installés des lits dont les couvertures pendent. La soupe semble cuire dans le chaudron suspendu dans la cheminée. La sérénité et le bonheur domestique sont le thème du tableau. Il nous montre aussi la perpétuation de la salle où se mêlent toutes les activités, dans le monde rural à la fin du XVIIIème siècle.

Dès le début du XIXème siècle les scènes d'intérieur montrent le goût du chez soi, l'amour de la famille, des enfants. Le bonheur bourgeois est mis en scène. Mario Praz montre, dans son ouvrage cité plus haut, à travers l'analyse de tableaux provenant de différents pays, la transformation qui naît dans les intérieurs. Le mobilier rigide est peu à peu remplacé pour créer un intérieur plus confortable, plus intime, plus chaleureux pour accentuer "*la Gemütlichkeit de l'intérieur*"⁵. Cependant dans les intérieurs modestes, les transformations sont peu importantes et dans le tableau de P. Duval-Le Camus, *La nourrice* (fig. XVI), datant de 1831, nous voyons se perpétuer la salle des siècles antérieurs qui tient lieu de cuisine, de salon et de salle à manger tout à la fois, qui illustre bien la spécificité des modèles d'habiter ainsi que les limites de leur diffusion en milieu rural.

Parmi les très nombreux tableaux représentant la famille impériale, certains sont très intéressants car ils portent témoignage, en ce début du XIXème siècle de pratiques du XVIIIème qui continuent à organiser l'espace mais aussi d'éléments nouveaux, relatifs à une autre conception du confort. Ainsi le tableau peint par l'Impératrice Marie-Louise (fig. XVII) en 1813 représente un couple rendant visite à une femme. Celle-ci reçoit dans son lit (cette pratique va bientôt disparaître) et qui plus est dans un lit à alcôve fermé par des rideaux. Les alcôves seront, quelques décennies plus tard, dénoncées comme malsaines car mal aérées.

5. op.cit.p.229.



Fig. XVI : P. Duval-Le Camus, *La nourrice*, 1831.
Photo.R.M.N. (Louvre)



Fig. XVII: Impératrice Marie Louise (sous la direction de J.B. Isabey) *L'Impératrice en visite chez la Maréchale*, aquarelle, 1813. Coll.privée.

Le mobilier de cette chambre à coucher est déjà cependant très diversifié puisqu'on y voit une table de nuit, une psyché, une commode, un secrétaire et quelques fauteuils.

De la même façon, *La chambre à coucher de l'Ambassade d'Autriche de Garnerey* (fig. XVIII) montre une organisation traditionnelle de la chambre avec ses annexes dont les portes sont ceintrées : le cabinet à droite et vraisemblablement la garde-robe (dont la porte est fermée) à gauche, de part et d'autre du lit à baldaquin. Le cabinet et la garde-robe prennent place dans des *rachats*, espaces résiduels qui contribuent à retrouver une organisation géométrique des plans. Mais la scène représentée est très liée à la conception des rapports familiaux de ce début du XIX^{ème} siècle. Les enfants jouent dans la pièce tandis que les adultes lisent dans le cabinet.

Chez la bourgeoisie urbaine, l'évolution du mobilier de salon au cours du siècle est le signe d'une transformation du rapport au corps, d'une autre conception du confort et du repos. La multiplication des lits de repos (fig. XIX), la vogue des meubles capitonnés associées aux diverses influences turques, chinoises, japonaises vont transformer les façons de se tenir, de se retrouver, de se reposer et donc les lieux et les objets. L'atmosphère des gravures nous montre surtout la recherche du plaisir, du confort, le goût des plantes, la création d'un espace familial. Elles illustrent l'idée du salon familial comme cette lithographie de J. Champaigne d'après H. de Montaut (vers 1860) *Au coin du feu* (fig. XX), où l'intimité, la tendresse entre époux, leur attitude d'abandon, la quiétude des jeux d'enfants, leur présence même, contribue à créer ce confort familial bourgeois si prisé au cours du Second Empire.

C'est la même idée que l'on retrouve, avec des enfants plus libres de leurs mouvements, dans ce tableau de J.J.J. Tissot *Intérieur de la fin du XIX^{ème} siècle*

Fig. XVIII: A. Garnerey, *Une chambre à coucher de
l'ambassade d'Autriche, Paris.*
Aquarelle, 1812, Coll. privée. Tchécoslovaquie.





Fig. XIX : F.L. Dejuinne, *Madame Récamier dans son appartement à l'Abbaye-aux-Bois*, 1826.
Coll.privée.



Fig. XX : Lithographie de J. Champaigne d'après
H. de Montaut, 1860, *Au coin du feu.*



Fig. XXI : J.J.J. Tissot, *Intérieur de la fin du XIXème siècle avec enfants jouant à cache-cache* in Mario Praz *L'ameublement...*

avec enfants jouant à cache-cache (fig. XXI). Les fourrures, la multiplication des tapis, les fauteuils profonds qui permettent l'abandon des corps, montrent que le plaisir de se retrouver quotidiennement dans un espace chaleureux dépasse le souci de la représentation.

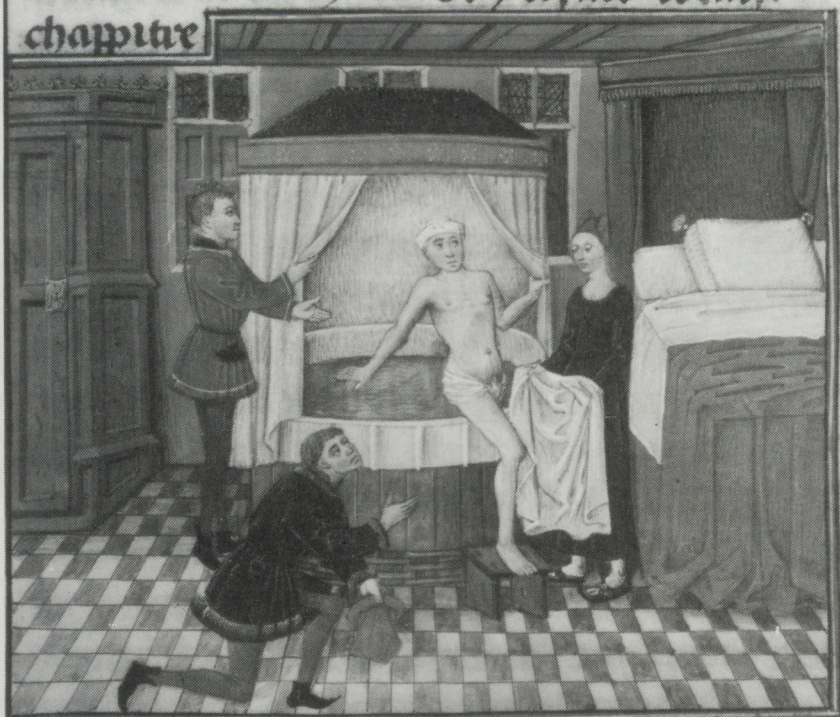
2. Les dispositifs de propreté et de soins corporels

De nombreuses gravures nous montrent au Moyen Age, les bains publics, les étuves. Les personnages masculins et féminins y sont mêlés, ils sont entièrement nus. Ces lieux sont aussi très polyvalents : on s'y lave bien sûr, dans des baquets de bois, comme dans le cabaret-étuve du manuscrit de Valère-Maxime (B.N) de 1375 (fig. XXII), mais on y mange, on s'y repose, on s'y rencontre (fig. XXIII). Dans ces maisons de bains la dimension sociale est prépondérante. C'est l'image que nous donne tous les témoignages de cette époque. La liberté des corps mais aussi la promiscuité sexuelle y sont mises en scène et dénoncées par l'auteur. Ensuite, comme nous l'avons montré dans notre précédent travail, les bains publics ferment et les pratiques de propreté se privatisent (fig. XXIV). Dans ce dessin de Valère-Maxime, nous voyons, fait rarissime, un homme sortant de son bain. C'est une cuve de bois de grande dimension située dans la chambre où nous voyons un lit. Cet homme semble malade, fragile tout au moins et les autres protagonistes de la scène semblent être prêts à lui venir en aide. Plus tard, l'existence de deux toilettes est avérée; seule la plus publique est un thème cher aux peintres et aux graveurs. La toilette intime dans la garde-robe ne semble pas représentable.

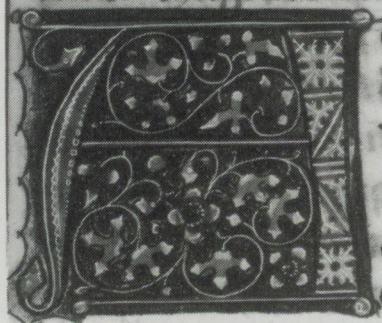


Fig. XXII : Valère-Maxime, Cabaret-étuve, 1375,
Manuscrit français du XIV^eme siècle.
Photo. Bibl. Nat. Paris.

maintenant boy or. Et y a fine. le: m^e.
chappitre



Le v^e chappitre de orgueil z mpoissance.



Tq; ut superbia zc. Trans-
lateur Ence. v^e chappitre
valerius determine de or-
gueil et mpoissance. Et
appelle mpoissance p quoy
on procede a faure de fait

Fig. XXIV : Valère-Maxime, Homme sortant de son bain,
1375. Photo. Bibl. Nat. Paris.

Le tableau de Toussaint Dubreuil (fig. XXV) datant de la deuxième moitié du XVIème siècle, nous montre deux femmes à leur toilette entourées de domestiques. Un coffre recouvert de tissu sert de table de toilette, les croisées à petits carreaux sont hautes, le lit à baldaquin a des rideaux aux tissus très lourds qui permettent de le clore. L'eau qui est peut-être contenue dans les aiguières au premier plan du tableau n'est pas très présente dans cette toilette.

A. Bosse montre dans *L'apothicaire* (fig. XXVI) une image intime peu illustrée : une domestique apporte à sa maîtresse malade une chaise percée, habituellement cachée dans la garde-robe, pendant que l'apothicaire prépare le clystère. Dans la gravure d'A. Bosse présentée plus haut, *La vue*, apparaît la table de toilette composée d'une sorte de commode recouverte d'une lourde étoffe assez austère, et sur laquelle un miroir permet d'achever sa toilette, dans la salle où se trouve le lit.

Sur ces trois gravures datant du XVIIIème siècle nous voyons se perpétuer cette pratique mais dans la chambre. Celle de Eisen (fig. XXVII) nous montre la toilette comme un moment de sociabilité : on y reçoit ses familiers, ses intimes, dans une chambre au lit défait. L'un des domestiques apporte des boissons tandis que l'autre qui coiffe sa maîtresse assiste à sa discussion avec son ami.

La toilette de Pater (fig. XXVIII) et celle de Freudeberg (fig. XXIX) nous montrent des domestiques s'affairant autour de la maîtresse de maison. La table de toilette est très ornée de dentelle, de rubans, de mousseline. Un homme d'une part et des enfants d'autre part assistent aux préparatifs. C'est un moment où l'on reçoit et où la séduction est très présente. Le jeu des regards est très important dans les deux tableaux. Dans le premier c'est le peintre que l'on regarde. Il est le visiteur pour lequel on se livre à ces activités. Dans le second, le visiteur regarde la soubrette alors qu'il est venu rendre visite à la



Fig. XXV : T. Dubreuil (1561-1602), *La toilette*.
Photo.R.M.N. (Louvre)

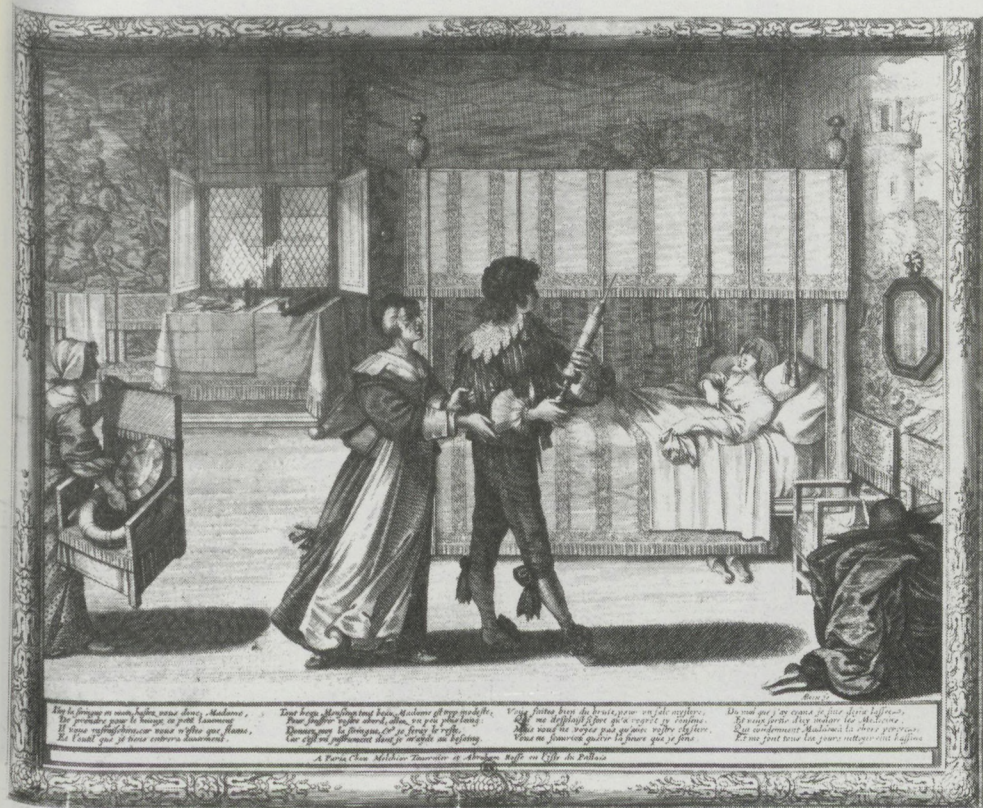


Fig. XXVI : A. Bosse, L'apothicaire ou le clystère.
Photo.Bibl.Nat.Paris.



Fig. XXVII : Eisen (1695-1777), *Le matin ?*
 Coll. Maciet, Bibl. des Arts Décoratifs



Fig. XXVIII : J.B. Pater (1695-1736), *La toilette*.
Photo.R.M.N. (Louvre).



Fig. XXIX : S. Freudeberg, *La toilette*, 1774.
 Photo. Bibl. Nat. Paris.

maîtresse. La toilette est un moment important de la journée, on y séduit tout en se préparant à séduire, les objets sont choisis. La chambre et sa table de toilette sont des éléments de représentation.

Dans *La toilette matinale* (fig. XXX) de Nicolas Lavreince (vers 1780) (Musée Cognacq-Jay) nous voyons à la fois des détails très précis sur les pratiques de propreté et sur les objets. La table de toilette, dans la chambre d'une maison bourgeoise n'est plus seulement l'endroit où l'on parachève sa toilette mais aussi celui où l'on se lave réellement. Une femme de chambre essuie les jambes de sa maîtresse avec une serviette, nous voyons au premier plan un baquet, un pot à eau, des objets de toilette sur la table recouverte de mousseline.

Le bain que l'on ne prenait au XVIII^{ème} qu'avec de très grandes précautions est illustré par Freudeberg (fig. XXXI). La baignoire ressemble à un lit, c'est un meuble. Au fond de la baignoire est installé un grand drap. La jeune femme est en chemise et la domestique apporte une tasse de chocolat (en même temps qu'un billet) censé redonner de l'énergie au corps affaibli par le bain. Un grand dais surmonte la baignoire. C'est une pièce très décorée dans laquelle on retrouve une fois de plus un paravent. Mais elle reste une exception, puisqu'à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème}, c'est encore dans la chambre, près du lit ou du divan que sera installée la table de toilette associée au tub. Dans deux peintures de Pierre Bonnard (que nous ne pouvons malheureusement reproduire en couleur) (fig. XXXII et XXXIII) nous voyons la table de toilette en bois et dessus de marbre, surmontée d'une glace avec des brocs d'eau, une cuvette, des éponges. L'apparition du tub en France est immortalisée dans ces tableaux ainsi que dans celui de Degas (fig. XXXIV) qui témoigne d'une façon de se laver avec peu d'eau mais entièrement, et cette fois complètement nu. La douche qui est déjà apparu à cette époque n'est pas représentée dans les tableaux. Par contre elle sera plus tard photographiée



Fig. XXX : N. Lavreince, *La toilette matinale*, vers 1780. Musée Cognac-Jay. Paris.



Fig. XXXI : S. Freudeberg, *Le bain*, 1774.
Photo. Bibl. Nat. Paris.



Fig. XXXII : P. Bonnard, *La table de toilette ou La glace*, 1908.
Photo.R.M.N. (Louvre).

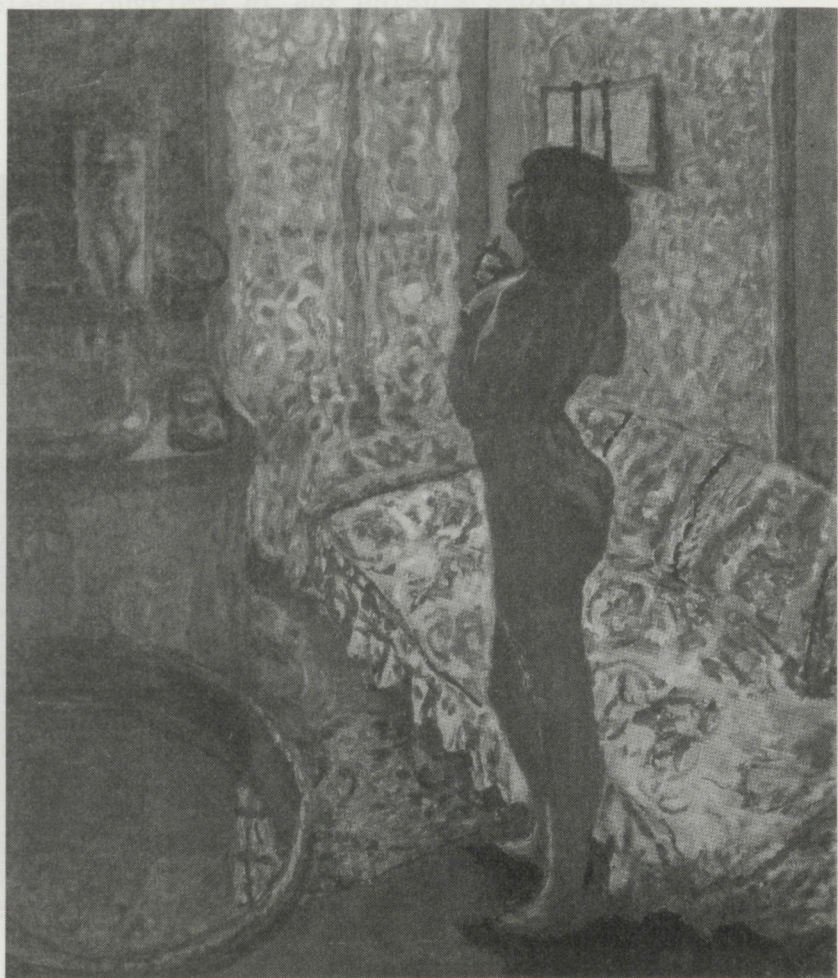


Fig. XXXIII : P. Bonnard, *Nu à contre-jour*, 1908.
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts
de Belgique.

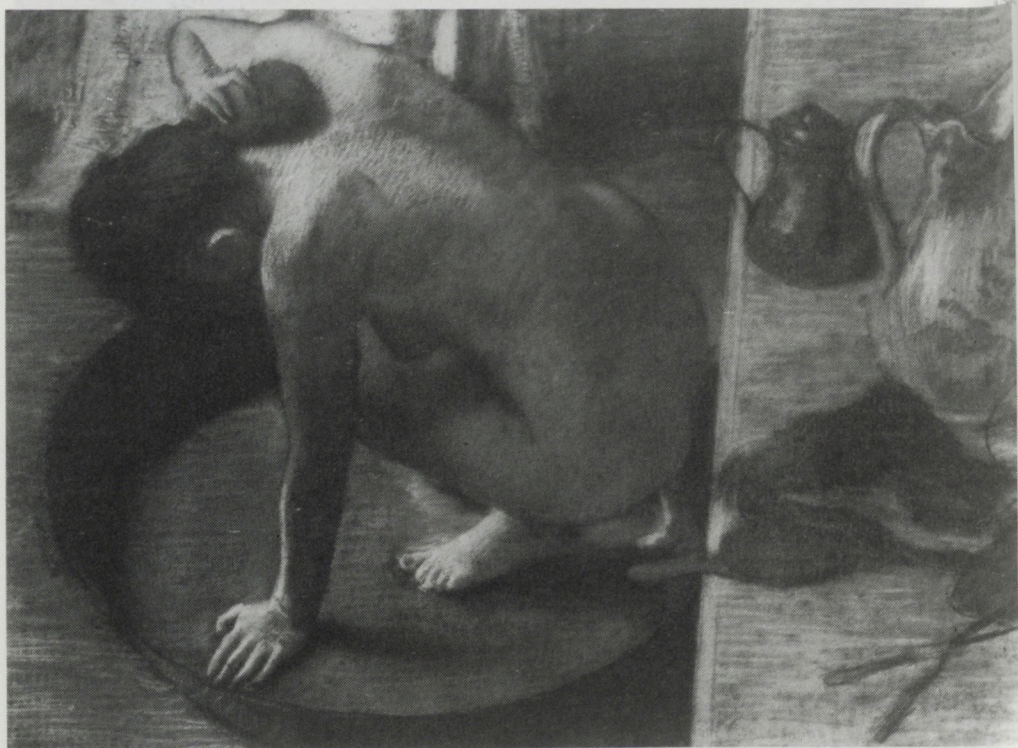


Fig. XXXIV : Degas, *Le Tub*,
Photo.R.M.N. (Musée du Jeu de Paume).

souvent. Est-ce parce qu'elle est jugée trop triviale ?
Ou parce que la sensualité y est moins attachée ?
C'est en tout cas un dispositif jugé adéquat à la
classe ouvrière et aux enfants scolarisés.

3. Les rapports entre parents et enfants

La gravure d'A. Bosse *L'accouchée qui reçoit une nourrice* (fig. XXXV), montre qu'à cette époque (milieu du XVII^{ème} siècle) des femmes aisées préfèrent encore engager une nourrice à domicile plutôt que d'envoyer leur enfant à des nourrices mercenaires à la campagne. Mais il semble bien que la visée moralisatrice de l'auteur prenne le dessus sur le témoignage objectif. Ce thème d'ailleurs, plus que d'autres, semble provoquer ce genre d'attitude chez les peintres.

Dans la gravure de Daudet (1756) (fig. XXXVI) d'après un tableau de Eisen la domestique pousse les enfants vers leur mère pour la visite et l'échange des jouets contre un bouquet. Ils semblent avoir été habillés pour cette visite. Toute la distance respectueuse, de mise à l'époque entre parents et enfants, se lit dans cette gravure.

Par contre cette conception va changer au cours des décennies suivantes et le même Eisen (gravure de T. Johannot) va montrer une scène familiale où les parents jouent avec leur enfant (fig. XXXVII).

Dans *La visite à la nourrice* de Fragonard datant de la fin du XVIII^{ème} siècle (fig. XXXVIII), le logis sombre semble misérable, les parents attristés semblent



Fig. XXXV : A. Bosse, La visite à la nourrice.

Photo.Bibl.Nat.Paris.



Fig. XXXVI : Eisen, gravé par Daudet, 1756, *Le bouquet*.
Coll. Maciet, Bibl. des Arts Décoratifs.



Fig. XXXVII : Eisen, gravé par Johannot, sans titre.
Coll. Maciet, Bibl. des Arts Décoratifs.



Fig. XXXVIII: J.H. Fragonard, *La visite à la nourrice*.
Coll. Maciet, Bibl. des Arts Décoratifs.

se soutenir et se consoler mutuellement.

Freudeberg en 1776 dans le recueil d'estampes déjà cité présente *Les délices de la maternité* (fig. XXXIX) avec ce commentaire qui montre qu'ici le peintre moraliste devient aussi sociologue : "*Un des premiers effets de la mollesse qu'il (le luxe) enfante a été l'usage des Nourrices mercenaires... L'intérêt des femmes elles-mêmes leur prescrivait de nourrir... Dans ce siècle de frivolité on a vu des Femmes vaincre tous les obstacles pour s'y livrer. A quoi doit-on attribuer ce phénomène étonnant ?... La mode l'a voulu ainsi... Cette révolution a été lente à s'opérer... Puisse le tableau qu'on offre à leurs yeux achever de détruire leurs préjugés!*". Déjà l'image de la famille constituée du couple entouré de ses enfants, sur lequel il veille et entretient de tendres liens, qui deviendra un modèle au XIX^{ème} siècle est mise en scène ici.

Drolling représente une scène familiale dans un intérieur, modeste, mais rendu chaleureux par une guitare, un chat et l'atmosphère de paix entre les protagonistes. Il valorise ainsi le rôle de la mère éducatrice dans la leçon de lecture (fig. XXXX). Les figures XIX et XX, présentées plus haut, illustrent aussi les rapports entre parents et enfants au XIX^{ème} siècle : les enfants sont présents dans l'habitation familiale, ils participent à la sociabilité familiale. Non seulement on les admet mais on tolère leurs jeux et leurs jouets : pour la première fois depuis qu'il existe, on leur fait une place dans le salon et cette place se marque par des objets.



Fig. XXXIX : J.M. Moreau le Jeune, gravé par Helman,
Les délices de la maternité, 1777.
 Photo.Bibl.Nat.Paris.



Fig. XXXX : M. Drolling (1751-1817), *La leçon de lecture*.
Coll. Maciet, Bibl. des Arts Décoratifs.

4. Les domestiques

Les domestiques sont souvent présents dans les tableaux que nous avons commentés ici. La multiplicité de leur rôle est soulignée dans le titre même d'une gravure de Vidal d'après Lavreince en 1787. *La soubrette confidente* (fig. XXXXI) partage l'intimité de sa maîtresse. Nous avons vu que cette attitude change au XIX^{ème} siècle et sur les tableaux leur présence est moins banale.

Les chambres de domestique sont très rarement le cadre d'une scène d'intérieur, quelle que soit la période considérée. *Le lever de Fanchon* de Nicolas-Bernard Lépicié (fig. XXXXII) de 1773, nous montre une triste chambre où les objets de sa fonction, baquet, balais etc... se mêlent à ses effets personnels.



Fig. XXXXI : N. Lavreince, gravé par Vidal, *La soubrette confidente*, 1787.
Coll. Maciet, Bibl. des Arts Décoratifs.

Fig. XIII : F. Boucher, *Le déjeuner*, 1739.

Photo.R.M.N. (Louvre).

Fig. XIII : E. Fradetberg, gravé par P. Mallevre,
Le boudoir, 1774.

Photo.R.M.N. (Louvre).

Fig. XIV : J.-B. Mallé, *Le boudoir*, 1785.



Fig. XXXXII : N.B. Lépicier, *Le lever de Fanchon*, 1773.
Photo.R.M.N., Musée de Saint-Omer.

Table des illustrations

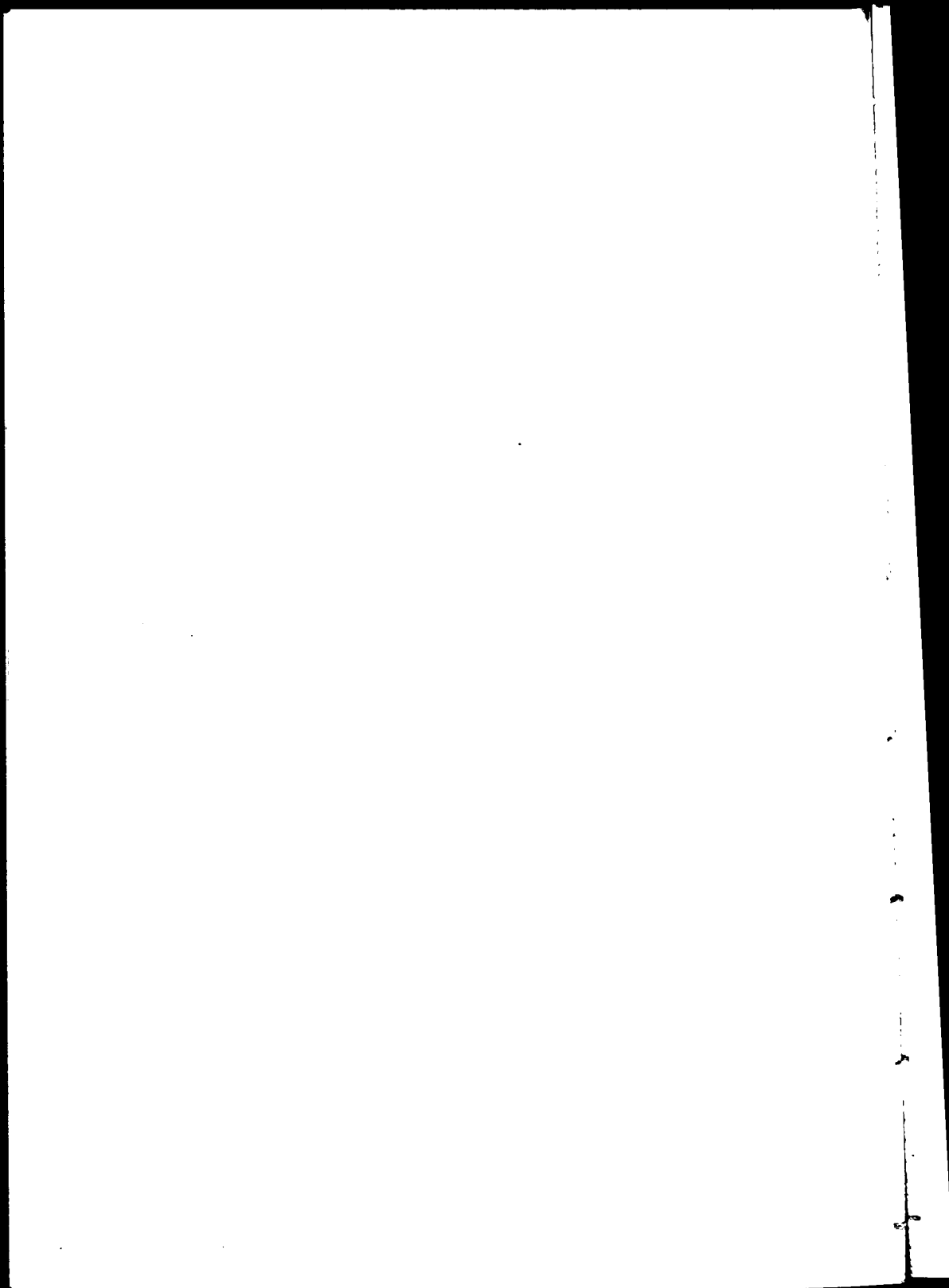
- Fig. I : R. Boissard, *Concordia*, XVIème siècle.
Bibl. des Arts Décoratifs. Coll. Maciet.
Paris.
- Fig. II : R. Boissard, *Discordia*, XVIème siècle.
Bibl. des Arts Décoratifs. Coll. Maciet.
Paris.
- Fig. III : A. Bosse (1602-1676), *L'hyver*.
Photo.Bibl.Nat.
Paris.
- Fig. IV : A. Bosse, *La vue*.
Photo.Bibl.Nat.Paris.
- Fig. V : A. Bosse, *La maîtresse d'escole*.
Photo.Bibl.Nat.Paris.
- Fig. VI : J. Dumont, gravé par L. Surugue, *La Rancune coupe le chapeau de Ragotin* illustrant *Le Roman Comique* de Scarron. 1727.
- Fig. VII : S. Freudeberg (1745-1801), *L'heureuse famille*.
- Fig. VIII : N. Lavreince, gravé par F. Dequevauviller, *L'assemblée au salon*, 1784.
Photo.Bibl.Nat.Paris.
- Fig. IX : N. Lavreince, gravé par F. Dequevauviller, *L'assemblée au concert*, 1784.
Photo.Bibl.Nat.Paris.
- Fig. X : M.B. Ollivier, *Le Thé au temple chez la princesse de Conti*, 1777.
Photo.R.M.N. (Louvre)
- Fig. XI : A. Leferre, *Le Cabinet du Duc de Choiseul*, 1757. Peint d'après une miniature de Blarenberghe, Louvre.

- Fig. XII : F. Boucher, *Le déjeuner*, 1739.
Photo.R.M.N. (Louvre).
- Fig. XIII : S. Freudeberg, gravé par P. Maleuvre,
Le boudoir, 1774.
Photo.Bibl.Nat.Paris.
- Fig. XIV : J.B. Mallet, *L'amour au petit point*, 1785.
Musée Cognac-Jay, Paris.
- Fig. XV : J.B. Mallet, *La famille du fermier* (vers
1780).
Musée Cognac-Jay, Paris.
- Fig. XVI : P. Duval-Le Camus, *La nourrice*, 1831.
Photo.R.M.N. (Louvre)
- Fig. XVII : Impératrice Marie Louise (sous la direction
de J.B. Isabey) *L'Impératrice en visite
chez la Maréchale*, aquarelle, 1813.
Coll.privée.
- Fig. XVIII : A.Garnerey, *Une chambre à coucher de
l'ambassade d'Autriche*, Paris.
Aquarelle, 1812, Coll.privée.Tchécoslovaquie.
- Fig. XIX : F.L. Dejuinne, *Madame Récamier dans son
appartement à l'Abbaye-aux-Bois*, 1826.
Coll.privée.
- Fig. XX : Lithographie de J. Champaigne d'après
H. de Montaut, 1860, *Au coin du feu*.
- Fig. XXI : J.J.J. Tissot, *Intérieur de la fin du
XIXème siècle avec enfants jouant à
cache-cache* in Mario Praz *L'ameublement...*
- Fig. XXII : Valère-Maxime, *Cabaret-étuve*, 1375,
Manuscrit français du XIVème siècle.
Photo.Bibl.Nat.Paris.
- Fig. XXIII : Valère-Maxime, *Maison de bains*, 1375.
Photo.Bibl.Nat.Paris.
- Fig. XXIV : Valère-Maxime, *Homme sortant de son bain*,
1375. Photo.Bibl.Nat.Paris.
- Fig. XXV : T. Dubreuil (1561-1602), *La toilette*.
Photo.R.M.N. (Louvre)
- Fig. XXVI : A. Bosse, *L'apothicaire ou le clystère*.
Photo.Bibl.Nat.Paris.
- Fig. XXVII : Eisen (1695-1777), *Le matin ?*
Coll.Maciet, Bibl. des Arts Décoratifs

- Fig. XXVIII : J.B. Pater (1695-1736), *La toilette*.
Photo.R.M.N. (Louvre).
- Fig. XXIX : S. Freudeberg, *La toilette*, 1774.
Photo.Bibl.Nat.Paris.
- Fig. XXX : N. Lavreince, *La toilette matinale*, vers
1780. Musée Cognac-Jay. Paris.
- Fig. XXXI : S. Freudeberg, *Le bain*, 1774.
Photo.Bibl.Nat.Paris.
- Fig. XXXII : P. Bonnard, *La table de toilette ou La
glace*, 1908.
Photo.R.M.N. (Louvre).
- Fig. XXXIII : P. Bonnard, *Nu à contre-jour*, 1908.
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts
de Belgique.
- Fig. XXXIV : Degas, *Le Tub*.
Photo.R.M.N. (Musée du Jeu de Paume).
- Fig. XXXV : A. Bosse, *La visite à la nourrice*.
Photo.Bibl.Nat.Paris.
- Fig. XXXVI : Eisen, gravé par Daudet, 1756, *Le bouquet*.
Coll.Maciet, Bibl. des Arts Décoratifs.
- Fig. XXXVII : Eisen, gravé par Johannot, sans titre.
Coll.Maciet, Bibl. des Arts Décoratifs.
- Fig. XXXVIII : J.H. Fragonard, *La visite à la nourrice*.
Coll.Maciet, Bibl. des Arts Décoratifs.
- Fig. XXXIX : J.M. Moreau le Jeune, gravé par Helman,
Les délices de la maternité, 1777.
Photo.Bibl.Nat.Paris.
- Fig. XXXX : M. Drolling (1751-1817), *La leçon de
lecture*.
Coll.Maciet, Bibl. des Arts Décoratifs.
- Fig. XXXXI : N. Lavreince, gravé par Vidal, *La soubrette
confidente*, 1787.
Coll.Maciet, Bibl. des Arts Décoratifs.
- Fig. XXXXII : N.B. Lépicier, *Le lever de Fanchon*, 1773.
Photo.R.M.N., Musée de Saint-Omer.

Source des illustrations

- . Bibliothèque de l'Union des Arts Décoratifs. Collection Maciet.
- . Bibliothèque Nationale : -Cabinet des Estampes (et Réserve)
-Cabinet des Manuscrits
- . Mario Praz. *L'ameublement. Psychologie et évolution de la décoration intérieure*. Paris, Ed. Tisné, 1964.
- . Musée Cognac-Jay.
- . Département photographique de la Réunion des Musées Nationaux.



Le luxe et ses rapports avec la notion de besoin au XIXème siècle

Il est remarquable de noter le silence d'une majorité des architectes de notre siècle sur la question du luxe dans l'habitation, alors que les revues du grand public s'attachent avec une grande application à publier de luxueuses maisons. Remarquer ce mode de pensée des architectes et ce décalage n'est pas une simple constatation sans effets : il nous semble que la conception de l'habitation est marquée en ces formes, en ces dispositifs, par cette occultation du luxe, par cette déformation de la réalité.

A la fin du XIXème siècle, la question du luxe fait l'objet d'un débat parmi les idéologues. D'autre part, au cours de cette recherche, nous avons été amenées à centrer notre réflexion principalement sur l'habitation de luxe à partir de laquelle émergent et se comprennent les évolutions de la distribution : ce sont l'aristocratie et la bourgeoisie, selon les moments, qui ont d'abord ressenti ces changements comme nécessaires et ont pu les concrétiser.

En effet, alors que le luxe se lit de manière évidente dans les plans, il reste implicite dans les discours architecturaux, tandis que les références aux besoins se multiplient. Si nous avons rapproché le luxe de la notion de besoin, ce n'est certes pas pour les mettre en opposition, mais pour essayer de comprendre ce phénomène.

La notion de besoin va en effet devenir opérante

dans la pensée architecturale à propos de la conception de l'habitation. Les formes et les dispositifs projetés sont expliqués par rapport aux besoins que les architectes retiennent du mode de vie des habitants.

Ce mode de pensée des architectes contemporains paraît prendre source à la fin du XIX^{ème} siècle. Nous avons donc choisi de centrer cette réflexion sur ce moment afin d'en saisir l'émergence.

Nous avons donc analysé les discours architecturaux de ce point de vue. Mais nous avons aussi utilisé l'analyse de plans permettant de montrer que le luxe prend toujours forme dans l'habitation - même si ses buts sont différents selon les périodes -, permettant de comparer discours et pratiques.

Essayer de cerner ce que peut être le luxe dans l'intérieur de l'habitation tel que le dessine les architectes pose d'emblée un problème de relativité.

- Le luxe est d'abord l'un des signes de la richesse mais aussi du statut privilégié. Le luxe est donc, dans le champ de notre problématique, une caractéristique des plus prestigieuses demeures.

- Mais il est d'autres formes de luxe dans d'autres maisons plus modestes. Si à chaque catégorie sociale correspond un modèle d'habitation qui se reconnaît et se différencie des autres par des signes plus ou moins codifiés à un moment donné, une prestation luxueuse déborde de ce cadre reconnu globalement, elle est un écart marginal, exceptionnel, elle peut être un signe emprunté à une autre classe ou une innovation.

- Au cours du XIX^{ème} siècle, période de notre analyse, le système des différenciations sociales évolue. Et l'expression du luxe suit des changements. Ce qui à un moment donné est reconnu comme luxueux pour une habitation d'une certaine classe, peut se généraliser, se diffuser en perdant son caractère d'exception. D'autre part le luxe peut tomber en désuétude dans un contexte différent.

L'abord comparatif entre les habitations de différentes classes, ou à l'intérieur d'une même classe, de différentes périodes de ce siècle permet de repérer et de situer quelques formes du luxe.

Cette analyse pose également la question d'apprécier vers quelles tendances est orienté le luxe, ce qu'il recherche ou vise. Il est certain que l'on ne peut distinguer, sinon schématiquement, les sources du luxe qui sont subtiles, mêlées... Deux niveaux peuvent cependant être mis en évidence : le luxe d'ostentation qui se tourne vers l'extérieur, le luxe lié au bien-être personnel. Dans l'habitation, le luxe prend différentes formes selon qu'il s'attache à l'un ou l'autre niveau.

Si les plans restent des éléments importants d'analyse, nous avons d'abord tenté de faire une lecture des discours des architectes et idéologues, pour employer un terme un peu générique, du XIXème siècle sur le luxe. Ils vont en effet, essayer de canaliser le luxe dans des formes qu'ils jugent acceptables de leur point de vue. Ce n'est pas la critique du luxe qui se dégage de ces textes, mais la distinction faite entre un bon et un mauvais luxe.

Lorsque les architectes décrivent ou conçoivent de prestigieuses maisons, le luxe n'est jamais alors énoncé en tant que tel. Il va de soi. Les plus riches paraissent ce qu'ils sont. Les architectes annoncent qu'ils répondent à des besoins exprimés par cette classe dominante.

Par contre lorsque sont en jeu des habitations plus modestes, les textes dénoncent comme des luxes, des dispositions, des équipements jugés sans mesure avec la question du prix. - ce qui est trop cher est un luxe -, avec l'évaluation des besoins de ces habitants - le luxe est dans le superflu. Un architecte comme Viollet-Le-Duc va tenir tout un réquisitoire contre ces prétentions de luxe, qu'il va regrouper sous le terme de faux luxe. Il rejoindra ici les thèmes d'économistes tels que

Henri Baudrillart¹ ou Octave Noël² dans leur distinction entre un luxe qu'ils jugent abusif, le mauvais luxe, et un luxe qui reflète la supériorité de l'état de civilisation, le véritable luxe. Ces idéologues reconnaissent le vrai luxe dans les formes qui visent à traduire des besoins, précisés au cours du temps dans le sens d'un plus grand raffinement. C'est l'une des définitions du besoin que donnent ces architectes. La classification très précise, très hiérarchisée des habitations, opérante dans des discours ou des recueils sur l'architecture domestique renvoie aussi à ce souci de rendre explicite la convenance (pour reprendre un terme employé dans les traités plus anciens par les architectes qui se devaient selon ce principe, d'édifier une maison en rapport avec le rang du propriétaire).

La critique de Viollet-Le-Duc envers le désir de paraître, c'est à dire paraître ce que l'on n'est pas (riche et puissant) sera violente. En fait les formes du luxe qui sont valorisées par tous ces idéologues, se lisent dans les dispositions renvoyant à des besoins qui leur paraissent légitimes. Ici se rencontrent luxe et besoins.

Cette notion de besoin, peu utilisée auparavant, va devenir centrale dans la pensée rationaliste émergente, dans les textes de quelques architectes, avant d'être reprise au siècle suivant par les fonctionnalistes. Ces théoriciens énoncent les besoins comme des données auxquelles ne peut se soustraire l'architecte et qui fondent la conception de la distribution de l'habitation. Pour Viollet-Le-Duc les formes de la bonne architecture sont l'expression des besoins, elles sont la déduction logique de ces besoins. Par l'utilisation de cette notion de besoin, les architectes occultent le luxe dans leurs discours et leurs théories.

1. Baudrillart (H.). - *Histoire du luxe privé et public*. Paris, Hachette, 1878, 4 tomes.

2. Noël (O.). - *Autour du foyer - Causerie économique et morale*. G. Charpentier et Cie, 1885.

1. Position des architectes

Il s'agit tout d'abord de lire dans les textes architecturaux le rapport qu'entretient l'architecture domestique avec le luxe. Alors qu'au XVIIIème siècle, ce rapport semblait *naturel*, évident, aller de soi pour la plupart des architectes, celui-ci se discute, et est même parfois remis en cause par des théoriciens du XIXème siècle. Et ce sont ceux-là mêmes qui abordent ainsi cette question du luxe dans l'architecture domestique, qui parallèlement vont se référer à la notion de besoin. C'est cette évolution que nous tentons de mettre ici en évidence.

La plupart des architectes du XIXème siècle donnent très peu d'indications explicites sur le luxe. Nous avons vu que la plupart s'accordait à décrire les habitations les plus prestigieuses. Dans ce cas, le luxe ne se dit pas, il est l'emblème de ces demeures, il va de soi. L'expression du luxe est un objet de l'architecture. Il appartient à l'architecte d'exprimer le niveau du développement moral et intellectuel de la civilisation.

Le rapport entre luxe et architecture transparaît : le luxe nourrit l'architecture. "Qui oserait le dénigrer ?" dira Baudrillart "Qui se résignerait à bannir une partie notable de l'architecture ?"³. Le sens alors accordé à ce luxe se rapproche de la définition proposée dans l'*Encyclopédie* de Diderot : le luxe est "l'usage qu'on fait des richesses & del'industrie, pour se procurer une existence agréable. Le luxe a pour cause première ce mécontentement de notre état, ce désir d'être mieux qui est & doit être dans tous les hommes".⁴

3. Baudrillart (H.) op.cit, tome 1, p.7.

4. Diderot & d'Alembert.-*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Neuchatel, 1751 à 1772. Article "luxe"

Sans employer le terme de luxe, Reynaud décrit ce processus : "C'est une des grandeurs de l'homme d'avoir su ennoblir les conditions de son existence, d'avoir couvert par des jouissances de l'esprit la satisfaction accordée à la plupart de ses besoins matériels, au point de faire disparaître la grossièreté du fond sous l'élégance de la forme, et de réduire ce qui était le but à l'origine à n'être plus qu'un prétexte".

"La nécessité (...) de se mettre à l'abri des intempéries de l'atmosphère a donné naissance à l'Architecture qui, se défiant de ses propres ressources, a appelé à son secours les merveilles de la palette et du ciseau".⁵

Dans ce rapport au luxe, c'est l'objet même de l'architecture qui est en jeu. C'est la conception de Reynaud qui traite de l'hôtel privé ou de la maison bourgeoise, c'est aussi celle de Guadet qui se laisse entraîner avec complaisance, à la description des plus luxueuses demeures. D'une manière générale, c'est l'hôtel privé qui est décrit de façon privilégiée dans les traités. Mais tout change lorsque les architectes s'intéressent à d'autres catégories d'habitations. Le champ de l'architecture s'ouvre alors de façon plus reconnue sur l'ensemble de la production des habitations.

Viollet-Le-Duc exprime cette nouvelle conception de l'architecture (bien qu'il n'en soit pas le champion...) : "L'architecture de notre temps n'est point un art de luxe fait pour quelques amateurs, pour une fraction de la société; c'est un art qui appartient à tous".⁶

Cette idée s'exprimera plus largement dans les discours des architectes qui s'attachent particulièrement à la conception des logements des ouvriers. C'est à leur propos que l'architecte Charles Plumet énoncera sa conception de l'art dans l'architecture domestique : "L'art est répandu partout dans la nature, et il peut être aussi expressif dans l'humble chaumière

5. Reynaud L.- *Traité d'architecture*. Paris, Dunod, 1863. p.525

6. Viollet-Le-Duc.- *Entretiens sur l'architecture*. Paris, Morel, 1863-1872 tome 2 p.213

que dans l'habitation somptueuse et dans le palais, le luxe au contraire, est souvent une mauvaise condition de son développement. Dans la maison de l'ouvrier, dans la maison à bon marché, l'art doit être exprimé par une harmonie parfaite entre les besoins de l'habitant et la façon dont ces besoins ont été traduits par le constructeur".⁷

Les nouveaux rapports entre art, luxe et besoins sont ici clairement exprimés. Ils renvoient à la doctrine du rationalisme qui émerge alors, pour laquelle l'objet d'art est beau lorsqu'il est le résultat d'une juste adaptation à l'usage auquel il est destiné.

De ce point de vue, les architectes doivent se méfier du luxe alors qu'ils ont à ajuster les formes à ce qu'ils qualifient de *besoins*. Dans cette pensée, les besoins sont l'expression de la réalité que doit exprimer l'architecte. Cette notion est-elle réellement et aussi simplement rationaliste ? Nous la qualifierons de rationalisante, dans le sens où elle renvoie à un système construit, élaboré par des architectes dans le but de le rendre rationnel.

7. La pertinence de cette citation que nous avons déjà faite à propos du logement ouvrier dans *In Extenso* n°5 p.156, nous a amenées à la reproduire ici.

2. Une notion rationalisante

En effet, l'idée que la notion de besoin fonde les formes architecturales qui seraient du même coup, les formes justes de l'architecture, émerge à la fin du XIX^{ème} siècle.

Dans leur chapitre sur la distribution de l'habitation, tous les architectes de cette période rapportent les dispositions spatiales à un certain nombre de déterminants.

Ainsi le programme de l'habitation proposé par J. Guadet obéit à des "impératifs", des "principes nécessaires" ou des "nécessités", à la "tradition" et aux "moeurs", aux "usages", aux "fonctions de la vie", à "l'habitude", au "gout ambiant" ou à la "mode", à la "commodité" et à la "convenance", à "l'utilité" et aux "besoins".

Pourtant cette terminologie perdra sa variété chez ceux que l'histoire de l'architecture a rassemblés dans le groupe des rationalistes (dont la doctrine préfigure les théories fonctionnalistes des modernes du XX^{ème} siècle) : le terme de besoin devient prépondérant.

Viollet-Le-Duc fait ainsi appel à un emploi systématique de cette notion pour justifier la distribution de l'habitation. Cette notion est en elle-même rationalisante : les besoins sont des données qui s'imposent à l'architecte parce qu'ils sont démontrés scientifiquement ou parce qu'ils sont dictés par les habitants. En procédant à une analyse des besoins, l'architecte prétend ainsi fonder son architecture sur des données objectives. Bien que Viollet-Le-Duc juge les besoins de son époque "multipliés, compliqués, mesquins même sous certains côtés, précautionneux à l'excès", il reconnaît que l'architecte ne peut avoir "la prétention de se poser en redresseur de moeurs, ce qui serait du

dernier ridicule". *"La complication infinie des besoins actuels devrait cependant laisser son empreinte sur les édifices consacrés, avant tout, à la satisfaction des besoins"* ⁸. Viollet-Le-Duc compare l'habitation du XIXème siècle à un *"organisme très complexe"*. La mise en forme architecturale procède d'une réponse directe aux besoins. *"Le besoin étant complètement contenté, cette forme se produira naturellement"*. ⁹

D'autre part, les histoires de l'habitation ou les références au passé sont l'occasion de mettre en lumière le rapport entre moeurs et dispositions spatiales. La bonne architecture est reconnue comme telle lorsque se lit la juste adéquation entre les besoins et les formes. Viollet-Le-Duc reconnaît la valeur des architectes français qui *"jusqu'au XVIIème siècle, ont naïvement et par les moyens les plus simples, satisfait aux besoins de leur temps"*, capacité que n'ont plus, à ses yeux ses contemporains.

Si cet architecte accorde une importance toute première à cette notion de besoin, il ne l'oppose pas cependant globalement au luxe. Au contraire, son discours aborde explicitement ce sujet. Il s'agit en effet de canaliser, de définir les limites justes du luxe pour se prévenir de ses excès superflus, de rationaliser le luxe. Effectivement la distinction qu'il propose entre un luxe qui réponde à des besoins et un luxe qui leur nuit est opérante dans sa pensée rationaliste.

8. Viollet-Le-Duc op. cit. tome 2 p.294

9. Viollet-Le-Duc op. cit. tome 2 p.312

3. Vrai luxe et luxe abusif

Cette opposition entre deux sortes de luxe qualifiés l'un de *vrai* l'autre d'*abusif*, se retrouve dans des textes émanant de champs différents. Des discours d'économie politique émettent sur la question du luxe une théorie dont les points communs avec des textes architecturaux nous ont frappées. Pourtant si ce jugement est clairement explicité dans ces ouvrages, il n'est pas entièrement neuf et trouve à s'exprimer dans les siècles précédents et chez les théoriciens contemporains par d'autres biais. L'idée qu'il existe un luxe convenable pour chaque classe sociale, transparaît par exemple, dans les systèmes de classification proposés par les architectes. A tous ces moments, cerner le luxe a été une volonté de la pensée architecturale. Ainsi le rapprochement d'un texte architectural, celui de Viollet-Le-Duc, de deux ouvrages d'économie politique, ceux de H. Baudrillard et de O. Noël, datés de la même période, fait apparaître une idéologie commune basée, nous semble-t-il, sur les valeurs morales de la bourgeoisie du XIX^{ème} siècle. Dans les deux discours, sont distingués vrai luxe et luxe abusif. Si les formes du premier sont valorisées (ces textes recommandent même de les "*cultiver*"), toutes les manifestations du second seront rejetées au nom de leur "*immoralité*".

Le 15^{ème} entretien de Viollet-Le-Duc intitulé *Sur quelques considérations relatives à la décoration extérieure et intérieure des édifices*¹⁰ définit sa conception du luxe. En fait il donne sa définition du bon goût relatif à la décoration. Il propose des formes dans lesquelles il reconnaît valeur esthétique et même art. Il dénigre systématiquement toutes celles qui s'en éloignent. A ce qu'il nomme la "*vérité*" des matériaux et des formes déduite des besoins, la

10. Viollet-Le-Duc op. cit. tome 2 p. 177 à 216

sobriété et la simplicité, il oppose le clinquant, la surcharge des éléments, l'abondance des effets, des styles, des objets... A la distinction s'oppose l'ostentation. Au vrai luxe s'oppose le "faux" luxe, le luxe "abusif", le luxe "impertinent".

*"Le vrai luxe est celui qui, sous une apparence de simplicité, montre des élégances que l'on ne saurait imiter à l'aide de moyens grossiers. C'est ce que, dans le monde, on appelle la distinction, une manière d'être sensée, discrète et simple, qui est l'apanage de quelques-uns, indépendamment de la richesse et du rang".*¹¹

Le faux luxe est engendré par le désir des habitants de vouloir "paraître magnifique" c'est à dire qu'il conduit à donner une image de soi qui n'est pas en rapport avec son rang social.

Cette idée n'est pas nouvelle ni propre au XIXème siècle en architecture. Au XVIIème siècle, ce portrait de La Bruyère¹² décrit la prétention d'un grotesque propriétaire :

"Un bourgeois aime les bâtiments; il se fait bâtir un hôtel si beau, si riche et si orné, qu'il est inhabitable. Le maître honteux de s'y loger, ne pouvant peut-être se résoudre à le louer à un prince ou à un homme d'affaires, se retire au galetas, où il achève sa vie, pendant que l'enfilade et les planchers de rapport sont en proie (aux visiteurs)..."

La Bruyère émettait l'idée que le luxe est mauvais quand il n'est que prétention, quand il est déployé comme à travers cet exemple, "pour jeter de la poudre aux yeux d'autrui et ne correspond pas à un besoin inné de créer autour de soi un miroir de perfection". C'est aussi la critique de la bourgeoisie qui tente d'imiter la noblesse : un prince ou un homme d'affaires aurait pu occuper de tels lieux mais pas un bourgeois.

11. Viollet-Le-Duc op. cit. tome 2 p. 209

12. rapporté par Mario Praz dans *L'ameublement. La philosophie de l'ameublement. Psychologie et évolution de la décoration intérieure*. Paris, Tisné, 1964

Au XVIIIème siècle, nous avons vu combien étaient fortes les règles qui codifiaient l'appellation de la demeure, le choix des ornements de la façade et les dispositions intérieures. Luxe et art sont alors l'apanage des "Grands" qui se doivent de démontrer leur rang. La convenance, c'est à dire la concordance entre effets architecturaux et rang du propriétaire est alors un des principes qui guident les architectes. La commodité s'attache plus particulièrement aux maisons ordinaires.

Mais alors que la société de l'Ancien Régime était fondée sur un système social relativement figé, la société du XIXème siècle se caractérise au contraire par des classes moins bien définies intrinsèquement, par une mobilité sociale plus grande.

Les discours architecturaux décrivent explicitement une société dans laquelle la différenciation entre les classes n'existerait plus. Ainsi Reynaud ne voit pas de "démarcation tranchée" entre la bourgeoisie et la classe ouvrière, le passage de l'une à l'autre se fait par des "nuances insensibles". C'est également la pensée de César Daly qui annonce qu'une "hiérarchie de classes sociales n'existe plus"¹³

Aussi ce n'est pas un hasard, s'ils vont, dans leurs textes ou leurs recueils proposer des systèmes de classification des habitations qui tentent de redonner un ordre. D'une façon propre à chacun - qu'il s'agisse de "niveaux" introduits par Durand¹⁴, d'"ordres" introduits par Davioud¹⁵, de "classes" introduites par Daly¹⁶ - les architectes du XIXème siècle vont en effet décrire les habitations avec une forte logique, renvoyant à une mise en ordre des différentes classes sociales.

13. Daly C.- *L'architecture privée au XIXème siècle sous Napoléon III*. Paris, A. Morel & Cie, 1864. tome 1 p.32

14. Durand J.N.L.- *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Polytechnique*. Paris, chez l'auteur, 1802-1805

15. Davioud G.- *L'architecture et les habitations privées en France depuis la Renaissance jusqu'en 1830*. Paris, 1881

16. Daly op. cit.

Si les architectes ne justifient pas ces systèmes de distinction par la hiérarchie sociale, ils le font par leur reconnaissance des différences sociales. Daly fonde sa classification "sur la nature présente des choses, sur l'observation de nos habitudes et de nos mœurs actuelles"¹⁷. Les trois exemples d'habitation projetés par Viollet-Le-Duc ne sont pas donnés comme des "modèles à suivre" mais comme "l'application d'un système concordant avec nos besoins modernes".¹⁸

Dans ces projets idéaux, se lit une appréciation des besoins légitimés par cet architecte. S'il conforte la classe dominante dans ses choix, l'expression du luxe y est alors juste, il critique la classe moyenne à propos de sa "vanité", son "désir de paraître" dans sa recherche du faux luxe.

"L'on pourrait citer un certain nombre de jolies maisons de simple et modeste apparence, qui bâties dans les quartiers éloignés, à l'Ouest de Paris, abritent des fortunes médiocres, des familles tranquilles, qui pour jamais ont dit adieu aux spectacles et aux raouts, et qui s'occupent de l'éducation de leurs enfants; où le travail régulier fait régner le calme et la bonne humeur. Mais ce programme nouveau est à faire.

Ces maisons ne sauraient être un diminutif de l'hôtel; elles devront se modeler sur ces habitudes qui sont encore indécises, mais qui se manifesteront bientôt, faut-il du moins l'espérer. Car c'est un fait curieux à observer chez nous, que la classe moyenne, force vitale de toute société moderne, n'a pas une allure et des mœurs qui lui appartiennent en propre. Ce n'est plus la bourgeoisie d'autrefois; elle s'est attachée en ces derniers temps, à imiter du mieux qu'elle pouvait les dehors d'une aristocratie d'argent et a sacrifié à la vanité avant de songer au bien-être intérieur. On voit bon nombre de ces petites maisons, bâties dans les quartiers éloignés de la partie occidentale

17. Daly op. cit. tome 1 p.32

18. Viollet-Le-Duc op. cit. tome 2 p.290

de Paris, dont les plans reproduisent en miniature les plans de demeures somptueuses."¹⁹

Ce jugement sur la classe moyenne se rapproche de celui émis par Baudrillart :

"Arrivons à la classe moyenne : on y trouve relativement au passé, plus de luxe, un luxe trop souvent de mauvais aloi. Certes, dans cette classe, ce n'est pas un fait nouveau. La vanité bourgeoise ne date pas d'hier, elle s'est encore accrue. Elle suit du mieux qu'elle peut la classe plus élevée, et n'a jamais eu tant recours à toutes les imitations qui donnent le mensonge des réalités - imitations d'or, de bijoux, de parures de tout genre, d'objets d'art de toute nature et de toute matière, simili-bronze, simili-marbre, etc... Des apparences à l'infini composent ce luxe superficiel, hâtif, d'un goût douteux. A cette classe revient une partie de ces scandales nés de l'ambition de paraître"²⁰.

En fait le luxe est valorisé lorsqu'il répond à la "morale", la "convenance", et au "goût". Au XIXème siècle, les formes luxueuses s'attachent à des choix bien particuliers : nous en analyserons quelques-uns dans l'habitation au travers des plans et des discours.

19. Viollet-Le-Duc op. cit. tome 2 p.300

20. Baudrillart op. cit. tome 4 p. 673

4. Le luxe dans la décoration

Nous avons souligné à maintes reprises combien les intérieurs bourgeois de la fin du XIX^{ème} siècle donnaient l'image d'une profusion d'éléments décoratifs, de bibelots, d'objets, de meubles, de tapis et de tentures dont la multiplicité s'ajoutait à la diversité des styles.

Cette décoration va être critiquée sur plusieurs fronts:

- d'une part par les hygiénistes au nom de besoins qui seraient *scientifiquement* démontrés, besoins d'air, d'espace, de lumière, de lieux propres et dépoussiérés.
- d'autre part, par les théoriciens de l'art pour qui l'abus de l'ornement dénature l'art.
- et enfin, par les moralistes qui y voient un désir d'ostentation inconvenant.

Cette décoration relève d'un faux luxe, qui contrevient aux besoins, qui dégrade l'art, qui n'est qu'apparence. Les architectes participent encore au travail de décoration des lieux de l'habitation. Les plans rendent compte de tous les dessins des moulures des plafonds. L'ornementation de la façade est bien sûr un objet principal du travail architectural. Le choix des éléments de décoration ou d'ornementation ne sont pas fortuits de la part des architectes, mais codés par les règles de la convenance. Plus une habitation est riche, plus les effets sont permis et étudiés. Décoration et ornementation annoncent d'une façon explicite le rang de la maison. Elles relèvent d'un système de distinction efficace parce que visible et démonstratif pour tous.

L'analyse du contenu des planches présentées par Daly fait apparaître ce système de distinction : plus

l'habitation est prestigieuse, plus le nombre de planches est important, les gravures supplémentaires représentent des détails de façade, d'ornementation...

Si un hôtel privé donne immédiatement l'image du rang de son propriétaire, l'immeuble à loyers doit exhiber un certain luxe nécessaire pour marquer la classe des habitants. *"Extérieurement, on cherche à donner grand air à la construction à l'aide d'une porte cochère monumentale et balcons de pierre²¹, soutenus par des consoles élégamment sculptées : il faut bien annoncer aux yeux qu'une pareille demeure ne renferme que des appartements destinés à des familles riches"*,²² note Garnier.

Mais l'analyse de la façade serait à elle seule un sujet d'étude. A la fin du XIX^{ème} siècle, le luxe de la décoration tel que le définissent certains architectes se veut sobre et simple, reprenant les différents principes hygiénistes, esthétiques et moralistes énoncés plus haut.

Guadet, dont nous avons remarqué l'attachement pour le XVIII^{ème} siècle, prend néanmoins en charge toutes les nécessités imposées par l'hygiène. L'utilisation de matériaux lisses, de peintures lavables, de planchers imputrescibles, avec la *"préoccupation dominante de la propreté"* est préconisée dans les pièces de service, cuisine, les cabinets de toilette et salles de bains. Cet architecte ne propose pas cette décoration hygiénique pour les pièces de réception, les chambres. Elle répond à des besoins mais n'est pas luxueuse.

Le réquisitoire de Viollet-Le-Duc est sans appel contre ces façades prétentieuses, ces *"vulgarités décoratives"*.

21. Le balcon qui est alors un signe de prestige va s'accrocher de plus en plus sur les façades de ces immeubles, car il devient moins onéreux. Les maisons les plus luxueuses se caractériseront alors par des façades plus plates.

22. Garnier C. & Ammann A. - *L'habitation humaine*. Paris, Hachette, 1892, p.821.

"Combien paraîtra ridicule cette richesse intempes-
tive lorsque le goût du public fera un retour vers des
formes simples et vraies après tant de débauches de
luxe".²³ Ce luxe "impertinent" de l'architecture n'est
pas en rapport avec les "mœurs", avec les "habitudes
de confort". Mais c'est aussi toute sa conception de
l'art qui est en jeu dans ses choix. Les formes qu'il
suggère, sont celles auxquelles il reconnaît valeur
esthétique. Seul son discours les justifie par l'adé-
quation aux besoins, la recherche du luxe et le mépris
du faste, image du faux luxe. Et si nous analysons
plus particulièrement les textes de Viollet-Le-Duc,
c'est que son discours se centre sur le luxe, sur les
besoins - la fréquence seule de l'emploi de ces termes
suffirait à le démontrer -. La sobriété et la simplicité
vont devenir les mots d'ordre du luxe de ceux qui veu-
lent se distinguer des *petits-bourgeois accumulateurs*.

"Vous avez vu des colonnes se dresser devant les
façades, vous avez traversé des péristyles d'un effet
majestueux, des escaliers féériques couverts par des
coupoles ornées de sculptures, de rampes de marbre,
et après ce développement imposant, qui nous font sup-
poser des galeries pouvant rivaliser avec celles des
hôtels Lambert ou du Maine, ou Mazarin, ou du palais
Farnèse, que trouvez-vous enfin ? Des appartements
très ordinaires comme composition générale, mais où
l'on a prodigué les dorures sur pâtes, les fausses
boiseries, des tentures d'un effet mesquin, et tout
un mobilier de brimborions qui sentent le boudoir
de femme entretenue. Moins de majesté à l'extérieur,
plus de dignité et de véritable richesse à l'intérieur
sembleraient plus conformes aux principes de la vérita-
ble décoration".²⁴ Le boudoir de "femme entretenue"
est certes différent du boudoir de la maîtresse de
l'hôtel aristocratique du XVIIIème siècle. La recherche
de fantaisie qui guidait la décoration de cette pièce
au siècle précédent, était alors synonyme de luxe. Le

23. Viollet-Le-Duc, op.cit. p.211.

24. Viollet-Le-Duc, op.cit. p.211.

terme en a été employé par Le Camus de Mézières ²⁵. La décoration dite féminine qui s'oppose à celle d'un caractère plus masculin aux formes plus "quarrées et sévères", s'exprime toujours au XIXème siècle plus spécifiquement dans les courbes, dans les "éléments gracieux et mignons". Mais la qualification de luxueuse ne lui est plus accordée. Le luxe se lit alors dans le dépouillé.

5. De l'ostentation à l'intimité : l'antichambre et le salon

A travers ces exemples, nous voudrions montrer le passage en cette fin du XIXème siècle, d'une conception du luxe ostentatoire à celle d'un luxe de bien-être. Cette nouvelle tendance renvoie aux valeurs de l'idéologie familialiste omniprésente dans la morale de cette période. Ces valeurs vont être érigées en besoins par les architectes qui s'efforcent de les traduire dans leurs plans. Mais ce passage généralement admis est à nuancer. La mise à plat des discours, des plans et des pratiques - qui apparaissent à travers les critiques qu'en présentent les textes - permet de mettre en évidence des décalages.

L'antichambre et le salon ont été depuis le XVIIIème siècle des pièces dont l'existence signifiait la richesse et participait à l'ostentation de la maison. Au cours du XIXème siècle, leur attribution à des habitations plus modestes n'est plus le signe de cette forme de luxe. Ils vont devenir des lieux qui pour l'un, protège

25. Le Camus de Mézières N.-Le génie de l'Architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations. 1780.

l'intimité et pour l'autre, reçoit l'intimité familiale. Ces deux espaces d'un luxe ostentatoire dans l'aristocratie du XVIII^e siècle, se sont transformés et leur présence s'est généralisée alors que les mentalités ont changé. Antichambre et salon ne sont pas encore attribués dans les habitations de toutes catégories : ils restent des espaces signifiants des classes aisées. A ce titre, ils sont encore des images luxueuses.

Dans la hiérarchie des habitations proposées par Durand en 1802²⁶, les vestibules et les antichambres n'apparaissent qu'à un certain rang comme pièces spécifiques, c'est à dire qu'elles ne sont pas aussi utilisées comme salles à manger. Ce qui est alors luxueux, n'est pas le décor de l'antichambre qui devait être sobre, mais le nombre des domestiques qui s'y tenaient, qui annonçait la richesse du propriétaire, mais de plus son existence même qui signifiait le grand nombre des visiteurs de la maison.

Si ce dispositif est plus fréquent au XIX^e siècle dans les habitations plus modestes, ce n'est pas que ces pratiques aristocratiques se diffusent. Mais préserver l'intimité de l'extérieur et se replier sur l'espace privé ont alors nécessité la présence de ce *salon*. L'appartement "ordinaire" de Davioud en 1881²⁷ comprend une "petite entrée". Ce changement est également noté par Havard : "Aujourd'hui il n'est d'appartement si modeste qui n'ait son antichambre"²⁸

Nous avons vu²⁹ que cette question sera reprise avec celle du logement ouvrier au début du XX^e siècle : l'antichambre n'est alors pas obligatoire, elle peut être considérée comme un "luxe" mais pas comme un "superflu" pour reprendre les termes de Ferrand.

26. Durand. op.cit.

27. Davioud. op.cit.

28. Havard H.-Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration. Paris, Maison Quantin, Tome 1, p.85.

29. In *Extenso* n°5.

Cependant dans les plus grands hôtels, les grandes et nombreuses antichambres, la présence d'un vestibule annoncent toujours une riche demeure.

A la fin du siècle, l'antichambre-galerie, dont Guadet note la mode³⁰ emprunte aux siècles précédents cette dénomination, rappelant sa forme allongée mais aussi l'usage de l'orner richement. Cette pièce est explicitement luxueuse. Le plan de l'hôtel-maison rue Greuse (fig. I) montre dans l'hôtel et les appartements à loyers, l'antichambre devenue galerie. Le décor des plafonds dessiné sur cette planche est très travaillé, cet espace articule les pièces de réception dont il fait alors partie. Viollet-Le-Duc dénonce cette ostentation déployée dans ces pièces, ce désir de paraître aux yeux des visiteurs. :

"On cherche des effets décoratifs surprenants dans la conception des vestibules et des escaliers, tout ce préambule pour conduire les gens dans des salons relativement mesquins".

La "distinction", signe du vrai luxe, selon les termes de ce théoricien, demande un décor qui ne soit pas trop démonstratif, trop recherché. Il recommande *"d'établir une gradation de l'extérieur à l'intérieur, et de ne pas donner l'envie aux gens de demeurer dans un vestibule ou sur un escalier"*³¹

Au milieu du XIX^{ème} siècle, Reynaud proposait que sa décoration y soit *"calme et d'un ton un peu soutenu"* A cette période, nous allons continuer à voir des antichambres luxueuses, qui démontrent la richesse du propriétaire. Mais l'entrée devient aussi un dispositif nécessaire à la protection de l'intimité. Les habitations les plus modestes sont dépourvues de ces pièces.

L'histoire du salon de ce point de vue présente des similitudes avec celle de l'antichambre.

30. Guadet. op.cit. p.132.

31. Viollet-Le-Duc. op.cit..p.210.

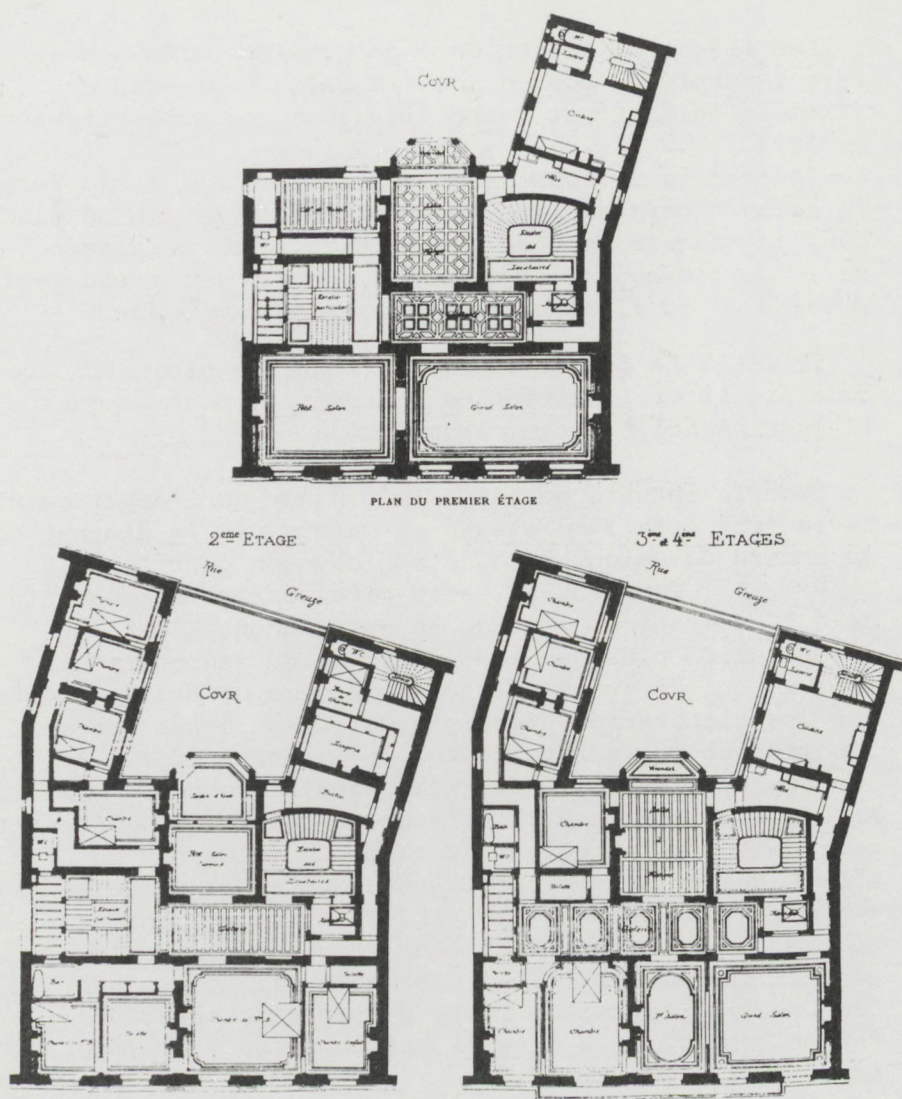


Fig I Hotel-maison de rapport rue Greuze
paru dans *L'Architecture* 1895

Des galeries, au décor des plafonds très travaillé,
desservent chaque appartement.

Les salons de la noblesse du XVIIIème siècle vont être interprétés pour donner le salon bourgeois du XIXème siècle. C'est cette diffusion que note Vitry en 1827 :

*"Autrefois lorsque les moeurs étaient plus simples, le salon n'existait que dans les palais et les hôtels; dans la modeste demeure des particuliers, on disait salle de compagnie; aujourd'hui le plus petit bourgeois possède ce qu'il appelle pompeusement son salon".*³²

Il est à la fin du siècle, le signe le plus efficace pour signifier l'habitation bourgeoise, pour marquer l'appartenance à cette classe.

Dans le recueil de Daly, le passage de l'appartement de la 1ère à la 3ème classe se marque par la diminution du nombre de salons jusqu'à son abandon pour les plus modestes. Pourtant si cette pièce est plus fréquente dans l'habitation, l'usage en est changé. C'est la dénomination plus que les pratiques que supporte cet espace, qui se transmet. Au terme même de salon, s'attache une connotation prestigieuse. C'est ainsi que se l'octroient les petits bourgeois au début du XIXème, les employés au début du XXème siècle *"pompeusement"*. En effet, Rivoalen utilisera de nouveau ce qualificatif pour désigner ce collage du terme de salon sur un espace qui ne le mériterait sans doute pas si on le rapportait à son sens premier. Dans son commentaire du plan d'une maison avenue de République à Montrouge construite par l'architecte Babouin, il notera que *"la chambre principale porte ce titre "pompeux" de "salon" qui ravit d'aise la petite femme d'employé... et ne nuit à personne"*.³³

Le désir de paraître des classes moyennes se cristallise encore souvent sur cet espace décoré, meublé dans une recherche d'un luxe qui se veut ostentatoire mais qui reste dans la réalité d'un usage exceptionnel

32. Vitry V.-*Le propriétaire architecte, contenant des modèles de maisons de ville*. Paris, Audot, 1827.

33. Rivoalen.-*Maisons modernes de rapport*. Paris. G. Flanchon, p.232.

avec globes et housses de protection des éléments de décoration et de mobilier. Cette recherche de luxe, empruntée par les couches moyennes à la classe dominante paraît déplacée aux auteurs de traité de savoir-vivre.³⁴

Mais c'est le luxe des salons "où se concentrent la richesse et les éléments de la représentation de l'habitation"³⁵ qui est admis dans les riches habitations puisqu'il est l'expression des besoins de cette classe dominante qui reçoit beaucoup - les réceptions grandes et nombreuses sont notées comme usage de l'époque par Guadet ou Viollet-Le-Duc - le nombre des salons augmente avec le rang des habitations. En effet, à propos des salons, Guadet dira :

*"C'est à mesure que l'existence devient plus raffinée et plus élégante qu'on éprouve le besoin d'avoir des pièces diverses pour les diverses fonctions de la vie".*³⁶

Cette diversité, voire cette multiplicité de pièces de réception est la réponse aux besoins nombreux.

*"Dans les maisons où règne l'opulence, on doit trouver une salle de billard, une bibliothèque, un salon spécial de musique et de danse destiné en général aux fêtes données aux amis et connaissances. On voit qu'on peut augmenter à volonté le nombre de pièces d'une maison de quelque importance et que ce nombre répondra aux besoins des habitants".*³⁷

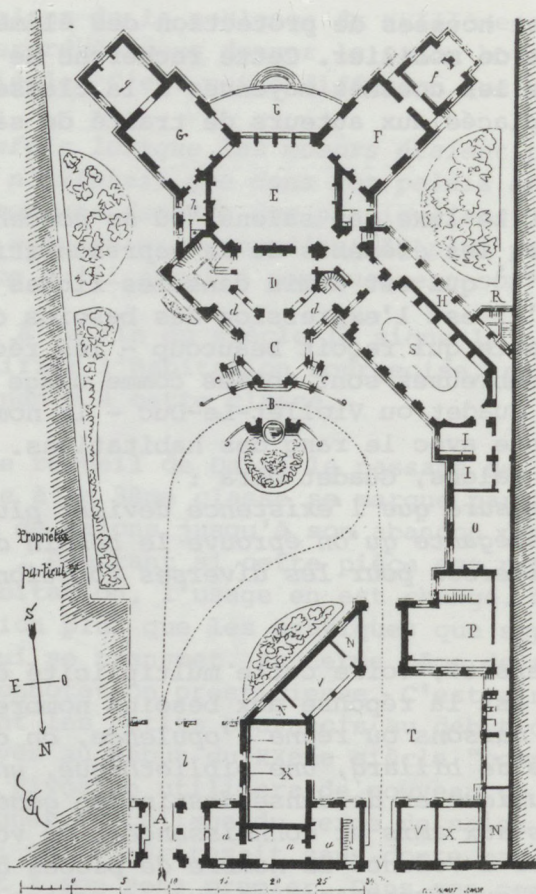
Ce luxe justifié par des besoins n'apparaît jamais en tant que tel. Une terminologie très riche spécifie cette prolifération d'espaces, montrant l'usage de chaque lieu : elle renvoie au degré d'intimité, au type de sociabilité - élargie, choisie ou familiale - à la qualité des visiteurs - distingués par le rang

34. Cf. *In Extenso* n°2 où nous sitons Cardon et Fonssagrives.

35. Guadet. op.cit. p.72.

36. Guadet. op.cit. p.72.

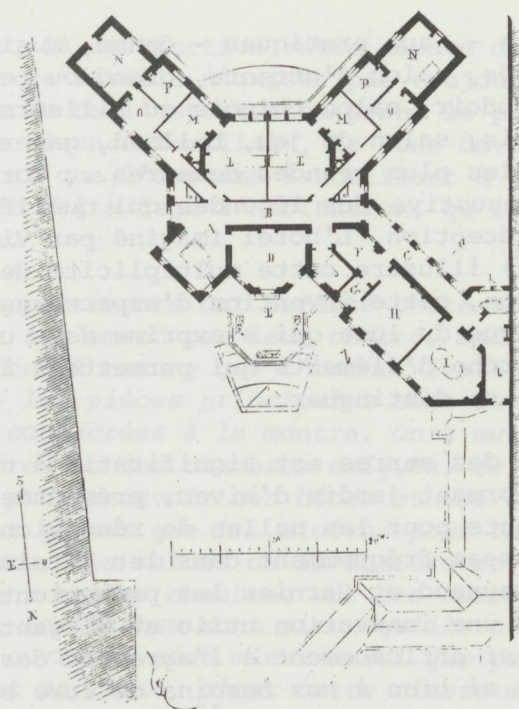
37. Ramée D.-*L'architecture et la construction pratiques*. Paris, Firmin-Didot & Cie, 1885.



Rez-de-chaussée

- | | |
|---------------------------|----------------------------------|
| C Vestibule | h Cabinet de toilette des dames |
| D Premier Salon | i Cabinet de toilette des hommes |
| E Grand Salon | S Grande Salle à manger |
| F Salon | H Galerie de service |
| f Fumoir | I Office |
| G Salon des femmes | O Salle du commun |
| g Petit Salon | P Cuisine |
| J Serre ou jardin d'hiver | |

Fig II Plans d'un hôtel imaginé par Viollet-Le-Duc



Premier étage

- D Grand cabinet ou Salon destiné au maitre
- E Terrasse
- F Antichambre
- G Petit Salon d'attente
- H Salon privé
- I Salle à manger privée
- J Office
- L Chambre
- M Cabinet de toilette
- N Appartement
- O Antichambre-salon
- P Cabinet de toilette

En mansardes, se trouvent les logements des enfants et des serviteurs attachés directement à la personne des maitres.

Les salons de réception sont au Rez-de-chaussée, alors qu'un salon privé est à l'étage.

et/ou le sexe -, aux pratiques - danse, musique, jeu...-. Salon d'entrée, salon d'attente, grand ou petit salon, fumoir ou boudoir, salon chinois ou ailleurs petit salon japonais, salon de jeu, billard, galerie et salle de bal dans les plus grandes demeures... forment une liste non exhaustive des légendes qui qualifient ces espaces de réception. L'hôtel imaginé par Viollet-Le-Duc (fig. II) illustre cette multiplicité de salons. Cette création, cette invention d'espaces est une caractéristique du luxe qui s'exprime dans une continue recherche d'éléments qui permettent à la classe dominante de se distinguer.

L'exemple des serres est significatif à ce sujet. Les serres formant jardin d'hiver, présentées comme des compléments pour les salles de réception, se retrouvent assez fréquemment dans les hôtels de la fin du siècle. Reynaud et Garnier les présentent dans leurs écrits comme une innovation utile et élégante. *"Elles contribuent si efficacement à l'agrément des habitations et répondent si bien à nos besoins de luxe et aux délicatesses du goût moderne"*.³⁸

Le luxe crée des besoins toujours nouveaux dans le système de distinction des classes. Ces serres *"sont tellement entrées dans les habitudes de la vie élégante qu'elles doivent être regardées comme des objets de première nécessité dans les habitations destinées aux familles opulentes"*.³⁹

Cette nécessité est toute relative...

Ce n'est plus la même forme de luxe qui est présente dans le salon, lieu de l'intimité familiale. Dans les plus grandes habitations, existe un espace spécifique, le salon de famille lié à cet usage (le salon privé de l'hôtel imaginé par Viollet-Le-Duc au premier étage). Mais dans les habitations moyennes où l'espace est plus

38. Reynaud. op.cit. p.530.

39. Reynaud. op.cit. p.532.

restreint, la distinction entre espace de représentation et espace de famille n'existe pas toujours. Alors quand la recherche de l'ostentation prend le pas sur la recherche d'une aisance familiale, le luxe devient abusif. C'est ainsi que l'exprime Baudrillard à propos de ces sacrifices faits dans l'habitation, qu'il ne juge pas judicieux.

"Nos appartements ont reflété cette tendance du luxe, non seulement par leur cherté, mais par leur disposition. A mesure que l'homme vivait plus pour paraître, les pièces principales sont devenues celles qui sont consacrées à la montre. On a eu de vastes antichambres et des chambres exigües, de grandes salles à manger pour recevoir ses hôtes et des cabinets à peine plus grands que des alcôves pour faire coucher ses enfants, des salons où la lumière et les dorures surabondent et des chambres sur des cours étroites et obscures. Les riches sont mieux qu'ils n'ont jamais été. Les ouvriers sont mieux aussi que par le passé. Ce qui est sacrifié, c'est cette classe moyenne qui, ne sachant plus où loger ses enfants, a pris le parti radical de ne plus en avoir".⁴⁰

On voit donc comment cette idée du luxe, implicite dans les textes architecturaux lorsqu'il s'agit des riches habitations, semble alors aller de soi pour cette classe alors qu'elle sera critiquée par les idéologues, par un architecte comme Viollet-Le-Duc lorsque le désir de paraître ce que l'on n'est pas leur semble prendre le pas sur la mise en place des dispositifs renvoyant à leur conception de la moralité, à leur idéologie familialiste.

Le salon, lieu de la vie quotidienne, dénommé "living-room" au début du XXème siècle, exprimant ainsi le passage "de la modernité au confort"⁴¹ n'est pas un luxe et pas encore un besoin "ressenti".

40. Baudrillard. op.cit. p.652.

41. Nous reprenons le titre d'un article de Celeste P. in AMC n°39. 1976.

6. De la nécessité à l'aisance : la cuisine et la salle de bains

Dans certains cas, la recherche de ses aises conduit à restructurer un lieu de façon à mettre à distance la stricte nécessité. A d'autres moments, un espace à l'origine luxueux, va être transposé et dépouillé pour répondre à une nécessité nouvelle, à ce qui est désormais reconnu comme un besoin. Dans ces passages de la nécessité à l'aisance, et de l'aisance à la nécessité, se sont transformées la cuisine et la salle de bains dans leur existence, dans leurs qualités architecturales, dans leurs équipements, leur mobilier ou leur décoration. Leur histoire met en évidence qu'elles ont été, selon les moments, selon les classes sociales, rattachées à ce qualificatif de luxueux. L'ostentation y prend une place moindre, sinon indirecte. L'émergence du confort est ici déterminante.

Dans les grandes maisons, le nombre des pièces dans lesquelles sont préparées la cuisine, est démonstratif de leur rang. Les cuisines ne sont pas des pièces de luxe, mais ce sont la multiplication de ses annexes et/ou la qualité des équipements qui le signifient.

La discipline produite par les détails du décorum, entraîne en effet une complication des services quotidiens. Guadet l'explique à propos du programme de la cuisine.

"Je veux seulement vous bien montrer que dans la grande habitation, le mot cuisine est un terme général qui exprime tout un ensemble; c'est en ce sens qu'on disait autrefois "les cuisines". Et lors même que votre programme vous dit simplement "une cuisine", vous ne lui donnez pas satisfaction par une pièce unique, si grande soit-elle il vous faut penser qu'on désigne par là tout le service de la bouche qui dans les maisons riches, est très compliqué".⁴²

42. Guadet. op.cit. p.121 et 122.

Celui-ci note également que l'existence même de cette pièce a pu être le signe d'un certain luxe :

*"Mais le fait d'avoir une cuisine ne pouvait rester indéfiniment un luxe de grand seigneur, et celui qui ne pouvait avoir à lui seul un château, un hôtel ou une maison voulut avoir une cuisine pour son appartement. De là les cuisines multiples dans les maisons en location".*⁴³

Au XIX^{ème} siècle, la présence d'une cuisine n'est plus un signe de luxe. La cuisine des modestes habitations de la fin du XIX^{ème} siècle se transforme sous la pression des hygiénistes qui la veulent claire et aérée, mais aussi en liaison avec les premiers résultats d'une recherche naissante sur le travail domestique qui la qualifie de laboratoire. A ce moment cet espace n'obéit qu'à de strictes nécessités reconnues alors comme telles.

Mais lorsque la domesticité diminuera au XX^{ème} siècle, la cuisine ne pourra plus être un véritable service. Ce luxe est alors déplacé, tombe en désuétude. Lui qui participait à l'ostentation, s'exprime désormais dans des dispositions ou équipements dont les règles se sont inspirées de celles qui régissent la cuisine des couches modestes. Ce luxe, qui se veut utile, commode, se retrouve dans des objets, des équipements et des technologies de *pointe*, des espaces adaptés.

Le luxe suit l'évolution, les changements de mœurs, d'usages, de mentalités, de sensibilités et s'adapte à de nouvelles formes jamais reprises telles quelles, quand elles existent déjà, mais toujours retravaillées, réinventées.

Si le traitement de la salle de bains est différent, les passages entre nécessité et aisance y sont plus remarquables encore. Lorsque Baudrillard parle de la propreté aux siècles passés, il l'associe au luxe,

43. Guadet. op.cit. p.116.

"le luxe de propreté" dira-t-il. Mais s'il ne prend pas la peine d'exposer plus en détails cette conception de la propreté, c'est qu'au XIX^{ème} siècle, la propreté comme nécessité ne doit plus se discuter.

"Laissons là ces paradoxes qui traitent la propreté comme un raffinement blâmable". De même, la remarque ironique de Havard sur la salle de bains au XVIII^{ème} siècle est lourde de l'idéologie d'un homme du XIX^{ème} siècle :

"Ce genre de salles, à cette époque, constituait surtout une pièce d'apparat, une pièce à la mode, qui servait rarement et dans laquelle le meuble le moins fréquent était une baignoire".⁴⁴

Nous avons vu la lenteur avec laquelle le cabinet de toilette apparaît au XIX^{ème} siècle et la rareté des salles de bains. Dans la description de l'hôtel où est employé son père comme domestique, P. Chabot⁴⁵ précise, que si chaque chambre est dotée d'un cabinet de toilette, il existe une seule salle de bains dans cet hôtel pourtant *"tout neuf et luxueux"*.

La remarque de Guadet, qu'il juge nécessaire de faire, démontre de la même façon cette innovation dans l'habitation.

*"Après avoir été un luxe très rare dans l'habitation même riche, la salle de bains, est devenue vous le savez, d'un usage courant dans les appartements modernes"*⁴⁶

Pourtant entre la prise en compte d'une nécessité, se laver, et le choix des dispositifs qui le permettent, la marge de réponse est grande. Dans l'habitation bourgeoise telle que la décrit Guadet, le cabinet de toilette est *"avant tout une pièce d'utilité"*. Celui-ci et la salle de bains sont avant tout clairs et propres, ce sont les conditions minima, impératives,

44. Havard. op.cit. Tome 4, p.832.

45. Chabot P.-Jean et Yvonne, *domestiques en 1900*. Paris, Jema, 1977.

46. Guadet. op. cit. p.58.

que Guadet qualifie de matérielles : *"Je la suppose bien placée, bien éclairée, bien chauffée, bien alimentée d'eau"*. Ces nécessités ne doivent pas être perdues de vue.

Si ce n'est plus l'extrême rareté de la salle de bains qui en fait un luxe, elle garde néanmoins la possibilité d'être prestigieuse dans sa décoration.

"La salle de bains peut être considérée comme une dépendance simplement utile, ou comme un accessoire à la fois élégant ou coquet de l'habitation". *"Dans nos habitations modernes, la salle de bains est devenue volontiers un objet de grand luxe, où la fantaisie s'est donnée carrière"*.⁴⁷

Même si se laver est reconnu comme un besoin pour tous, le débat reste ouvert sur les moyens d'y satisfaire qui ne sont pas reconnus les mêmes pour tous. Les dispositifs resteront pour longtemps des signes classants (l'octroi d'une baignoire ou d'un bidet serviront encore à classer les logements HLM des dernières années). Qu'il suffise de rappeler la citation de Ferrand, datée de 1911 qui préconise l'utilisation du tub en zinc transportable de chambre en chambre :

"A notre avis, la baignoire pas plus que l'appareil de douches, ne sont indispensables pour assurer les soins de propreté chez ceux qui sont disposés à les prendre... Enfin les baignoires, les douches avec leurs complications de chauffe-bains, de robinets mélangeurs, etc, sont des appareils de luxe qui ont leur place dans les maisons où l'espace n'est pas strictement limité et où il y a abondance de superflu".⁴⁸

Effectivement le bain se prend dans de l'eau chaude. La distribution de l'eau dans les appartements est toute récente en cette fin du XIX^{ème} siècle, et les installations qui permettent de la chauffer encore peu élaborées. Le fourneau de la cuisine est un moyen;

47. Guadet. op.cit. p.61.

48. Nous reprenons en partie cette citation que nous avons faite dans *In Extensio* n°5.

"on peut aussi la faire arriver par pression de vapeur d'un bouilleur dans les caves; mais c'est là une installation de grand luxe" précisera Guadet. Le coût de ces techniques est encore très élevé. Aussi Viollet-Le-Duc, qui place presque systématiquement des salles de bains dans ses projets, choisit la solution de les situer au rez-de-chaussée ou au sous-sol, évacuant ainsi la question de la distribution de l'eau en étages. Sa maison rue de Berlin⁴⁹, a une salle de bains en rez-de-chaussée commune aux appartements en location, la maison pour famille nombreuse, imaginée dans ses *Entretiens*⁵⁰, a une salle de bains en sous-sol.

La diffusion du cabinet d'aisances dans toutes les habitations rencontrera moins d'aléas. Il sera reconnu désormais comme un besoin après avoir été un luxe "inimaginable" pour les plus pauvres.

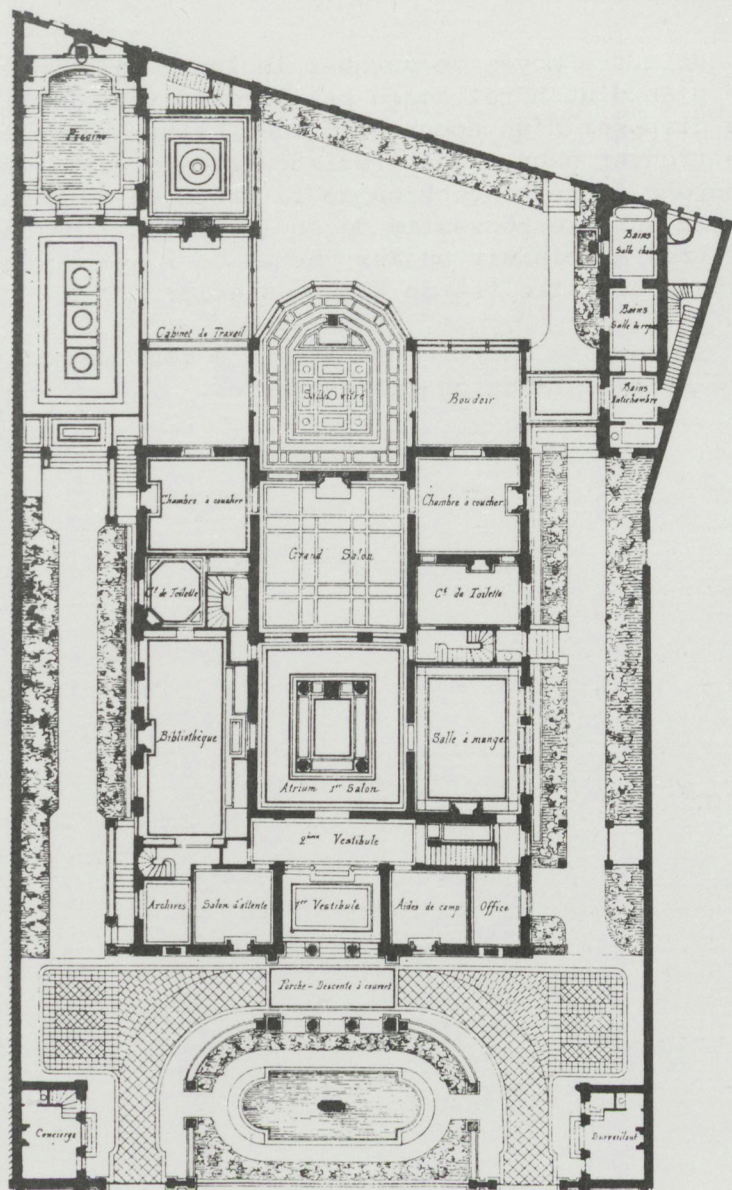
Le petit appartement de Davioud comprend même un cabinet d'aisances. L'affectation de cette pièce à chaque chambre à coucher est néanmoins soulignée comme un luxe par Garnier. "Chacune possède ses water-closets particuliers ce qui est un luxe à peu près inconnu dans les logements ouvriers"⁵¹.

Lorsqu'un dispositif se généralise dans toutes sortes d'habitations, il perd son caractère de luxe dans sa marginalité, son exception. Le luxe s'exprime alors pour ce lieu sous d'autres formes. Ainsi dans la salle de bains, les équipements sophistiqués, les techniques avancées, la décoration artistique opposée à la seule nécessité et bien sûr la taille de la pièce, sa multiplication, vont y caractériser le luxe.

49. Nous avons reproduit ce plan dans *In Extensio* n°5, p.18.

50. Viollet-Le-Duc. op.cit. Tome 2, p.308 et 309.

51. Garnier. op.cit. p.821.



On y trouve un appartement des bains à la manière de ceux des hôtels du XVIIIème siècle

Fig III Hotel avenue Montaigne. A. Normand architecte

Un autre moyen de marquer le luxe, tel que le montre ce plan d'un hôtel conçu par Normand (fig. III), est de disposer d'un appartement des bains, comme on pouvait le trouver dans l'hôtel aristocratique. Ce dispositif renvoie à une conception de la pratique du bain éloignée de la stricte nécessité de se laver, et liée, au contraire, au plaisir ou aux vertus de l'hydrothérapie prônée en cette fin du XIXème siècle.

Le luxe se cherche, s'invente à tout moment pour créer la distinction entre classes.

Nous avons pu voir que la dialectique entre luxe et besoins s'exprime de façon assez cohérente quel que soit le point de vue pris, et montre l'émergence d'une conception de l'architecture qui se veut rationnelle, devient une véritable science. La terminologie de "science architecturale" sera même utilisée par Ramée.

Ainsi cette dialectique luxe/besoin s'exprime dans le passage reconnu unanimement, de l'ostentation au confort dans l'habitation.

Le confort, Henri Sauvage va le présenter comme un nouveau besoin *"qui a tout modifié"* et qui constitue *"le luxe du jour"* dans la maison de ce début du XXème siècle⁵². L'architecture exprimant le luxe quand il s'agit de *représenter*, devient l'architecture comme expression des besoins quand il s'agit de créer un espace confortable.

Cependant cet architecte rapporte que Victor Cousin écrit : *"C'est tuer l'architecture que de la soumettre à la commodité et au confort"*, idée que certains architectes du XVIIIème siècle avaient déjà exprimée⁵³ et que lui-même combat, cette conception étant pour lui toute autre :

"Aujourd'hui nous estimons au contraire que nos besoins de confort doivent trouver leur expression dans l'architecture et nous ne saurions imaginer d'immeuble bien conçu et ayant une valeur d'art s'il ne remplit les conditions de satisfaire au confort".

Les architectes vont systématiser l'emploi de cette notion pour justifier les dispositions spatiales et plus globalement l'architecture même.

Lorsqu'il s'agit de concevoir des appartements de maisons à loyer, les dispositions sont semblables entre elles - sans être bien sûr identiques -

52. Sauvage H. La maison de rapport, *L'illustration*, 30 mars 1929.

53. Par exemple Patte dont nous avons rappelé quelques phrases dans *In Extensio* n°2, p.116.

puisque celles-ci procèderaient de la déduction linéaire d'une liste de besoins connus : ils sont *scientifiquement* démontrés ou relèvent d'une analyse des "habitudes de vie." Puisque l'architecte dispose de toutes les données fondatrices du projet, il arrive à la conception d'une habitation qui serait type. Cette notion de type, d'un emploi fréquent dans ces écrits d'architectes, renvoie à une stabilité, une invariance des distributions. A chaque catégorie sociale, caractérisée par des besoins différents, correspond un type d'appartement particulier. Pourtant ce sera la maison individuelle que vont valoriser les architectes de cette époque, pour des raisons idéologiques. Dans ce cas, ce sont les convenances personnelles des habitants qui sont érigées en terme de besoins. Mais qu'il s'agisse d'une architecture typifiée ou unique elle ne prendra sa véritable valeur aux yeux des architectes que dans l'expression des besoins.

D'autre part, cette traduction de toutes les valeurs d'une époque en termes de besoins objective les pratiques différentes des classes sociales et justifie ainsi les catégories d'habitations.

L'analyse de la terminologie des plans rapportée à celle des discours nous montrant la diffusion de certaines dispositions, aurait pu nous prouver la diffusion du luxe.

Mais peut-on parler de diffusion du luxe ?

Par essence même, le luxe reste exceptionnel. En se diffusant, il perd donc sa valeur. Lorsqu'une disposition, un effet architectural qui avaient valeur de luxe se trouvent désormais dans toutes sortes d'habitations, le passage est plutôt qu'une simple transposition de l'ordre de l'interprétation. A partir de l'évolution des mentalités qui fait ressentir la nécessité de certaines pratiques, l'habitude de certains usages, un dispositif existant est utilisé pour répondre à ce changement mais perd alors sa valeur de luxe parce que cette interprétation le dépouille. Ainsi au salon, à

la salle de bains du XIXème ne sont plus systématiquement associées les mêmes images de luxe qu'ils avaient pu avoir au siècle précédent. Aussi pour rester marginal, le luxe doit changer de forme d'expression. Les effets décoratifs recherchés à la fin du XIXème siècle ne sont plus les mêmes qu'au milieu ou au début du siècle.

La recherche de pratiques distinctives de la classe dominante est présentée par les architectes comme un élargissement du système des besoins. L'habitation de luxe est regardée comme une réponse à un grand nombre de besoins. Le luxe dans la maison du XIXème siècle, se reconnaît par l'invention d'espaces, par la multiplication des dispositions. Il sera aussi dans l'ornementation qui particularise les lieux. Ces formes ne sont pas choisies au hasard. Elles ne sont pas hors du champ des valeurs d'une classe à une période donnée. Cette prolifération d'espaces, cette recherche de décor produisent des signes du luxe qui attestent, en fait, de la mise à distance de la nécessité stricte. Ce sont les signes de la distinction. Aussi semble-t-il paradoxal que des architectes emploient le terme de nécessité pour les justifier.

Que le luxe ait été justifié par la nécessité de montrer son rang et sa richesse, ou par des besoins "multipliés", il restera toujours la recherche d'un plus ou d'un différent. Que le luxe soit annoncé comme un luxe qui ne s'exhibe pas, comme une simplicité dans les effets, selon les principes émergents dans la théorie architecturale du moment, il cherchera encore à créer la "distinction".

Traduire les valeurs, les pratiques d'une société en termes de besoins ne peut qu'être réducteur de la réalité. Imaginer ensuite que ces besoins sont directement transposables en termes d'espaces procède d'une fiction de la théorie architecturale. Il semble bien que cette idée soit née en cette fin du XIXème siècle et qu'elle ait longue vie...

Achevé d'imprimer en Décembre 1985

sur les presses de l'Ecole d'Architecture Paris-Villemin, éditeur
11, quai Malaquais - 75006, PARIS.

Tous droits réservés.

Dépôt légal : 4ème trimestre 1985.

