



HAL
open science

Figures architecturales de l'habitation

Christian Moley

► **To cite this version:**

Christian Moley. Figures architecturales de l'habitation. [Rapport de recherche] 646/90, Ministère de l'équipement, du logement, de l'aménagement du territoire et des transports / Bureau de la recherche architecturale (BRA); Ministère de la recherche et de l'enseignement supérieur; Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Normandie. 1990. hal-01907998

HAL Id: hal-01907998

<https://hal.science/hal-01907998>

Submitted on 29 Oct 2018

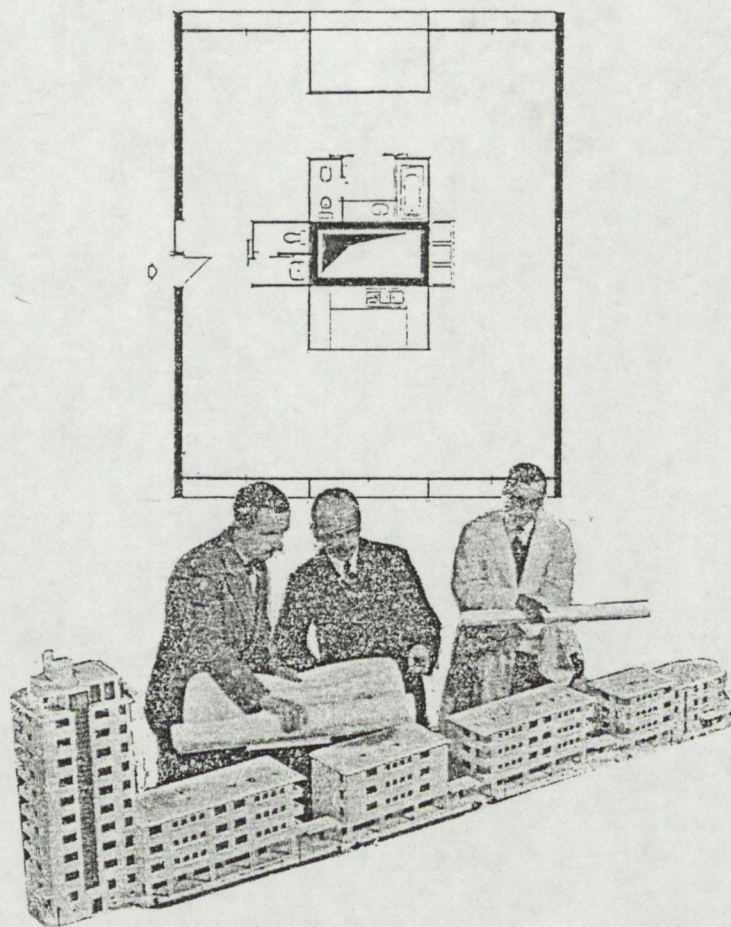
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

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.

646

PROGRAMME PLURIANNUEL 1986-89 DE LA RECHERCHE ARCHITECTURALE

B.R.A. - M.E.L.T.M. RAPPORT RECAPITULATIF



FIGURES ARCHITECTURALES
DE L'HABITATION

Christian MOLEY

Janvier 1990

FIGURES ARCHITECTURALES
DE L'HABITATION

Christian MOLEY

CONTRAT N°89

01242 00 223 75 01

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

S O M M A I R E

avant-propos	p. 4
EN QUÊTE DE CONCEPTS ARCHITECTURAUX DANS L'HABITATION SOCIALE	p. 7
question autour de l'architecture "mise en demeure" hypothèse sur la formation des concepts et le rôle des figures	p. 8 p. 16
THEORIE ET DOCTRINE	p. 16
CONCEPTUALISATION, CONCEPTION, FIGURE	p. 19
THEORIE ET PRATIQUE	p. 22
FORMATION DANS LA DUREE	p. 23
FILIATIONS CLASSIQUES ET ACTUALISATIONS	p. 25
FIGURES THEORIQUES ET FIGURES REALISEES	p. 26
IMPORTANCE DES CONTRADICTIONS	p. 26
notes	p. 29
FIGURES DU DISCOURS	p. 33
accélération et bipolarisation des antinomies latentes	p. 34
beau/utile	p. 38
présence de la tradition humaniste	p. 47
art/hygiène ou art/science ?	p. 50
une dualité démultipliée	p. 56
représentation de la commande et de ses contradictions	p. 60
des préceptes aux exigences:	
une reformulation par rapport à des acteurs	p. 66
la coexistence des figures binaires et ternaires	p. 72
notes	p. 80

FIGURES DU PROJET	p. 88
problématique	p. 89
valeur centrale, figure centrée	p. 96
CENTRALITE HYGIENISTE	p. 97
CENTRALITE TECHNIQUE	p. 102
CENTRALITE DISTRIBUTIVE	p. 105
figures de la partition	p. 108
BINAIRES ET /OU TERNAIRES?	p. 108
BIPARTITION ECONOMIQUE OU AISEE	p. 111
CLASSICISME OU MODERNITE DE LA BIPARTITION	p. 115
fusion des figures centrées et divisées:	
architecture de conciliation	p. 120
REINTERPRETATIONS ET ALTERATIONS DU SCHEMA PALLADIEN	p. 120
LE PLAN EN H	p. 122
CENTRALITE AVEC BIPARTITION	p. 143
LA DISSYMETRIE SIGNIFIANTE	p. 151
notes	p. 158
CONCLUSIONS DANS LE CHAMP DE L'HABITATION ET PERSPECTIVES: ELEMENTS SUR LA PENSEE OPERATOIRE EN ARCHITECTURE	p. 159
récapitulation	p. 160
figure et schema	p. 167
de la Raison aux Raisons	p. 180
la question de l'essence	p. 184
matrice ou parachèvement?	p. 188
logique dialectique	p. 191
les simulacres conjuratoires et calligraphiques	
de la synthèse	p. 194
abstraction et métaphore	p. 198
les idéogrammes de la centralité	p. 203
figurer les compromis, compromettre les figures	p. 105
notes bibliographiques	p. 207

avant-propos

Ce travail s'inscrit dans une suite de recherches déjà réalisées auparavant, notamment pour le Bureau de la Recherche Architecturale.

Dans le rapport publié en 1982 (Conditions et évolution de la production architecturale dans l'habitat social, GERASE et CREPAH pour le SRA), était esquissée la question de la place de la conception architecturale dans le système produisant l'habitat social. Dans le contexte d'un département resitué à l'échelle nationale, quatre "profils" différents d'agence d'architecte avaient été choisis, avec pour point commun d'avoir construit sans discontinuer des opérations de logement de 1950 à 1980: antenne locale d'un "maître parisien" reconnu, architecte toujours attaché aux mêmes partenaires locaux, architecte se posant en opérateur efficace de la politique d'industrialisation promue par la Direction de la Construction, architecte donnant l'image d'une dynamique propre à attirer des commanditaires multiples. Sous ces quatre stratégies d'accès à la commande, il s'agissait de dégager les spécificités de chacune des conceptions architecturales, avec leurs évolutions dans le temps, et de tirer, en tenant compte du jeu des différents paramètres constatés, des conclusions plus générales sur le processus de conception architecturale de l'habitat social. En particulier, des jeux antagonistes tels que contexte local/national, production et savoirs courants/innovants, avaient guidé ces conclusions. Elles avaient permis de comprendre, au travers des exemples, en quoi la conception, pour une partie reconduit des savoirs antécédents et pour une autre intègre de nouvelles données; de préciser les conditions propices à son inertie ou à son renouvellement, selon la façon d'exercer le métier, mais sans nier l'importance de la personnalité de l'architecte et des autres acteurs. Elles avaient enfin dégagé d'autres pistes pour appréhender les mécanismes contradictoires de la conception: auto-alimentation et - reproduction de l'architecture/influences exogènes. Création/-conditions/contraintes.

Le programme pluriannuel BRA 1983-85 a abouti à La formation de l'immeuble de banlieue (sous presse aux éditions Pierre Mardaga). L'idée de logiques historiques de production des différents genres d'habitat y est redéveloppée sur un plan général, hors d'études de cas, en s'attachant aux habitats péri-urbains à caractère social, mais en remontant aussi à leurs sources anciennes tant urbaines que rurales et à leurs modèles nobles.

En restant dans les cadres habituels de commande et construction, ce travail a d'abord permis une approche autre de la typologie, basée plus sur les logiques à l'oeuvre que sur les formes architecturales qu'elles prennent, et sur la reconnaissance de l'hétérogénéité et de la complexité, plutôt que sur la pureté de stades "typiques". Il a ensuite mis en évidence, selon les constructeurs et leurs enjeux, les règles tacites de formation/transformation et raisons de stabilisation/évolution de l'immeuble à la fois dans sa topologie dominante et ses écarts.

Le principe d'une typification dialectique des habitats, déjà esquissé dans la recherche précédente, se voyait davantage éclairé au cours de celle-ci. Considéré par rapport à son époque, au statut social de son programme et à son lieu d'implantation, toute conception d'habitat apparaît d'abord marquée par la recherche de ses caractères spécifiques et l'emprunt aux valeurs de caractères et modèles exogènes. Ces antagonismes, avec les hybridations alors occasionnées, résident aussi dans la commande, tirée entre l'objectif de qualifier les espaces selon l'habiter visé et celui de quantifier la rationalisation.

Replacés dans la longue durée, la dynamique des systèmes et phénomènes génératifs révélait aussi l'importance des périodes charnières, notamment au passage de l'industrialisation ou avec l'alternance des périodes de crise/prospérité, ainsi que les différentes vitesses d'évolution, ou les déclin et regains, marquant les dispositifs spatiaux du logement et de l'immeuble selon leurs contextes. Apparaissait aussi dans cet ordre d'idée le jeu du conjoncturel et du structurel, qui permettait par là-même de se recentrer plus particulièrement sur la question de l'architecture, dans ses avoirs et théories établis, face à ses données du moment.

Ce travail sur L'immeuble en formation, en s'attachant aux logiques de production dont les fils étaient remontés à partir de leurs effets spatiaux, laissait dans l'ombre les savoirs architecturaux, théorisés leur transmission interne à la discipline et la place qu'ils tiennent dans la conception de l'habitat. On aurait alors pu croire que l'architecture de l'habitation n'était que la mise en forme d'un processus social et technico-économique déterminant et se devant d'exclure toute esthétique et scolastique de l'oeuvre.

Ce fut donc l'objet de ce programme pluri-annuel 1986-89, agréé à partir d'une problématique présentée à la recherche des "concepts architecturaux de l'habitation sociale". Il s'agissait alors de faire cas, non plus seulement de la production ordinaire ou instructive de par son caractère téréatologique, mais des conceptions "savantes explicités et ayant fertilisé des lignées de conception. Avec l'idée de mettre en évidence la place des savoirs architecturaux, théorisés et répercutés, stabilisés, repris ou requestionnés, dans les processus génératifs propres à la conception de l'habitat.

EN QUÊTE
DE CONCEPTS ARCHITECTURAUX
DANS L'HABITATION SOCIALE

questions autour de l'architecture "mise en demeure"

Avec pour fil la quête des concepts architecturaux à l'oeuvre dans un domaine de projet plus particulièrement centré sur l'immeuble collectif en logement social, ce travail pose d'abord la question de l'existence d'une architecture de l'habitation?

Mais l'architecture, si on la considère comme un champ globalement théorique et pratique, ne semble pas à fragmenter selon ses différents terrains d'application que sont les programmes de construction. C'est pourtant ce qu'ont fait un certain nombre d'ouvrages généraux et cours, depuis le XIX^e siècle surtout, puis des revues, structurées à partir des catégories de la commande, telles que bâtiments administratifs, publics, militaires, industriels, culturels, etc... La terminologie varie en fonction des auteurs et de l'évolution des programmes, mais avec un domaine se taillant toujours une part importante: celui de l'habitation.

Elle prend une place particulièrement évidente dans les nombreux recueils d'exemples vers le tournant de notre siècle (1). On peut remarquer qu'ils distinguent, suivant les cas, différents genres d'habitat selon leur localisation, leur groupement, leur échelle et leur destination sociale. Mais les ouvrages théoriques, le plus souvent dénommés "traités", tendent aussi vers une spécialisation par programme, avec une approche de plus en plus explicite et large de l'habitation, envisagée aussi par rapport aux questions du logement économique populaire. Que ce soit chez VIOLLET-LE-DUC ou GUADET, ou autres sommités d'alors pour nous moins en renom, ou plus tard chez GUTTON, des tomes entiers des cours professés sont consacrés à l'habitation (2). Si nombre d'entre eux s'en tiennent à sa classification sur les mêmes critères et genres de commentaires que les recueils, quelques-uns y ajoutent un propos général sur le "maison des hommes" (3) et réfèrent leurs notions au domaine de "l'architecture domestique" (4). L'entité désignée par ces deux termes signifie et suppose la reconnaissance d'un domaine à part entière au sein du champ de l'architecture.

Mais quelle peut être l'existence propre d'un tel domaine? Est-il légitime d'opérer cette distinction, autrement dit, existe-t-il une théorie et pratique architecturale spécifique à l'habitation, avec ses savoirs, ses modes de pensée

Si l'on se place d'abord au plan des idées reçues et des opinions aujourd'hui les plus répandues dans le public, la reconnaissance d'une architecture de l'habitation, au sens d'une compétence professionnelle particulièrement manifestée en ce domaine, apparaît quelque peu contradictoire. Pour un grand nombre de gens, dont les enfants, mais pas seulement eux, la vocation première de l'architecte est de "dessiner..." et/ou de "faire des maisons". Cela n'empêche pas que son image souvent mauvaise provient surtout de son incapacité supposée à concevoir correctement une habitation. Bien sûr, celle-ci touche au plus près le quotidien et permet alors au non-spécialiste de concrétiser un rôle d'architecte qu'il connaît mal et de trouver, face aux diverses carences qualitatives de son cadre de vie, un bouc-émissaire parmi l'indistinction des différents acteurs le produisant.

Dans le logement en immeuble collectif, longtemps assimilé au HLM (et non pas "à la", bien qu'il s'agisse d'une habitation) de l'époque des Z.U.P., l'incompétence, l'indigence et l'incurie ont été encore plus reprochées à l'architecte. Il est non seulement confondu souvent avec le "promoteur" ou investisseur, dit alors "spéculateur", rendu responsable des rénovations au bull-dozer, mais aussi plutôt vu incapable de concevoir un logement répondant au plus élémentaire sens pratique. Si l'on excepte sa fameuse propension colportée à "oublier les escaliers", que LAPRADE signale déjà en 1939 comme une "vieille plaisanterie" (5), il est exact que de nombreux aspects, plus ou moins de détail, sont négligés par la conception: possibilité d'ameublement très limitée par le débatement des portes et fenêtres, le peu de linéaire de paroi laissé, l'installation électrique fixe; portes se cognant entre elles, fenêtres butant sur un robinet d'évier à col de cygne, etc... (6). Aussi, l'architecte ne serait bon qu'à concevoir de somptueuses villas pour riches clients peu soucieux du coût des travaux, qu'il estimerait d'ailleurs mal, et lui donnant carte blanche en mécènes éclairés. La situation a certes évolué aujourd'hui, mais force est de constater que cette imagerie péjorative n'est pas dénuée de tout fondement.

Alors on peut se demander si des intentions architecturales sont mises dans la conception du logement et, puisqu'il semble y avoir doute, s'il "faut mettre l'architecture en demeure" d'en avoir?

Du côté des architectes, comment se représente-t-on ce travail de réflexion et de projet autour de l'habitation? Pendant longtemps, avançons jusqu'aux années 1970 et à leurs circonstances favorables (7), les architectes en grande majorité n'ont pas eu la prétention de faire de l'architecture dans le logement de masse. Il a d'ailleurs pu même être d'abord perçu en antinomie avec l'Art et donc méprisé comme le montreront des citations, puis admis au rang de l'"alimentaire", enfin excusé pour sa médiocrité architecturale qu'aurait fatalement engendrée un excès de contraintes réglementaires et tatillonnes, ou de rationalisation industrielle.

La maison individuelle elle-même, la commande de villas se raréfiant et les constructions clé-en-main ayant gagné le marché tourné vers les classes moyennes, n'aurait plus le même attrait. Pas concurrentielle avec la maison de catalogue, elle n'est pas non plus assez rémunératrice pour l'architecte: RIVOALEN le souligne déjà au début du siècle à propos des pavillons pour ménages à petit budget (8), mais ce sera aussi vrai pour la commande de plus aisés, quand l'architecte cherche à satisfaire les exigences, souvent dites impossibles et fluctuantes, d'un client indécis. Cette désaffection architecturale pour le pavillon a profité à l'immeuble de rapport, marché d'architecture resté longtemps plus attractif que l'habitation sociale, dans la majorité de la profession.

Maison ou immeuble, leur présentation depuis un siècle dans les revues d'architecture apparaît le plus souvent, même quand l'architecte l'écrit lui-même, très descriptive et dénuée d'ambition théoricienne. Le texte, généralement simple, met surtout en avant des qualités d'usage, qui tiennent plutôt d'un évident bon sens. Citons par exemple la proximité de la cuisine et de la salle à manger pour faciliter le service, ou de toutes autres pièces à fonctions complémentaires, la logique commandant d'écourter les trajets entre elles. Ou bien alors, depuis la dernière guerre, la sempiternelle séparation des parties de jour et de nuit (9) ou les qualités techniques des "prestations". On peut même parfois avoir l'impression d'un discours de commercialisation d'une opération, tel qu'on en trouve dans les brochures diffusées aux visites d'appartements-témoins. Dans quelques revues récentes, les commentaires sur l'habitat peuvent être d'une autre nature, en faisant l'apologie d'une tendance architecturale ou en se rapprochant de la critique esthétique, de l'histoire de l'art, sans entrer dans la spécificité de la conception domestique.

Cette absence dominante de discours proprement architectural tourné vers l'habitat est-elle à mettre au compte d'une soumission au contexte de la commande immobilière censée traduire la demande sociale, ou est-elle révélatrice d'un manque de concepts, ou même plus simplement d'intentions pour qualifier l'habitation, sur la base de savoirs et de savoirs-faire relevant strictement de la mission et de la compétence de l'architecte?

Il faut signaler également que la jurisprudence ne reconnaît pas d'originalité à la conception architecturale, en particulier dans le cas de l'habitat, si l'on se réfère à des applications de loi du 11 Mars 1902: "l'oeuvre de l'architecte ne constitue une propriété artistique qu'autant qu'elle a un caractère d'originalité... Cette originalité se présente, d'ailleurs, plus rarement dans les oeuvres architecturales que dans celles des autres arts. La plupart, surtout celles qui s'appliquent à l'édification des maisons de rapport, ne sont que des modèles depuis longtemps connus". Par ce jugement, un architecte fut débouté de son instance pour contrefaçon, engagée contre un confrère au début du siècle (10).

Tous ces différents constats plutôt pessimistes inciteraient à penser, a priori, qu'il n'existe pas une architecture de l'habitation, en tant que domaine de réflexion théorique et d'expérimentation de démarches pour projeter et mettre en forme, de façon à valider des hypothèses ou intentions initiales. Du moins lorsqu'on s'arrête aux projets les plus ordinaires de la production courante. Mais l'interrogation des milieux actuels de la recherche et de l'enseignement en architecture, ainsi que des concepteurs les plus exigeants sur les fondements théoriques de leur pratique, ne permet pas mieux, à quelques exceptions près, de cerner le champ conceptuel de l'architecture domestique.

D'abord, on constate que les architectes qui développent une réflexion préalable et associée à une pratique du projet d'habitation se réfèrent à des connaissances, savoirs et données pas seulement issus de leur giron. Certains s'appuient sur des approches relevant de la technologie et de l'économie de production, ainsi que de son appareil institutionnel, d'autres sur des approches en provenance des sciences sociales, d'autres encore sur les deux.

Ce mode de pensée architecturale, tourné hors de son domaine propre, se met en place avec la naissance du logement social, marquée par la surdétermination de l'hygiénisme, exigence de conception que résolvent alors au mieux d'abord les médecins et les ingénieurs. Les architectes, pour faire preuve d'une compétence en matière d'habitations ouvrières, ont dû axer la formation avant tout sur les techniques et dispositifs spatiaux de l'hygiène. C'était le cas en particulier, comme on le verra, de l'Ecole Spéciale d'Architecture, fondée en grande partie dans cette optique, avec un diplôme final d'"architecte salubriste".

Remarquons aussi, qu'en l'absence de savoirs architecturaux antérieurs et préparatoires du futur habitat de masse, les architectes ont dû, pour le concevoir à ses débuts, faire appel à des modèles exogènes: système distributif collectif pris à la caserne et à la prison, ou dans un autre registre au couvent ou à la pensée fouriériste, plan-masse hygiéniste transposé de l'hôpital, puis influence du sanatorium; valorisation de l'image extérieure en dérivé de l'hôtel particulier ou de la villa.

Actuellement encore, on remarque que certaines analyses architecturales des systèmes productifs de l'habitation, bien que ne négligeant pas sa forme, se sont attachées à leur logiques déterminantes externes et à leurs tendances lourdes, au détriment des spécificités architecturales. Ce constat concerne, d'une certaine manière, les démarches d'analyse typologique.

Signalons en préalable, que la notion de type, transfuge des modes de classification opérés par les sciences naturelles au XVIII^e (11), a pris son sens en architecture essentiellement dans son application à l'habitat, dans la mesure où la répétitivité et le grand nombre d'exemples marquent surtout ce domaine. La plupart des architectes français ayant promu cette démarche dans les années 1970, étaient alors d'accord pour dire, avec C.DEVILLERS, que le "type apparaît dans l'histoire comme une production sociale plus que comme le résultat spécifique du travail architecturale" (12).

Mais reconnaître le poids des facteurs extrinsèques dans la typification architecturale de l'habitation, a pu donner lieu aussi à des glissements insidieux. Initialement méthode d'analyse, la typologie devient opératoire quand elle nourrit des intentions et des choix dans le projet. Cette certi-

tude est d'abord apparue comme un savoir revendiqué: la conception architecturale de l'habitation, plus particulièrement du logement proprement dit, doit en suivre les types, puisqu'ils correspondent à des données et attentes socio-culturelles largement répandues dans la société. Mais les "codes", "conventions", "modèles", ou "normes", qui sont alors associés à ces dernières, peuvent aussi, comme certains le font, être rapportés au système productif de l'habitat et à ses opérateurs. Ils qualifient dans ce cas les habitudes des maîtres d'ouvrage, l'arbitraire administratif, les soi-disants consensus entre partenaires, les contraintes réglementaires ou la logique technico-économique de la construction. Subi comme un obstacle à l'architecture lorsqu'il est rapproché de la production, adopté lorsqu'il est consacré à la culture, le type semble ainsi fonctionner parfois comme une forme savante des déterminismes qu'on dit peser sur la conception de l'habitat.

La mise entre parenthèses, depuis une dizaine d'années, d'une réflexion architecturale sur l'espace du logement et ses principes distributifs au bénéfice des questions de morphologie urbaine et d'expression formelle de l'habitat, proviendrait d'une difficulté à sortir d'une impasse conceptuelle. Pour ceux d'entre eux qui vers 1970 s'étaient ouverts aux différentes influences intellectuelles pouvant concerner l'habitation, des exigences contradictoires se sont faites jour. On demandait au logement, d'un côté de mieux répondre à des particularités que ne recouvraient pas les "besoins", mais de l'autre de rester dans une généralité sociale large, puisque, hors des rares opérations faisant intervenir une participation des habitants, l'habitat de masse anonyme suppose une représentation "commune" de ceux-ci. De même, on insistait aussi à cette époque, sur la stabilité de l'"habiter", en écho à HEIDDEGER ou BACHELARD, tout en faisant valoir l'évolution des modes de vie. Autrement dit, la conception architecturale était tenue d'aboutir à un espace d'habitation qui soit à la fois adapté et adaptable, par rapport au temps et à la question individu/collectivité. La réduction du caractère d'adaptabilité à un problème technique de cloisons amovibles, a fait pour l'instant arrêter les recherches étiquetées sous le terme devenue péjoratif de "flexibilité" (13).

Si l'on confronte le domaine de la réflexion architecturale plus en pointe à une représentation générale et historiquement large du travail d'architecte concevant l'habitation, on peut remarquer une certaine analogie. Les conceptions récentes en prise sur les démarches dites de "typologie de l'habitat/morphologie urbaine", ont en commun avec la production courant de longue date, une certaine propen-

tion à se soucier davantage de l'extérieur, tandis que l'intérieur du logement n'aurait d'autre ambition que d'être "normal". Caractéristique de la "période des grands-ensembles", qui ne semblait laisser que cette marge à l'architecte, le phénomène a connu un renouveau, dans les formes du discours comme de la production, après 1970.

L'habitat social, l'ex-"HLM" aux résonnances péjoratives, s'était alors mis en devoir d'enfin recevoir ses lettres de noblesse architecturale. Il est devenu l'objet de conceptions attentionnées, de concours encourageant son renouvellement. Auparavant, il apparaissait à l'inverse comme le laissé pour compte d'un art méprisant sa trivialité ou se disant obligé de se soumettre à des contraintes béotiennes et réductrices. Ainsi, à la phase indigente et démissionnaire d'une "architecture" (?) de l'habitat, qui avait trouvé l'alibi de son absence quasi-générale et de ses solutions-types dans les règlements et l'industrialisation, a succédé un généreux foisonnement de tendances diverses dans sa conception et son expression. On peut alors se demander ce que signifie le regain d'effort et surtout la floraison bigarrée du projet d'habitation qu'on constate aujourd'hui. Commanditaires plus soucieux de qualité dans un marché où l'offre de logement doit mieux correspondre à une demande sociale en évolution, concepteurs ayant redécouvert des "savoirs perdus" (architecture de composition urbaine) et assimilé des apports intellectuels avec la réforme des Beaux-Arts, relâchement des cadres réglementaires normatifs permettant une production technique beaucoup plus "ouverte" qu'à l'ère industrielle d'après guerre, nouveau système de financement ayant supprimé en 1977 les catégories de l'aide à la pierre?

Tous ces paramètres jouent sans doute. Mais le fait que les tendances de conceptions architecturales se multiplient, au-delà d'un simple débat moderne/post-moderne souvent avancé, tant au niveau de l'image extérieure de l'habitat qu'à celui de son organisation interne, n'est pas nécessairement signe d'avancée, enrichissement ou approfondissement de la pensée architecturale. L'opinion publique d'ailleurs, donnant un avis sur les constructions neuves actuelles, reste encore partagée sur les améliorations architecturales apportées dans l'habitat, alors qu'elle en est plus convaincue pour les autres constructions (14).

De même que le déterminisme des impératifs technico-économiques pouvait d'autant plus s'exercer à l'époque de la production de masse, qu'il y avait en face de lui, dans la majorité de la profession, un vide théorique particuliè-

rement marqué pour l'habitation économique, de même on peut penser que l'actuelle variété des formes prises par l'habitat, est révélatrice d'un manque de principes fondamentaux convoqués et à l'oeuvre dans le projet. Il ne semble pas, en effet, que la conception architecturale de l'habitation, sociale comme privée d'ailleurs, se fonde que un corpus de règles et de modèles. Ils ne sont, ni bien sûr unanimement reconnus et observés, ni même peut-être établis, au moins explicitement.

hypothèses sur la formation des concepts et le rôle des figures

L'investigation heuristique et épistémologique des concepts architecturaux propres au domaine de l'habitation, est une entreprise ambitieuse. Elle est engagée ici à partir d'hypothèses et positions, présentées ci-après, qui n'excluent pas d'autres approches possibles ou développements ultérieurs. Dégager ces concepts d'une pensée architecturale à la fois éthique, idéologique et opératoire, trouve une focalisation par le fait qu'ils seront ici envisagés en termes de "figure". Sept familles d'hypothèses vont préciser cette direction adoptée.

THEORIE ET DOCTRINE

Sans encore en venir à la question de leurs liens, on peut déjà admettre que ce sera à la fois dans des écrits d'architectes et dans des mises en forme (dessin, maquette, travail en vrai grandeur,...) qu'il faudra rechercher des concepts architecturaux.

Le constat brossé auparavant apparaissait peu encourageant pour un sujet axé sur les concepts architecturaux de l'habitation contemporaine, en secteur social plus particulièrement. Cette impression première, qui laissait plutôt dubitatif quant à leur existence, ressort autant des réalisations que des écrits d'architectes. Dans leur ensemble, ces écrits peuvent relever de:

- l'histoire (interprétation des textes et oeuvres du passé pour se situer vis à vis d'eux, en filiation ou rupture, et de leur évolution ou permanence supposées)
- la critique (analyse et commentaires laudatifs ou défavorables, concomitants à la production architecturale)
- l'idéologie, qui se répercute sur: les positions corporatistes ou non vis-à-vis des professions concurrentes, partenaires et commanditaires; au sein de la profession, l'énonciation de positions officielles des instances et Ecole(s) ou de positions opposées, le débat autour des idées, tendances et doctrines; l'exposé et l'explication par un architecte de sa propre oeuvre, sur un ou plusieurs projets, avec ou sans l'aide de leur support
- la théorie, lorsque, en exploitant les idées et doctrines diffusées ou personnelles tout en cherchant à les transcender, on propose des lois générales, des systèmes de pensée.

Pour reprendre la distinction faite par F.CHOAY (15) on pourrait dire que les deux premiers points sont davantage "commentateurs", tandis que les seconds sont plus "instaurateurs". C'est cet aspect qui sera plutôt retenu ici.

De tels écrits semblent avoir deux ordres de fonction:

- certains contribuent à définir et exprimer la ou les missions, l'éthique, les intérêts de la profession d'architecte, et cela de trois manières
 - . étendard (déclaration d'intention, manifeste, crédo, prêche, profession de foi, croisade, exhortation, incantation, vaticination)
 - . combat (prise de position, critique, diatribe, pamphlet, polémique, anathème, excommunication)
 - . défense (argumentation, justification, légitimation)
- d'autres écrits sont plus directement attachés à la pratique du projet, en étant de nature opératoire (notions, règles, modèles et références volontairement ou implicitement convoqués et opérants dans le projet).

Les concepts architecturaux (toujours dans le champ de l'habitation sociale) seront recherchés à ces deux niveaux, axiologique (le système des valeurs que se donne l'architecture)

Employer le terme de "concept" laisse penser qu'une investigation épistémologique va nous mener du côté de la science et de la théorie; or, on sait bien que l'architecture est une discipline qui, malgré sa quête incessante, a bien du mal à s'inscrire dans leur champ. Certes, elle n'est pas la seule, mais de ses écrits transparaissent, plus que dans d'autres, des modes de pensée discursive à caractère peu scientifique et dont la rigueur peut être contestée: assertion, sophisme, aphorisme, postulat, tautologie, ou pétition de principe sont monnaie courante dans les écrits d'architectes.

Cet emploi fréquent amène à l'inévitable et épineuse question de la différenciation entre théorie et doctrine. La forte imprégnation doctrinale dans nombre de textes, peut faire douter de l'existence de théories. Surtout aujourd'hui, où en dehors de quelques livres d'architectes se bornant en fait, par introspection ou hagiographie, à proclamer la portée qu'ils accordent eux-même à leurs propres démarches et oeuvres, il n'y a pas en effet d'ouvrages de théorie de l'architecture pour l'habitation, équivalents des manuels et traités d'antan (il faudra revenir d'ailleurs sur les raisons de cette absence). Mais le fait que jusqu'à la première moitié du siècle, des traités se soient explicitement réclamés de la théorie, ne l'authentifie pas pour autant.

Malgré cette difficulté à cerner la théorie en architecture, l'identification des concepts s'attachera davantage aux élaborations théoriques qu'aux formulations doctrinales. Rechercher des concepts architecturaux, c'est tenter de dépasser le niveau contingent des débats, voire des querelles plus ou moins vaines entre chapelles rivales, pour approcher des modes de pensée généraux et spécifiques à l'architecture. Cette volonté de détachement vis-à-vis de la multiplicité des courants impliquera de se placer dans une durée plus longue que l'épisode, sans aller jusqu'à croire à des universaux intemporels. Il s'agira alors d'interroger les phénomènes de recurrence que l'on constate dans les écrits comme dans la conception architecturale proprement dite de l'habitation: d'une décennie à l'autre, des formules et figures réapparaissent ou se perpétuent, sous des formes plus ou moins renouvelées. C'est au travers de la chaîne de pensée discursive et figurative qu'elles constituent, que sera recherché le système conceptuel de l'architecture domestique, centrée sur l'immeuble social.

L'idée qu'il puisse y avoir des permanences dans des modes de pensée architecturale, ne fera pas privilégier les certitudes ou principes bien établis, mais plutôt la persistance de problèmes théoriques posés à la conception, notamment du fait d'apories ou contradictions dans ses données. Dès lors, c'est moins la théorie architecturale que la théorisation des problèmes de conception, qui sera étudiée, dans une relation aux doctrines ainsi définie: une doctrine est une interprétation et une proposition de résolution d'un problème théorique.

Par exemple, on verra qu'un de ces problèmes a pu résider, pour l'habitation sociale, dans des contradictions entre

ses qualités utilitaires et ses qualités esthétiques. Les doctrines se différencient dans leurs façons de concilier ces deux pôles, de les relier ou de les rendre indépendants, d'accorder à l'un le primat sur l'autre, de s'attacher plutôt à la technique constructive ou aux usages domestiques. En admettant que les concepts ont plus à voir avec la théorisation, sans pour autant se couper des énoncés doctrinaux, je donnerai et suivrai la définition suivante:

la théorisation se dégage, la doctrine s'engage.

Si cette formule peut aider à clarifier leur fonctionnement, elle n'empêche pas l'intrication des aspects théoriques et doctrinaux dans les écrits architecturaux. En extraire des concepts semble difficile, mais rien n'oblige pour cela à ce qu'on se limite aux analyses de textes.

CONCEPTUALISATION , CONCEPTION, FIGURE

Dans le domaine de l'habitat, comme dans d'autres de la construction sans doute, l'impression de carence de la théorie architecturale peut venir à l'esprit si l'on considère que celle-ci ne peut exister que par les seuls écrits. Ils sont en effet la plupart du temps décevants. Soit, généraux et abstraits, ils semblent relever de l'esthétique et de la morale, soit, trop rabattus sur les fonctions de l'immeuble, ils se bornent à répéter les exigences du programme sans faire apparaître une pensée architecturale spécifique. Lorsqu'ils dépassent la description justificative des projets, les écrits des architectes expriment leurs positions idéologiques et doctrinales et recèlent des déclarations d'intention (esthétique, technique, économique et/ou sociale) dont ils revêtent leur conception selon une perception de la commande d'habitation. Ces écrits ne peuvent alors pas être considérés à eux seuls comme dépositaires des théories mises à contribution dans le projet. L'énonciation livresque ne suffit pas à les authentifier, avec les concepts architecturaux dont elles sont porteuses, dans la mesure où ils sont inséparables de la pratique du projet. A tel point qu'on trouve des cas limites sans aucun texte. Ainsi, dans ses toutes premières années, la revue du siècle dernier Le Moniteur des Architectes montrait indifféremment des projets théoriques et réalisés, sans comporter le moindre commentaire. Est-ce à dire pour autant qu'elle ne véhiculait aucun concept?

Les concepts architecturaux sont à comprendre dans un statut à la fois intellectuel et opératif. Comme dit M.MARX dans Le Capital, "ce qui distingue le plus mauvais architecte de la meilleure abeille, c'est que l'architecte élève son édifice en imagination, avant de l'ériger en réalité". Le travail d'anticipation sur la réalisation, fait appel à différents modes (mental, verbal, écrit, dessiné) de représentation et conceptualisation. Ce processus complexe ne pourra ici être envisagé qu'à partir de ses manifestations tangibles pour autrui, sans le recours à des interviews, dans la mesure où c'est un travail sur la durée qui est proposé. Textes et documents graphiques constitueront donc le matériau d'analyse.

"Concept architectural" sera alors entendu, ici, comme le produit d'une élaboration associant, dans l'analyse préalable à un projet comme dans la formulation de ses intentions, un élément de discours à une potentialité d'espace et de forme. Le discours renvoie, sur un plan général, à l'éthique et à la mission que se donne l'architecte, et sur un plan plus précis, aux objectifs et arguments qu'il met dans chacun de ses projets en référence à celles-ci et aux données prises en compte. Dans ces conditions, le discours peut désigner une valeur, une qualité ou un caractère qu'on attend de l'architecture et donc qu'on ne peut dissocier d'elle. Prenons des exemples, sans préjuger des concepts architecturaux spécifiques qui restent encore à identifier. "Intimité" traduit à la fois une représentation (ici pour les concepteurs) de pratiques familiales, conjugales et/ou individuelles, et des conditions d'espace qui les permettent (vue, éclairage, dimensions, couleurs, fermeture, position des pièces). D'autres "concepts" apparaissent plus nettement tournés vers la topologie de l'habitation, comme la "centralité" (en particulier à partir d'un "foyer") ou la "structure", tous ces termes cristallisant, en une évocation de l'espace qui appelle une mise en forme, des données sociales et/ou techniques.

La définition du concept architectural, non limitée à une abstraction intellectuelle, est déjà contenue dans le terme de "projet". Il recouvre l'intention "théorique" (qu'il s'agisse de visées théoriciennes ou simplement de formulations programmatiques encore abstraites) et le travail concret de "projetation", néologisme justement créé pour pouvoir distinguer conceptualisation et conception, ou encore dessein et dessin, termes d'ailleurs confondus en un seul avec "motif". De même, "idée" comporte une double face, idéologique et idéographique, ou encore "représentation" est à la fois d'ordre mental et iconique.

Ces difficultés sémantiques et indistinctions traduisent bien le fait que réflexion architecturale et mise en forme sont dans une interpénétration, qui peut aller jusqu'à l'indissociabilité chez certains architectes la revendiquant. Ainsi, il y a chez LE CORBUSIER "la tentative, toujours recommencée, de dépasser le rationnel pour atteindre l'état esthétique de la pensée, ... la poésie. Alors il ne peut plus en parler. C'est ce qu'il nomma "l'espace indicible" (16). D'autres comme AALTO, notamment dans ses bibliothèques, procèdent par "idée-forme", tandis que d'autres encore s'appuient sur un dogme de forte cohérence: "je conçois comme si j'exécutais", dit l'architecte, par l'entremise de P. VALERY dans Eupalinos (17). La conception semble ainsi à considérer comme une "préfiguration" de la réalisation. On peut alors se demander comment l'architecte se figure et figure l'habitation. On pourrait également adopter le terme de "schème" structurant la pensée et sa traduction dans une topologie. En corollaire, l'élaboration des concepts architecturaux de l'habitation sera envisagée ici à travers une confrontation de figures du discours et de figures du dessin. Il a été dit que ces concepts ne se trouvent pas consignés dans des ouvrages dont la seule exégèse philologique permettrait de les identifier. Néanmoins, il faudra bien, dans un premier temps, procéder par analyse de texte, puisque l'écrit constitue une part de l'élaboration conceptuelle.

Mais le discours architectural sur l'habitation, à portée souvent limitée, ne sera analysé ni pour lui-même, ni dans son ensemble. Seront retenues les figures de la rhétorique architecturale, dans la mesure où elles semblent trouver des correspondances dans les figures du projet dessiné.

De telles correspondances sont rarement établies et mises en avant par le même architecte à propos de ses conceptions. C'est donc sur l'ensemble de la production architecturale d'une même époque que seront rapprochées des figures discursives et des figures graphiques sans qu'elles aient nécessairement le même auteur. Il s'agit alors d'hypothèses tant sur ces correspondances que sur l'existence d'un fond de pensée imprégnant une époque.

Les périodes parmi lesquelles seront sélectionnées des textes et projets particulièrement marqués par des "figures", sont postérieures à 1880, début d'une production massive d'immeubles bourgeois et ouvriers, sur la base d'une architecture davantage raisonnée après expérience et de techniques du confort largement diffusées.

THEORIE ET PRATIQUE

La question des concepts architecturaux de l'habitation est moins celle de leur existence que celle de leur élaboration au travers des rapports de la théorie et de la pratique. S'agissant d'une discipline dont la finalité réside en dernier ressort dans l'acte de construire, on peut en effet interroger la pertinence de la distinction en architecture entre théorie et pratique. Leurs liens étaient déjà apparus à l'analyse du mot "projet", alliant réflexion théorique et pratique du dessin. Mais le projet ainsi défini peut lui-même être vu théorique tant qu'il n'est pas confronté aux pratiques opérationnelles concourant à sa réalisation.

La conception architecturale de l'habitation sociale a pu, au cours de son histoire, connaître deux cas-limites opposés. Celui de l'utopie, c'est-à-dire l'invention simultanée d'un cadre et d'un mode de vie, et celui de la simple soumission aux contraintes de production. Entre ces situations extrêmes, l'élaboration des concepts échappe en règle générale aux dichotomies théorie/pratique, et spéculation/application, car elle n'est pas coupée de la réalité. Par "réalité", il faut entendre le travail concret du projet architectural et le contexte idéologique et technique de production de l'habitat dans lequel il s'inscrit.

On sait qu'un projet conçu en réponse à une commande d'opération n'est pas pour autant automatiquement en adéquation totale avec son programme. Inversement, un projet utopique ou purement théorique peut en fait trouver son origine dans des données et problèmes existants. Autrement dit, un projet réel comporte toujours une part d'irréalisme involontaire ou d'idéal que l'architecte cherche à faire passer dans les faits, et une élaboration théorique n'est jamais complètement coupée de la réalité qui l'a suscitée d'une certaine façon. Cela signifie que le rapport de la théorie à la pratique n'est pas nécessairement à envisager en admettant l'évidence de cet ordre chronologique. Une habitude de pensée voudrait que l'élaboration des principes théoriques précède cette phase pratique que serait leur mise en application. Mais l'idée d'une succession en deux temps est à revoir, dans la mesure où la théorie ne se constitue pas en abstraction vis-à-vis des réalités. Indépendamment d'une commande précise et avant même d'avoir à y répondre, l'architecte a déjà au préalable des

représentations et savoirs, largement nourris de données concrètes, sur les types de programmes d'habitation qu'il pourra avoir à traiter. Le contexte général d'une société et d'une époque (modes de production technique, conjoncture économique, pratiques sociales) a une incidence sur la formation des théories et doctrines architecturales, notamment dans les périodes de forte mutation.

L'expérience accumulée par l'architecte au fil de ses projets, les convictions et incertitudes qu'il en retire, lui font aussi constituer une "théorie de la pratique" (18) qui guide ses projets tout en émanant d'eux.

LE CORBUSIER, par exemple, confirme cette inversion chronologique possible du couple théorie-pratique, du fait d'un processus cumulatif, en s'écriant: "Théories! s'exclamera-t-on, théories encore! Oh, concevez qu'elles viennent après vingt années de pratique" (19). Ainsi, ses fameux "cinq points d'une architecture nouvelle" peuvent être vus comme une théorisation a posteriori, tirée de ses différents projets et réalisations antérieures d'immeubles et de villas. C'est d'ailleurs ainsi qu'il les présente en 1933 (20): "Des recherches assidues, persévérantes, obstinées, ont abouti comme des acquis de laboratoire".

La succession d'idées, projets et essais, et leur évaluation peuvent donc nourrir l'élaboration théorique. Mais celle-ci ne peut se réduire à une simple linéarité de cause à effet, en inversion directe par rapport au trop souvent supposé passage théorie-pratique. Ainsi, toujours à propos de LE CORBUSIER, ses "quatre compositions" procèdent d'un va-et-vient entre deux conceptions opposées, dont l'évaluation comparative lui a fait dégager des solutions mixtes.

FORMATION DANS LA DUREE

Elevé au rang de doctrine ou non, explicité, maîtrisé ou non, un lien de l'idée à sa concrétisation, envisagé dans le cours du projet architectural existe toujours, mais il est complexe.

Entre autres, il dépend de la personnalité, de la génération et de la formation des architectes. Il dépend aussi des programmes qu'ils traitent et ici, c'est bien de la seule habitation dont il sera question. Il est enfin à

considérer dans des temps différents de travail des architectes: celui de formalisation d'une idée, notamment en réponse immédiate à une commande, et celui de l'élaboration à long terme des références et systèmes conceptuels qui, peu ou prou, consciemment ou non, à la fois sont tirés de et étayent chacun des projets successifs de l'architecte. Ces différences de contexte et de rythme, ces va-et-vient, processus cumulatifs et réitératifs, font avancer que les concepts architecturaux et de l'habitation sociale, pour ce qui concerne leur élaboration comme leurs effets sur les formes produites, s'inscrivent dans la durée. Elle suppose de considérer l'ensemble de l'oeuvre et des années d'exercice de l'architecte (plus que le temps d'un seul de ses projets, de l'idée à sa concrétisation), les périodisations possibles à partir des modes et mouvements durables. Cette lente formation des concepts, sur plusieurs décennies voire siècles, n'est pas celle de la marche inéluctable du progrès de la pensée. Au contraire, j'admettrai ici l'hypothèse de FOUCAULT sur les "déplacements et transformations des concepts: les analyses de G.CANGUILHEM peuvent servir de modèles; elles montrent que l'histoire d'un concept n'est pas, en tout et pour tout, celle de son affinement progressif, de sa rationalité continûment croissante, de son gradient d'abstraction, mais celle de ses divers champs de constitution et de validité, celle de ses règles successives d'usage, des milieux théoriques multiples où s'est poursuivie et achevée son élaboration" (21).

Dans le cas présent, différents phénomènes, sur lesquels je reviendrai, font adhérer à cette hypothèse générale:

- . l'architecture étant avant tout doctrinale, ne peut procéder d'avancées proprement scientifiques
- . le poids de la tradition des théories architecturales héritées de l'Age Classique est perçu à la fois comme le garant de la pérennité de la discipline et comme un obstacle à sa réadaptation, compte-tenu de sa double fonction artistique et sociale
- . les contradictions inhérentes à la commande de l'habitation sociale ne favorisent pas l'adéquation entre la conception architecturale et celle-ci, et accentuent le décalage possible entre le projet construit et l'idée initiale. Leurs persistances et apories se répercutent sur la pensée architecturale de l'habitation, qui apparaît quelque peu palingénésique.

Ces phénomènes seront validés sur une période allant des années 1880 à 1960. Le début de cette période a été choisi en raison de l'intérêt du milieu architectural alors manifesté pour le logement de masse: créations de revues et d'associations, de recueils et traités, à un moment où

l'encourageaient diverses mesures législatives et financières, et initiatives (création de société d'HBM, concours).

FILIATIONS CLASSIQUES ET ACTUALISATIONS

Revenons sur l'une des hypothèses précédentes à propos de la durée: la formation des concepts architecturaux de l'habitation sociale combine la continuation de principes antérieurs associés à la théorie architecturale, et l'actualisation de ceux-ci sur des bases pratiques. Cette filiation avec la théorie architecturale de l'Âge Classique se révèlent en effet dans les écrits et dans les projets proprement dits.

Il faut signaler d'emblée que ce constat ne caractérise pas l'architecture académique, mais qu'il vaut même pour les architectes Modernes, tels LE CORBUSIER chez qui les traces du palladianisme se révèlent tant dans la composition de plans de ses villas que dans certains de ses textes, ou bien encore ses réinterprétations de l'hôtel particulier.

Il s'agira alors de vérifier que les concepts, non seulement se modulent sur le temps d'un ou plutôt plusieurs projets, mais procèdent d'une dynamique de formation plus longue, en une évolution historique où interfèrent la perpétuation scolastique des préceptes architecturaux du classicisme et la prise en compte de faits externes, en particulier le contexte idéologique et technique de production du logement de masse, avec ses données du moment et ses continuelles contradictions, pour ce qui est du sujet traité ici. Cette double formation a été plus ou moins reconnue des architectes, tels que T.GARNIER, A.LURCAT ou M.ROUX-SPITZ. J.GUADET en a été conscient lui aussi, mais sans pour autant l'avoir exploité dans son cours de théorie: "dans notre enseignement, il y a deux parts, la doctrine pure, la vérité intrinsèque et éternelle, et aussi la vérité de l'heure présente" (22). On semble retrouver la distinction opérée par l'Eglise entre le régulier et le séculier, analogie d'ailleurs non abusive quand on sait la propension des architectes aux chapelles, excommunications ou professions de foi.

FIGURES THEORIQUES ET FIGURES REALISEES

Il faut aussi revenir à la fois sur l'interaction théorie/pratique et sur le rôle de la durée, avec cette hypothèse: les figures architecturales (discours et dessin) des projets théoriques diffèrent des figures des projets réalisés.

L'habitude a souvent été prise d'avancer que, du fait d'une coupure supposée entre théorie et pratique, l'application des idées pose des problèmes d'adaptation aux "réalités". Il s'en suivrait que la réalisation produit des écarts par rapport aux intentions initiales de la conception. Pour les uns, elles seraient réduites par les contraintes technico-économiques et réglementaires; pour d'autres, elles seraient infirmées (usage constaté autre que prévu, voire inverse, lorsque l'harmonisation sociale que la disposition architecturale était censée favoriser ou même créer, s'avère en fait plutôt propice aux heurts et conflits; utopie de la transformation des modes d'habiter, du simple fait de l'efficacité prêtée aux formes). Bref, le passage de l'idée à la réalisation, soit est critiqué à partir d'une mise à l'index des décalages entre un projet abstrait et les véritables données du quotidien, soit fait regretter que les qualités projetées aient été dénaturées par des nécessités dont le bien-fondé resterait à démontrer.

Qu'il y ait, du projet à la réalisation, transformation de idées, de formes qui leurs sont données et de leur argumentation, du projet à la réalisation, est indéniable. Mais pourquoi l'évoquer en terme négatifs de renoncement et d'échec? Il s'agira ici plutôt d'admettre l'évidence de l'évolution et de chercher à en caractériser le processus. En particulier, le constat de différences entre les figures géométriques structurant les projets théoriques et celles qui transparaissent des projets réalisés, donnera lieu à analyse et interprétation. Les premières sont des indices des idéologies architecturales de l'habitation; leurs liens avec les secondes permettraient de mesurer l'impact de données de la production, lorsqu'elles sont confrontées par l'architecte à son idéal de départ.

IMPORTANCE DES CONTRADICTIONS

Dans l'analyse de la formation, évolution et permanence des concepts architecturaux de l'habitation sociale, il faut enfin prendre en compte, voire privilégier, les dif-

férentes contradictions qui les conditionnent, alors qu'on pourrait croire que la conceptualisation relève d'une cohérence de pensée.

Une des raisons pour lesquelles des écarts existent entre les figures théoriques et les figures réalisées, est que la production théorique vise à la perfection d'un idéal, alors que sa commande de l'habitation est marquée par les contradictions.

Pour ce qui est de la commande institutionnelle de l'habitation ouvrière puis sociale, j'ai montré dans une recherche précédente (23) qu'elle a d'abord cherché à moraliser l'usage de l'habitation tout en rationalisant la construction, c'est-à-dire à écarter et séparer lieux, fonctions, personnes, tout en compactant le bâti et regroupant des éléments. Elle cherche aussi simultanément à entériner des pratiques sociales existantes et à en instaurer de nouvelles. Elle s'attache enfin à reconduire des formes et techniques établies, mais en encourage aussi les innovations.

Ces exigences conflictuelles ont des effets architecturaux: coupures plan/façade, destabilisation des structures distributives de l'espace interne, hybridations et compromis, recherche de types intermédiaires. J'avais montré ces phénomènes sur des cas de la production architecturale non théorisée, en caractérisant des règles de formation et transformation de l'immeuble social. On peut toutefois se demander si la logique de ce processus, dans ses tenants et aboutissants, a été repérée par la pensée architecturale. Les théories de l'architecture tournées vers le logement les ont-elles identifiées et, si oui, les ont-elles prises en charge, ou les ont-elles occultées?

Pour récapituler les orientations de la problématique proposée, on peut dire que les concepts architecturaux seront considérés, non pas en soi, mais à l'oeuvre dans le projet d'habitation. D'un part, ils procèdent d'une dynamique de formation, qui réside

- . dans la pensée architecturale dialectique (théorie/pratique, oeuvre d'architecte/fonction sociale, reprise des savoirs établis/actualisation et renouvellement, attitude face aux attentes contradictoire des autres acteurs et de la commande en particulier)
- . dans la durée, en corollaire (temps du projet, replacé dans l'ensemble de l'oeuvre, elle-même inscrite dans le mouvement de l'époque). Cette idée de durée est à étendre à la permanence d'apories qui régiraient la conception architecturale. C'est en ce sens que l'his-

toire intéresse la théorie du projet: elle peut, grâce au recul qu'elle apporte, révéler la persistance de problématiques de conception, ici spécifiques à l'architecture domestique. Pour reprendre PROUDHON : "Les termes antinomiques ne se résolvent pas plus que les pôles opposés d'une pile électrique ne se détruisent. Le problème consiste à trouver non leur fusion qui serait leur mort, mais leur équilibre sans cesse instable, variable selon le développement même de la société" (24).

D'autre part, les concepts architecturaux de l'habitation, à l'oeuvre dans son projet, procède à la fois de la conceptualisation intellectuelle et de la conception graphique. Cette globalité sera recherchée dans le travail architectural de figuration discursive et dessinée. Ce sont donc des "figures" qui seront étudiées de préférence à des "concepts", quitte à montrer d'ailleurs en conclusion qu'elles en sont. Des figures du discours seront d'abord analysées, puis des figures du projet, avant de tenter leur confrontation.

Les écrits d'architectes analysés dans le but de dégager des concepts de l'habitation sont limités à ceux qui recèlent des figures rhétoriques, et excluent tout ce qui n'est en fait que descriptions et commentaires redondants des programmes particuliers. Ce sont les textes voulus à portée générale qui constituent ainsi la matière première des analyses. Les figures du discours seront recherchées surtout dans les formules souvent lapidaires, dans les aphorismes et postulats, dont les architectes émaillent leurs ouvrages et leurs articles de revue.

Sur la période retenue, seront étudiées les permanences et transformations, en s'attachant notamment à identifier à la fois les références fidèles aux préceptes classiques enseignés et les signes d'ouverture au monde contemporain.

notes

- (1) Voir par exemple: L.A.DUBUT (1803), C.NORMAND (1815), A.NORMAND (1843), KRAFT et THJOLLET (1849), V.CAILLAT (1850-57), F.MULLER (1855-85), V.PETIT (1860), C.DALY (1864-72), ISABEY et LEBLAN (1884), C.DETAÏN (1867-70), E.VIOLLET-LE-DUC et F.NARJOUX (1877), E.CACHEUX et E.MULLER (1878-89), G.DAVIOUD (1881), J.BOUSSARD (1881), MONROCO (1885), T.LAMBERT (1889, ca 1900), GELIS-DIDOT (1893), C.LUCAS (1800, P.PLANNAT (ca.1900), E.RIVOALEN (ca. 1905) DUCHER (1905), DERWILLE et LUCAS (ca. 1911), G.LEFOL (ca. 1911), G.TREANT-MATHE (1930). Pour le détail des références bibliographiques de ces recueils et pour des éléments d'analyse, voir notamment:
- BAUHIN (C.), La maison bourgeoise, architecture et pratiques sociales, Paris S.R.A., 1985.
- BRESLER (H.), En quête de maison, Paris, A.M.C. n°51, Mars 1980.
- CASTEX (J.), et alia, Lecture d'une ville: Versailles, Paris, Editions du Moniteur, 1979.
- ELEB-VIDAL (M.), et DEBARRE-BLANCHARD (A.), Architecture domestique et mentalités. Les traités et les pratiques au XIXè siècle, Paris, In Extenso n°5, 1985.
- GUERRAND (R.H.), Le logement populaire en France: sources documentaires et bibliographie (1800-1965), Paris C.E.R.A., 1979,
- TARICAT (J.), et VILLARD (M.), Le logement à bon marché, chronique, Paris, 1850-1930, Boulogne, éd. Apogée, 1982.
- (2) Citons sans exhaustivité:
- DURAND (J.N.L.), Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Polytechnique, Paris, 1802-1805.
- REYNAUD (L.), Traité d'architecture, Dunod, Paris, 1863.
- VIOLLET-LE-DUC, Entretiens sur l'architecture, Morel, Paris, 1863-72.
- TUBEUF (G.), Traité d'architecture théorique et pratique, Franchon et Artus, Paris, s.d. (tome 3, dans la septième partie du cours de construction de G.OSLFT)
- CLOQUET (L.), Traité d'architecture, Paris, 1900 (tome 4).
- GUADET (J.), Elément et théorie de l'architecture, Librairie de la Construction Moderne, Paris, 1902 (Livre VI).
- GUTTON (A.), Conversation sur l'architecture, Vincent, Fréal et Cie, Paris, 1954 (tome II).
- AUZELLE (R.), L'architecte, Vincent, Fréal et Cie, Paris 1965.

- (3) Rappel du titre du troisième cycle du cours de théorie de l'architecture professé à l'ENSBA par GUTTON, tome II, op. cit., "L'architecte et la maison des hommes". Dans cet esprit, voir aussi Propos sur le logis, séminaire et atelier Tony GARNIER, E.N.S.B.A., Cahier 65-66.
- (4) DALY (C.), par exemple emploie déjà ce terme dans Nouvelle architecture domestique à l'usage des ouvriers, RGATP, 1844-45. RIVOALEN (E.), in L'Architecture Usuelle, éd. Emile Thézard, Montrouge, s.d., ou AUZELLE (R.), op.cit., l'utilisent aussi quelquefois. "Architecture privée", "architecture particulière" et "constructions particulières", sont alors plus utilisées, de même que "architecture civile" qui englobe l'habitation avec d'autres édifices.
- (5) LAPRADE (A.), La santé des maisons, l'Illustration n° 5020, 97ème année, 20 Mai 1939, "l'Habitation".
- (6) Pour les différentes doléances réelles des habitants, voir HERROU (M.), Les doléances des habitants en matière de construction, Paris, Direction de la Construction, 1972.
- (7) Citons la fin de l'E.N.S.B.A. et l'évolution de l'enseignement de l'architecture après 1968, et la création de diverses instances de recherche en 1969, progressivement mises en place: C.O.R.D.A., Plan-Construction et Recherche Urbaine.
- (8) RIVOALEN (E.), L'Architecture Usuelle, Liv. 91, s.d. (ca. 1910): "Le moment semble venu pour l'architecte de récupérer quelque peu des sacrifices consentis jusqu'ici, en travail personnel et frais de bureau, pour l'étude et la réalisation soignée de projets de maisons d'habitation particulière. La clientèle en effet ralentit la construction de ces villas et petits hôtels, d'une étude si peu rémunérée, en proportion des recherches qu'en exige la variété et la modicité des prix. La maison d'habitation collective paraît, de plus en plus - pour des raisons de sécurité et de réelle économie domestique - devoir répondre à la demande des désabusés de la "petite maison" et de ses entraînements budgétaires". On comprend qui sont les véritables désabusés.
- (9) Ce thème constitue l'un de mes chapitres dans La Formation de l'immeuble de banlieue (recherche pour le BRA, rapport final décembre 1985, en cours d'édition chez MARDAGA, parution en 1990, sous le titre: L'Immeuble en Formation, et a fait l'objet d'un article La genèse du jour/nuit, in "La maison, espaces et intimité", In Extenso n°9, Paris, novembre 1985.

- (10) In L'Architecture Usuelle, op.cit., p.368.
- (11) Rappel fait notamment par PANERAI (P.), Typologies, Paris, Cahiers de la Recherche Architecturale, n°4, 1978.
- (12) DEVILLERS (C.), Typologie de l'habitat et morphologie urbaine, Paris, Architecture d'Aujourd'hui n° 174, 1974.
- (13) J'avais développé cette hypothèse dans L'Innovation architecturale dans la production du logement social, Paris, 1978, édition du Plan-Construction, collection Bilan, 1979.
- (14) "L'opinion, pour peu qu'on lui désigne nommément un certain nombre d'exemples d'équipements, reconnaît une amélioration très sensible des constructions neuves. Cette bonne appréciation s'applique aux équipements sportifs (74%), aux immeubles de bureaux (59%), aux bâtiments publics (53%). Le jugement est plus mitigé en ce qui concerne l'habitat où ils ne sont que 50% à reconnaître une amélioration".
Extrait du Bulletin de liaison de la campagne Architecture et Architectes, n°1 Mai 1987, Paris, M.E.L.A.-T.T., Service de l'Information.
- (15) CHOAY (F.), L'urbanisme, utopie et réalité, Paris, éd. du seuil, 1965.
- (16) WOGENSKY (A.), Pourquoi les Unités d'habitation, Paris, Techniques et Architecture n° 341, Avril-Mai 1982, pp. 58-61.
- (17) VALERY (P.), Eupalinos ou l'architecte, Paris, Gallimard, 1924.
- (18) Allusion à BOURDIEU (P.), Esquisse d'une théorie de la pratique, Genève, Librairie Droz, 1972.
- (19) LE CORBUSIER, L'aménagement intérieur de nos maisons du Weissenhof, in Architecture Vivante en Allemagne 1ère série, Paris, éd. Albert MORANCE, s.d.
- (20) Dans l'Architecture d'Aujourd'hui n°10, décembre 1933.
- (21) FOUCAULT (M.), L'archéologie du savoir, Paris, Gallimard, 1969.
- (22) GUADET (J.), op.cit. tome I p.657.

- (23) La formation de l'immeuble de banlieue, en cours d'édition sous le titre L'immeuble en formation, op.cit.
- (24) In Théorie de la propriété, p.52, cité par GURVITCH (G.), Dialectique et sociologie, Paris, Flammarion, 1962.

F I G U R E S
D U
D I S C O U R S

accélération et bipolarisation des antinomies latentes

On sait que VITRUVÉ subordonnait l'Architecture aux trois règles de solidité, commodité et beauté, et que, de traductions en réinterprétations dans les traités, cette devise triadique a constitué l'un des référents majeurs du classicisme. Elle perdure dans l'enseignement des Beaux-Arts jusqu'au cours théorique de GROMORT, qui place en elle les "conditions de l'architecture" (1).

A priori, on pourrait croire que ce constat sort du cadre initialement fixé, celui des concepts architecturaux de l'habitation sociale depuis la fin du XIX^e siècle. Or, cette fameuse trinité de l'Architecture a bien un rapport avec eux. Même si la pensée architecturale centrée sur ce nouveau domaine de conception, qu'on escomptait le plus propice à la modernité (2), s'est plutôt développée en réaction à l'académisme, il n'en a pas pour autant rejeté ses antécédents théoriques. Dans une certaine mesure, les préceptes que se donne l'architecture de l'habitation de masse, peuvent être mis en filiation avec ceux de l'Age Classique.

On peut certes voir dans cette hérédité une perpétuation volontaire de traditions discursives, sorte de crédo des architectes y trouvant leur spécificité voire leur légitimation, ou conjurant leur peur d'une disparition de l'architecture dans des programmes trop triviaux. Ce qui frappe en effet, dans les revues et recueils d'exemples entre 1880 et 1930, c'est la citation fréquente du fameux trinôme, leitmotiv à peine décliné selon les programmes d'habitation dont usent les architectes comme les critiques pour commenter, sur le mode laudatif ou dépréciatif, des projets publiés. C'est cependant, semble-t-il, un autre aspect qu'il faut considérer pour comprendre les raisons et modalités de cette persistance. Il résiderait dans le fait que les principes fondamentaux de l'architecture classique ne forment pas un système cohérent. W.SZAMBIEN, par exemple, a montré qu'ils pouvaient, de par leurs exigences contradictoires, être dans un conflit repéré de longue date (3). L'hypothèse faite ici est que l'entrée du logement de masse dans le champ de l'architecture va précipiter ces contradictions et faire évoluer la hiérarchie qui régissait les principes, ainsi que le nombre de leur dénomination.

Malgré ses différents entendements et emplois, "commodité", correspond le plus souvent à l'art d'accommoder l'intérieur, c'est à dire à son accommodement (4), et de plus

à sa distribution, question particulièrement sensible dans l'habitation. Si en outre, cette dernière est envisagée dans l'échelle sociale, "commodité" ne suffit plus à définir les qualités à attendre d'un intérieur, surtout lorsqu'on va vers le bas de l'échelle. Il est vrai qu'elle avait eu tendance à être ramenée à "l'appareil des aises" dont parlera GIDE à propos de la demeure bourgeoise. C'est pourquoi un quatrième terme est venu souvent s'ajouter à la trilogie de base. Déjà, LE MUET préconisait "d'avoir égard à la durée, à l'aisance ou commodité, à la belle ordonnance et à la santé des appartements", ce que reprend DAVILER pour qui les édifices d'habitation doivent être sains, solides, commodes et agréables (par la symétrie) (5). F.BLONDEL adjoint également un terme supplémentaire, appelé cette fois "salubrité" et annonçant déjà la vogue qu'il connaîtra à l'époque hygiéniste.

Une autre caractéristique de la théorie classique, au travers de sa terminologie, est que ses principes ne sont pas équivalents. ALBERTI avait fait valoir le primat du plaisir esthétique et laissait la solidité et la commodité au rang de la nécessité. L'ordre même de l'énonciation des trois préceptes est significatif de leur hiérarchisation. Ainsi PALLADIO retranscrit l'enseignement vitruvien en intervertissant les deux premiers termes, dont l'ordre est devenu commodité et solidité. Mais la beauté reste à la fin de cette succession de qualités essentielles, confirmant la finalité donnée à l'architecture. La beauté doit dépasser, transcender la vulgarité et l'évidence, le fondement matériel de tout bâtiment prévu pour un usage, puisque, comme le dit F.BLONDEL, "tout ce qui fait la salubrité, la solidité et la commodité d'une habitation est à peu près autant naturel que la nécessité de nous vêtir, de manger et de chercher tout ce qui nous est propre et de fuir tout ce qui nous nuit" (6). On retrouve ici le réenglobement des valeurs prosaïques sous le terme de nécessité. Le problème noble de l'architecture serait donc ailleurs, dans l'expression de la forme.

Cette position va se nuancer, avec la prise en compte de la destination de l'habitation. Si la beauté est affaire de "goût", "manière", "caractère", "style", si elle suppose de recourir aux ordres, à la symétrie ou aux proportions, elle doit aussi être en rapport avec le rang social: c'est une question de "convenance". Dès lors, la riche demeure est digne de composition de façade, tandis que la modeste habitation se suffit d'une esthétique de la simplicité, tellement réduite qu'elle peut s'effacer au profit de la commodité. La convenance est ainsi, pour BOFFRAND, de faire primer cette dernière dans l'architecture de l'habitation populaire (7).

Ce principe va être implicitement remis à l'ordre du jour avec le développement, à partir de la moitié du XIX^e siècle, de la production institutionnelle du logement de masse. Plus largement, cette dernière contribuera pour beaucoup à faire évoluer et même mettre en crise le classicisme architectural. La trilogie des préceptes n'en sera pas abandonnée pour autant et connaîtra différentes reformulations, analysées plus loin. La question de la "solidité" y restera secondaire. Pour la majorité des architectes, il va de soit qu'il s'agit de la qualité minimale de la construction quand celle-ci doit être économique. La technique constructive est un moyen d'assurer cet objectif. Dans ces conditions, le fameux débat doctrinal du début du siècle autour des structures et matériaux apparents, ornés ou enduits en surfaces nues, n'est pas central dans la conceptualisation de l'habitation à bon marché dans la mesure où il relève de la stylistique. Or, par rapport à la conception architecturale de ce nouveau type de programme que représente au XIX^e siècle le logement de masse, la question de l'esthétique était posée autrement.

Déjà Ph.DELORME, puis SAVOT, avaient notamment soulevé à propos du logis, la contradiction entre Commodité et Beauté (par symétrie) (8): respecter au mieux les exigences de l'usage pouvait conduire à déformer en plan, ce qui était admis, mais surtout en façade, les canons des figures parfaitement symétriques.

Nombre d'écrits théoriques du classicisme architectural continueront à souligner cette contradiction. Au début de l'ère industrielle, elle sera encore très présente, mais pour d'autres raisons. Il ne s'agira plus tant de la résolution d'un problème de composition unitaire de l'intérieur et de l'extérieur de l'habitation, que d'une question plus fondamentale: le logement de masse se prête-t-il ou est-il digne d'une élaboration esthétique, travail de création dans les règles, considéré traditionnellement comme essence et finalité de l'architecture? Autrement dit, l'habitation, dans sa répétitivité populaire s'entend, relève-t-elle de l'architecture ou n'est-elle qu'une simple construction utilitaire? D'un autre point de vue, l'utilité n'est-elle pas la qualité première de l'habitation, à faire passer avant toute recherche de beauté idéale, question "déplacée" dans tous les sens du terme?

Ce dilemme et les prises de position qu'il engendre, sont très fréquents dans les textes d'architectes à la fin du XIX^e siècle. On voit alors s'affirmer une bipolarisation des valeurs assignées à l'architecture, dans la lignée

implicite des idées d'ALBERTI, F.BLONDEL et BOFFRAND. Les préceptes du classicisme, mêlant un idéal à atteindre, des règles pour y parvenir et des critères pour juger de leur application, pouvaient déjà être répartis en deux grandes catégories, correspondant aux valeurs esthétiques et aux valeurs d'usage, en particulier lorsque ramenés à la conception de l'habitation. Avec la mutation sociale et industrielle du XIX^e siècle et ses conséquences sur la commande et la réalisation de l'habitat, cette division s'accentue. Dans le désarroi conceptuel et déontologique alors ressenti par les architectes, la pensée exprimée par leurs écrits est marquée par une dialectique complexe de rupture/continuation du classicisme. Ainsi, la reprise de la triade prescriptive de l'architecture classique exacerbera ses contradictions plus ou moins latentes, qui seront focalisées sur une dualité entre beauté d'une part et nécessité d'autre part, celle-ci fusionnant les deux valeurs considérées subalternes de commodité et solidité. La perception et les références des architectes à ce dipôle du beau et de l'utile, varieront avec leurs positions doctrinales et les programmes d'habitation qu'ils traiteront.

beau/utile

Il a été admis initialement, qu'une théorisation architecturale avait, entre autres, à voir avec l'identification d'une problématique conceptuelle persistante, sinon constante, voire d'une aporie, et qu'une doctrine en était une proposition de résolution, dans le contexte d'une période. La dialectique du beau et de l'utile semble parfaitement illustrer cette distinction proposée entre théorie et doctrine, quelle que soit leur tendance, les architectes pour la plupart font référence à cette contradiction et ce, sur l'ensemble de la période étudiée. Varient, par contre, les termes de sa formulation ainsi que les positions qu'elle fait adopter aux architectes. En prenant conscience des données nouvelles de leur époque et société, il vont s'interroger sur, ou au contraire reconfirmer, la primauté de l'esthétique dans le système des valeurs issues du classicisme.

Pour certains, l'antagonisme du beau et de l'utile n'est pas à résoudre dans la conception d'un même bâtiment, mais renvoie à une différence à établir entre les constructions selon leur genre de programme. Ainsi, les bâtiments nobles, au sens propre de demeures nobiliaires et en englobant plus généralement tous les édifices à caractère monumental, mériteraient l'architecture et pourraient alors accéder à la beauté, tandis que les constructions strictement utilitaires en seraient indignes et devraient se cantonner au prosaïque.

Dans cette catégorie, sont plus ou moins visées explicitement les habitations économiques. L'architecte Henri MAYEUX était par exemple de cet avis. Dans un article paru en 1902, il appuie son propos avec une citation de Théophile GAUTIER (9): "Il n'y a vraiment de beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines". Et MAYEUX de conclure: "on conviendra qu'on ne peut décorer du nom d'architecture tout ce qui se construit et qu'il y a une sélection à opérer; l'utile, devenu encombrant, finit par absorber totalement l'agréable". D'où sa distinction entre "l'architecture et la construction utilitaire", la première poursuivant "un idéal de beauté" et la seconde se limitant à "la satisfaction des besoins matériels". Pour que l'architecture puisse rester un art, "il faut qu'elle apparaisse dégagée autant que possible des

misères humaines et que les nécessités de la vie n'y soient pas excessives, non plus que la préoccupation d'économie pour la réalisation".

Si la profession, par l'intermédiaire de l'un de ses représentants institutionnels, se montre alors heurtée dans sa sensibilité d'esthète par la vulgarité de certaines constructions, sa protestation reste une pétition de principe sans conséquence sur ses actes. On verra plus loin que H.MAYEUX, dans le même article, ne pousse pas le dédain jusqu'à renoncer à construire des programmes jugés trop triviaux, et qu'il déclare nécessaire, pour la survie de la profession, d'adhérer à la démarche utilitariste.

Son propos plutôt polémique n'est donc pas le rejet a priori d'un genre de construction indigne d'entrer dans le domaine de l'architecture, mais traduit une réaction corporatiste tardive et inquiète face au développement d'un secteur du bâtiment qui semble échapper aux architectes, au profit des ingénieurs. C'est la question de cette concurrence qui motive l'article de MAYEUX et son hostilité aux "constructions utilitaires". Sous ce terme, employé dans l'enseignement de l'Ecole Centrale, elles seraient alors synonymes de constructions d'ingénieurs. Elles concerneraient aussi plus particulièrement les habitations économiques, qui intéressent l'architecte plus que tout autre programme "utilitaire", mais qui ont également fait l'objet de réflexions théoriques et réalisations remarquées dont il faut souligner qu'elles proviennent d'abord d'ingénieurs-architectes en particulier (Ch.BARDE en Suisse, F.MANGINI, E.TRELAT, A.VAILLANT en France, par exemple).

Ainsi, vers 1900, l'habitation ouvrière à bon marché apparaît pour les architectes avoir été centrale dans leur concurrence avec les ingénieurs et, corrélativement, avoir exacerbé leur impression d'une contradiction entre beauté et utilité.

Une quinzaine d'années auparavant, P.PLANAT exprime une position plus nuancée, mais qui, par certains côtés, se rapproche de celle de MAYEUX. Dans le premier numéro de la Construction Moderne qu'il fonde et dirigea, il donne, en présentant sa revue, une définition de l'architecture:

"N'est-ce pas elle qui, au dehors, pare nos villes, nos places, nos rues; qui en élevant pour nous les Musées, les Théâtres, les Bibliothèques, les Eglises, donne satisfaction aux besoins les plus nobles de notre intelligence com-

me à nos plaisirs; n'est-ce pas elle qui, en même temps, fait le charme de l'existence intime, parce qu'elle sait embellir l'habitation, la décoration, y créer ce bien-être en l'appropriant à nos travaux, à nos goûts, à nos caprices même?" (10).

On retrouve la distinction monuments nobles/habitations, celle-ci ayant cette fois le droit à la beauté, conciliable avec la création des conditions du bien-être. La même année 1885, une "causerie" de PLANAT sur "une maison moderne", permet de mieux cerner sa position. On y comprend que beauté et utilité peuvent se marier dans l'habitation dès lors qu'elle est un hôtel particulier:

"L'architecture mise au service du luxe des particuliers, et le confortable à l'intérieur: tels seront les deux caractères les plus marquants de l'art moderne. Sans doute, nous pourrions produire encore de vastes et beaux édifices, parce qu'une puissance supérieure existe encore: l'Etat; bien qu'il ait pris désormais la forme anonyme. Il n'en n'est pas moins vrai que dans la construction de l'hôtel particulier surtout, nous exprimons notre originalité, née d'hier; là surtout se rencontrent la fécondité, la diversité, l'innovation nécessaires au développement d'un art quel qu'il soit" (11).

Ainsi PLANAT, avant de donner progressivement une large place dans sa revue aux "constructions économiques et habitations à bon marché" (12), accorde sa préférence au "petit hôtel particulier", pour lui nouveau terrain d'expression de l'Architecture résultant du déclin des grands programmes somptueux, monarchiques ou nobiliaires.

L'émergence d'un nouveau champ de commande et de construction, le logement de masse, a donc pu renforcer chez les architectes plutôt conservateurs, le classement traditionnellement opéré entre les différentes catégories de bâtiment, selon une hiérarchie d'intérêt allant de la beauté pure à l'utilité stricte. Pour eux, certains programmes se prêteraient à l'architecture, d'autres non, comme l'habitation ouvrière en particulier. Cependant, plus ou moins rapidement, souvent plus par opportunisme que par goût, les architectes ont dans leur majorité intégré cette dernière dans leur champ de réflexion. Il a fallu sans doute les convaincre de l'intérêt architectural des "habitations ouvrières et économiques". G.TUBEUF, dans son chapitre ainsi intitulé, déclare qu'"il y a là matière à exercer la sagacité de plus d'un architecte; le programme, pour ne pas renfermer d'éléments luxueux et décoratifs, n'en est pas moins fort intéressant" (13).

Par rapport à la question de la conception architecturale du logement de masse et à celle de la résolution de la contradiction beauté/utilité que susciterait plus particulièrement ce domaine, deux positions opposées se dégagent: l'une faisant primer l'utilité, et l'autre la qualité esthétique. Encore qu'il s'agisse d'une distinction réductrice, d'ailleurs peu aisée à établir. Le primat de l'utilité pour l'architecture domestique, apparaît nettement chez A.LOOS par exemple. Il fonde son raisonnement sur une distinction entre l'artiste et l'architecte en terme de mission sociale ("l'artiste n'est responsable envers personne; l'architecte est responsable envers tout le monde"), celle-ci se définissant plus particulièrement par rapport à la question du logement:

"La maison doit plaire à tout le monde. Ce qui la distingue de l'oeuvre d'art, qui n'est obligée de plaire à personne. L'oeuvre d'art est une affaire privée de l'artiste. La maison n'est pas une affaire privée. L'oeuvre d'art est mise au monde sans que personne n'en sente le besoin. La maison répond à un besoin...L'oeuvre d'art arrache les hommes à leur commodité. La maison ne sert qu'à la commodité. L'oeuvre d'art est par essence révolutionnaire, et la maison est conservatrice. L'oeuvre d'art pense à l'avenir, la maison au présent... Mais alors la maison ne serait pas une oeuvre d'art? L'architecture ne serait pas un art? Il faut nous y résigner. Il n'y a qu'une faible partie du travail de l'architecte qui soit du domaine des beaux-arts; le tombeau et le monument commémoratif. Tout ce qui est utile, tout ce qui répond à un besoin, doit être retranché de l'art" (14). LOOS comme MAYEUX, distingue l'artistique de l'utilitaire, mais cette fois sans mépris pour celui-ci, associé à l'exercice d'une responsabilité sociale dont l'architecte, en général, cherche à s'investir en cette période de forte mutation de la société.

Son attitude vis à vis de l'art est plus ambiguë, comme le montre son texte, qui tour à tour le présente porteur d'avenir et semble le dire moribond et l'enterrer, en lui donnant pour domaine les monuments funéraires. Cette fascination/rejet pour l'art et l'artiste est très fréquente vers 1900. Même chez les architectes plutôt spécialisés dans l'habitation ouvrière et la maison économique, on trouve aussi cette mise à part de l'esthétique. Elle correspond encore, dans la lignée du classicisme, à cette consécration suprême du Beau, domaine de jouissance qu'on se garde, lorsque les villas permettent de compenser l'ingrate conception de masse. Mais, par rapport aux priorités de cette dernière, elle correspond également à une mise en retrait des questions d'aspects au profit de l'Utile. Avoir cantonné pour l'essentiel la conception de l'habitat de masse à cette question, ne provient pas seulement de son indignité à bénéficier des mêmes caractères d'apparence que la demeure notabiliaire et aisée. Le fait que l'architecte

ne savait pas concevoir pour des habitants n'appartenant pas à sa classe sociale et qu'il a été convié à participer à une entreprise civilisatrice, l'a obligé à privilégier la distribution et le confort, qui vont sans dire lorsqu'il les projette pour des clients de son rang.

Mais, entre commanditaire et concepteur, les usages n'ont pu continuer à trouver tacitement leur codification architecturale, en raison des différences sociales introduites, avec l'émergence de productions institutionnelles de l'habitat populaire. Celles-ci ont pour effet d'établir une médiation entre l'architecte et l'habitant, à comprendre sur deux plans:

- . Les spéculateurs, les philanthropes, les patrons d'usine ou les hommes d'Etat ont, en réalisant leurs différents types d'opération de logement, entraîné la distinction du logeur et du logé. Ces deux catégories impliquent chacune leurs exigences particulières et plutôt divergentes comme nous le verrons.
- . Le logement de masse et consécutivement l'anonymat plus ou moins marqué de l'habitant, ont amené l'architecte à la question de la répétitivité, avec ce qu'elle suppose d'abstraction et modélisation.

Ces nouvelles données de la commande concernent globalement toutes les caractéristiques architecturales de l'habitation populaire. Mais en fait, elles n'ont pas posé de problèmes majeurs à la conception de son aspect extérieur. Il devait être avant tout "simple", tout en restant "aimable" ou "agréable" dans le cas de la maison individuelle, en évitant la monotonie du coron ou l'effet de caserne dans les groupements et immeubles (15) par une "variété" sans surcharge "pittoresque" ni recherche excessive d'"originalité". On ne demandait finalement à la façade rien de plus qu'exprimer les qualités utilitaires de l'habitation; la bonne construction sans sophistication de mise en oeuvre, procure un "aspect solide" ou "rustique"; "l'aspect confortable" traduit l'intérieur comme la sobriété d'une façade sans rajouts, fait écho à la rationalité du "plan simple" (16). L'étude de la disposition interne du logement polarise par contre davantage l'attention des concepteurs, dans la mesure où ils l'assimilent à sa fonction utile. Cette conception utilitaire privilégie plus précisément la vision en plan et donc l'élaboration de celui-ci comme réponse au programme traduisant les besoins, conformément à l'enseignement de J.N.L.DURAND, puis de J.GUADET.

Est-ce à dire que cette priorité donnée au plan, sur laquelle reviendra l'analyse des figures dessinées, fait abandonner toute recherche esthétique du logement? Prenons l'enseignement de J.GUADET, dont on sait l'impact qu'il a eu:

"La composition...est la solution du programme... Dans tout programme,... il y a deux parties distinctes: d'abord ce que j'appellerai les surfaces utiles (pièces où l'on habite) puis les communications nécessaires. Dans la composition architecturale, il faut restreindre le plus possible ces surfaces consacrées à la circulation...". Dès lors, il peut affirmer: "la disposition, c'est ce que nous appelons la composition", celle-ci semblant, contrairement à son entendement classique, ne pas porter sur l'aspect extérieur; "en général, une façade est une résultante, et c'est le plan surtout qui en déterminera les proportions de longueurs et de largeurs, de distances d'entre axes, de saillies et de retraits des corps de bâtiment les uns par rapport aux autres". Ainsi, "l'adéquation parfaite entre la solution et le programme" permettra "de produire... du beau dans le vrai, par le vrai".

Cependant, GUADET dit aussi par ailleurs: "le plan et la coupe ont pour résultat la façade, mais celle-ci en retour modifiera ceux-là (....). L'intérieur et l'extérieur,... conséquence réciproque, rigoureuse et nécessaire l'un de l'autre (...). La disposition n'est pas tout, et la composition doit tout prévoir, aussi bien les aspects que les nécessités (...). Nous ne sommes pas que des utilitaires" (17).

Qu'un professeur des Beaux-Arts, en charge de la théorie architecturale, revendique une part d'esthétique plutôt platonicienne dans sa démarche, n'est pas fait a priori pour étonner, encore que l'académisme dont on le taxe souvent, soit à tempérer par son fonctionnalisme somme toute plutôt moderne. Mais les architectes les plus exhaltés par cette nouvelle mission sociale qu'annonçait l'institutionnalisation du logement de masse, se sont aussi montrés ouverts à sa conception esthétique. Pour différentes raisons: démocratisation de l'art et droit du peuple au "palais", ou bien, comme le dit L.BENOUVILLE en réponse à H.MAYEUX déjà cité, refus de faire le jeu des spéculateurs en réalisant "une boîte à loger" dépourvue de toute intention architecturale (18). Des architectes qui y participent ou les suivent, s'inquiètent aussi des concours d'habitations où les critères esthétiques sont absents des jugements. Par exemple, à propos d'un programme où l'on relève trois orientations ("excellentes conditions d'hygiène, commodité et bas prix des loyers") et qu'il approuve, Ch.LUCAS estime qu'on

aurait pu "compléter (...) en y faisant place à la note d'art" (19).

Avec ce plaidoyer pour la prise en compte de la dimension esthétique, nous arrivons à l'autre position annoncée, celle de la suprématie du beau sur l'utile dans le cas de l'habitation. Elle n'est pas strictement opposée à la précédente, dans la mesure où elle ne conteste pas la réponse aux besoins du programme et de la technique, ramenée au plan de la condition nécessaire, mais non suffisante de la conception architecturale, c'est une position à laquelle on ne peut que souscrire, mais qui étonne lorsqu'elle est revendiquée avec véhémence par le tenant de la "machine à habiter". Pour LE CORBUSIER en effet, la beauté de la forme ne peut résulter directement de son utilité: "Il est une attitude, aujourd'hui, chez les jeunes les plus doués, de nier le mot même d'esthétique. Ils peuvent agir dans la pureté en se limitant à l'étude sévère des fonctions utiles, et nous retombons, par là, dans une pure phraséologie qui, déjà, a bercé bien des générations: ce qui est utile est beau. Quel trou au centre même du raisonnement!" (20).

Cette position générale vise plus particulièrement l'habitation comme le confirme un extrait de Vers une architecture, où elle est reprise: "Ma maison est pratique. Merci ...". "Quand une chose répond à un besoin, elle n'est pas belle".

Si nous arrêtons là cette citation, nous aurions l'impression de retrouver la position présentée auparavant de H.MAYEUX, puis de A.LOOS. Mais, alors qu'elle signifie chez le premier qu'il dédaigne la maison, et chez le second qu'il en fait un manifeste de conception anti-artistique, LE CORBUSIER affirme pour sa part que la maison peut et doit devenir une oeuvre d'art dépassant la simple satisfaction des besoins, condition nécessaire, mais non suffisante de l'architecture. Contrairement à LOOS, l'architecture domestique peut selon lui prétendre à l'art; il semble d'ailleurs lui répondre lorsqu'il raille ceux pour qui "l'architecture, l'art, seraient réservés aux mausolées et aux édifices publics" (21).

Reprenons la citation déjà commencée: "quand une chose répond à un besoin, elle n'est pas belle, elle satisfait toute une part de notre esprit, la première part, celle sans laquelle il n'y a pas de satisfaction ultérieure possible, rétablissons cette chronologie. L'architecture a

d'autres fins que d'accuser des constructions et de répondre à des besoins (besoins pris dans le sens sous entendu ici, d'utilité, de confort, d'agencement pratique) (...). A ceux qui, absorbés maintenant dans le problème de la "machine à habiter", déclaraient "l'architecture, c'est servir", nous avons répondu: "l'architecture, c'est émouvoir" (22).

On voit donc que LE CORBUSIER met en garde ses zélateurs contre les limites de sa démarche, tout en répondant sans doute aussi à ses détracteurs, qui l'accusaient de promouvoir la laideur. De la même manière, on peut également penser que GUADET s'est parfois donné une image accentuée d'utilitariste pour contredire sa réputation académiste. Il se confirme que les textes doctrinaux sont à considérer avec prudence. Selon le moment et le contexte de leur énonciation, selon leur objectif, dogmatique ou définitif, ils varient, apportent des corrections et précisions, ou sont même à l'inverse de positions antérieures ou de pratiques réelles. On peut néanmoins en retenir, que, dans tous les cas, c'est à dire quel que soit le primat adopté, il y a mode de pensée dichotomique, séparant le beau et l'utile tout particulièrement dans l'architecture domestique.

La définition de la beauté, plus que celle de l'utilité, reste floue. LE CORBUSIER l'associe à la production d'une émotion. Il le reconferme dans Une Maison. Un Palais en déclarant: "L'esprit, préoccupé d'assurer la solidité de l'ouvrage, d'apaiser les exigences du confort, se trouve soulevé par une intention plus élevée que celle de simplement servir et tend à manifester les puissances lyriques qui nous animent et nous donnent la joie. (...). Cette intention élevée devient pour nous, aujourd'hui une définition de l'architecture" (23). Outre le vague d'une telle définition, on remarque que ce texte, par son contenu, pourrait être de F.BLONDEL. On y retrouve, comme dans la citation précédente, une triade issue du classicisme, avec la solidité et les exigences du confort en position subalterne.

On est aussi frappé par la ressemblance du propos de LE CORBUSIER avec celui d'un de ses contemporains, pourtant habituellement peu suspecté de communion de pensée avec lui, en l'occurrence Georges GROMORT. Ce dernier définit ainsi l'architecture dans son enseignement aux Beaux-Arts: "Pour les uns, c'est l'art d'élever des constructions solides; pour d'autres, celui de créer des habitations commodes; d'autres demandent à l'architecture d'être avant tout

un élément de beauté, et le plus grand nombre estime que le but de l'architecture est de réaliser ces diverses conditions à la fois. Or, s'il est vrai que les constructions doivent avant tout rassurer par leur solidité et nous plaire par leur bonne distribution, elles ne relèvent du domaine de l'art que dans la mesure où on s'est efforcé de faire, de ces choses utiles, des choses belles: les deux premières conditions sont nécessaires, la dernière seule est nécessaire et suffisante. Le but de l'architecture, comme celui des autres arts, est d'éveiller chez nous le sentiment esthétique et, pour sa part, c'est à propos de construction" (24).

Quand les architectes prétendent faire plus que répondre aux programmes des constructions, il apparaît que, toutes doctrines confondues, cette finalité élevée continue le plus souvent à résider dans une beauté qui transcenderait, selon des règles esthétiques propres à chacun, les deux autres valeurs issues du classicisme. Ainsi, quand LE CORBUSIER définit dans une maxime fameuse l'architecture comme "le jeu correct, savant, magnifique des volumes assemblés sous la lumière", la triade transparaît encore. On remarque cependant que "correct" et "savant" s'appliquent assez indistinctement à la commodité et à la solidité, et peuvent être étendus à la beauté, finalement prévalente, puisque les trois principes propres concourent à la plastique volumétrique révélée par les jeux d'ombre et de lumière.

Présence de la tradition humaniste

Dans la lignée du triple précepte du classicisme, prégnant y compris dans le Mouvement Moderne (25) se confirme donc, pour l'architecture domestique en particulier et plus encore le logement de masse, le regroupement des deux valeurs utilitaires, distinguées de la plastique.

Cette tendance à la dichotomie ne renvoie pas seulement à une évolution de la théorie architecturale classique entraînée par les mutations vers la société industrielle, avec ses conséquences sur la commande architecturale et l'interrogation des architectes quant à leur mission, mais correspond aussi à des traditions philosophiques anciennes, aussi bien que morales et religieuses.

L'idéalisme de PLATON opposé au matérialisme d'ARISTOTE, le dualisme cartésien postulant la matière et l'esprit comme principes fondamentaux de l'être, la distinction de la Nature et de la Culture: ces problématiques binaires ont notamment contribué à établir l'idée que les valeurs, leur jugement et les conduites, pouvaient être basés sur des notions antinomiques et impliquaient des modes de pensée dialectiques, tels que proposés successivement par différentes philosophies (26). La morale et la religion, combinées dans l'éducation chrétienne, procèdent aussi, en simplifiant, d'une sorte de manichéisme du bien et du mal. Ce trait bipolaire de la civilisation imprègne la pensée architecturale dans ses jugements envers les oeuvres, dans l'épistémologie implicite qu'elle développe et dans l'humanisme auquel elle a tendance.

L'idée d'une évolution historique des styles par grands mouvements de balancier a souvent été émise. Mais l'alternance avancée de périodes par exemple gothique et Renaissance, ou classique et baroque, importe moins ici que la confrontation, au XIX^e siècle, de ces différents apports des Arts dans leur ensemble, avec les débats et discours qu'elle entraîna. Non limités aux seules questions de la plastique, ils révèlent plus largement une quête de valeurs morales.

Ainsi, dans l'un des plus anciens journaux d'architecture, un commentateur du Salon de 1853 applique l'opposition

"réalisme et idéalisme" aux peintures exposées, et l'étend à la littérature, à la sculpture, ainsi qu'à l'architecture. Il note que les tableaux réalistes, "restant dans le domaine privé de la vie", représentent souvent les habitations, et sont "modernes" dans la mesure où ils ne s'attachent pas "au vrai idéal, au vrai beau, au beau de tous les temps". Mais si cette critique semble circonspecte face à la modernité quand elle touche la peinture, il l'appelle sans réserve pour l'architecture. Son propos met en évidence la prise de conscience, de plus en plus partagée par ses contemporains, d'un hiatus entre l'évolution de la société et la crispation de l'architecture sur les modèles esthétiques académiques: "la raison de la chute de notre art et de ses erreurs" trouve son origine "depuis que, par un engagement funeste, nos artistes abandonnèrent les données originales de l'esprit français pour s'embarrasser de la pesanteur hybride de l'Italie. L'architecture moderne n'offre à nos yeux que deux des fontaines de Paris (...) et la magnifique gare de l'Ouest (...). De tous les projets, les plus intéressants sont (...) ceux qui ont rapport à l'édification des cités ouvrières, non seulement parce que ce sont ceux auxquels l'Empereur a destiné ses plus hautes faveurs, (...) mais encore parce qu'ils contiennent tout l'avenir d'un art nouveau. En effet, jusqu'ici on a construits des temples, des palais, des hôtels, des maisons, des couvents, des hôpitaux, etc..., mais il était réservé à notre époque de songer à loger dans des conditions de bien-être et d'agrément les classes jusqu'ici reléguées dans des caves et dans des greniers malsains et obscurs" (27).

Cet extrait d'article contient les différents aspects de la pensée duale tels que caractérisés ici. D'abord des critères de jugement esthético-moral de l'architecture en fonction de ses références et objectifs de conception: réalisme/idéalisme, moderne/classique, français/étrangers (italien en l'occurrence), habitation ouvrière/monument. Ensuite, la volonté de situer l'architecture par rapport à l'art et à une mission sociale, le logement de masse pouvant donner l'occasion d'un art social (idée qu'on retrouvera chez P.J. PROUDHON). Enfin, une représentation de l'homme recherchant le bien-être physique et l'agrément.

L'humanisme architectural, tel que le révèlent les écrits des architectes ainsi que ceux de leurs commentateurs, invoque en effet très souvent une dualité de la nature humaine. Pour l'architecte L. LANGLOIS, interprétant la nouvelle demande sociale d'habitat à la fin du siècle dernier, "tout un chacun soucieux de sa santé et d'un bien être relatif, a recherché une habitation mieux appropriée à ses

besoins et à ses goûts" (28). Cette distinction, qui appelle un logis "où l'esprit s'élève et où le coeur se réchauffe" (29), persiste encore après la dernière guerre, au plus fort moment de la définition normative des besoins. Aussi, R.AUZELLE doit-il utiliser ce dernier terme, même pour en dénoncer l'excès fonctionnaliste: les "besoins corporels" ne doivent pas faire oublier les "besoins de l'âme", dont il donne une liste (30).

Art/Hygiène ou Art/Science?

La dualité humaine ainsi perçue, avec ses aspirations nobles et ses préoccupations prosaïques, est réinterprétée par le discours architectural, lorsqu'il dit chercher à la résoudre. Cette reformulation concerne les qualités assignées à l'architecture et plus particulièrement à l'habitat, terrain privilégié de l'humanisme: elle rejoint alors les préceptes du classicisme et se confond avec le binôme beauté/utilité ayant marqué leur évolution. Elle porte aussi sur les compétences nécessaires à l'architecte pour répondre à de telles attentes duales. En corollaire, ces compétences sont dites relever aussi de deux ordres. Déjà, à l'Académie d'Architecture, François BLONDEL était "professeur royal de mathématiques et d'architecture", la complémentarité de ces deux disciplines étant encore contenue dans la "mathématique sensible" de LE CORBUSIER, dont la formule ne serait donc pas oxymoron, c'est à dire une figure rhétorique réunissant deux termes apparemment opposés. Mais quand il évoque "la conjugaison souvent difficile de l'inéluctable d'une passion et de l'incontestable de la raison" (31), on comprend que la conception reste bien tirée par deux forces contraires.

De nombreux auteurs mettent également en avant la recherche de cette conciliation, avec des termes équivalents tels que: rationalisme/idéalisme (32), raisonnement/intuition, raison/âme, intelligence/sensibilité, idée/sentiment, représentation/sensation ou pensée/goût (33). "Les calculs ne suffisent point: la flamme artistique doit les animer. A la logique de l'équation doit s'allier la logique humaine, essentiellement sensible, et le goût" (34) dit Marcel MAYER pour qui cette alliance est réalisée par A. et G. PERRET, notamment, pour notre domaine, dans l'immeuble de la rue Franklin. Mais il s'agit de la compatibilité entre la conception technique de la construction et l'esthétique. En se centrant plus particulièrement sur la question de la conception de l'habitation, on remarque aussi que la nécessaire union entre "esprit pratique" et "sens artistique" (35) est souvent prônée.

Deux attitudes semblent en effet avoir existé, de la fin du siècle dernier à l'entre-deux-guerres, pour désigner deux champs de compétences requises dans l'architecture domestique. L'un indique l'art et un domaine plus précisément relatif à l'utilité principale reconnue au logement à un moment donné, l'autre en appelle plus généralement, à l'art et la science.

La première attitude se rencontre d'abord chez les architectes qui ont manifesté un intérêt pour l'habitation ouvrière. Par exemple Charles LUCAS déclare: "Des habitudes que l'on peut estimer remonter aux origines même de la civilisation, habitudes de classification à outrance et d'isolement de divers concepts de l'intelligence humaine, se sont longtemps opposés à ce que les sciences et les arts s'éclairent, les uns les autres, dans une évolution commune et réalisent, par des progrès accomplis en commun, d'heureux et multiples développements parmi lesquels notamment, cette alliance que préconise le poète latin, l'utile dulci: laquelle pourrait être, pour nous constructeurs: l'hygiène pratique alliée à l'art familial. Mais, pour ce qui est de la construction, malgré les préceptes qui rééditaient déjà VITRUVÈ, et qui ont été si longtemps négligés depuis cet auteur, trop longtemps l'architecte artiste eut-il peu de souci des données de l'art" (36).

Sans qu'elle soit directement nommée, on peut légitimement penser que c'est bien la conception de l'habitation de masse, qui est visée par la conciliation de "l'hygiène pratique" et de "l'art familial". Mais ces notices quelque peu vagues renvoient aussi à des intentions plus élevées que purement utilitaristes: celle de définir la mission de l'architecture face aux attentes d'une société soucieuse de loger ses classes laborieuses, sans pour autant renoncer à faire oeuvre.

Ainsi, vers 1900, il apparaît que cette définition, dans laquelle l'habitation tient implicitement lieu de référence privilégiée, procède d'une confrontation magnifiée entre l'Art, métonymie quelque peu amphibologique (37) de la pratique architecturale, et la plus haute visée civilisatrice attribuée à l'époque, c'est à dire l'hygiène. C'est ce que confirme J.GUADET, avec le penchant fonctionnaliste déjà souligné: "Et moi qui affirme dans mon enseignement que l'architecture d'une époque correspond nécessairement à l'état social de cette époque, je suis tout prêt à affirmer aussi que si l'hygiène régit et gouverne notre siècle, le caractère hygiénique sera nécessairement l'originalité du dit siècle". Un an après pourtant, il corrigera l'édition de son enseignement en y soulignant les exagérations de l'hygiénisme (38).

Architectes représentatifs de l'enseignement des Beaux-Arts ou architectes spécialisés dans le logement ouvrier, tous sont finalement d'accord pour ne pas rendre l'hygiénisme surdéterminant et le maintenir dans une confrontation avec les exigences de l'art. Ainsi, même Emile TRELAT, physio-

logue, ingénieur et architecte, fondateur et directeur de l'Ecole Spéciale d'Architecture en 1865, qu'il a démarquée des Beaux-Arts en l'affirmant dans une vocation pour les questions d'habitat, se range à ce principe, quand il publie en 1905 un ouvrage en deux tomes: I Questions d'Art, II Questions de Salubrité. Ces deux questions disjointes, proclamées complémentaires et ressenties en contradiction, continueront à hanter en une dialectique aux termes peu à peu renouvelés, mais de significations analogues, les écrits et paroles d'architectes jusque dans les années 1940 au moins. "Ce qu'il faut affirmer d'abord, c'est que confort et esthétique ne semblent point contradictoires". Quand CADHILLAC (39) avance une telle assertion, sans arriver à des propositions concrètes, il ne fait finalement qu'essayer de se persuader de la résolution possible du conflit déjà identifié dans les traités d'architecture environ quatre siècles avant, celui de la beauté et de l'utilité.

Mais s'être efforcé de préciser celle-ci, à l'occasion des questions que l'éventail social élargi des genres d'habitat posait à la conception, n'a pas aidé à résoudre la contradiction. C'est même, semble-t-il, l'inverse qui s'est produit. D'où l'autre attitude déjà annoncée, qui a consisté à adopter pour référent le couple Art/Science. Cette idée n'est pas nouvelle. Déjà l'architecte Jean VIGNOT avait déclaré en 1398: "arts sine scientia, nihil" (40).

Mais "science" signifiait alors métier et savoir-faire, acquis et transmis dans la pratique constructive. Cinq siècles plus tard, son usage est tout autre. On peut y voir plusieurs raisons. Se réclamer de la science est à la fois plus abstrait, et plus valorisant que simplement répondre aux exigences de l'hygiène.

C'est donc une façon d'annobler un travail jugé ingrat, tout en évacuant en quelque sorte la délicate question qui divise les architectes, dans les décennies autour de 1900: comment mettre en relation, plus particulièrement dans l'architecture domestique du plus grand nombre, la plastique et l'utilité? Si cette dernière pouvait dépasser l'étude des besoins pour être élevée au rang de science, elle apparaîtrait alors moins en contradiction avec la finalité esthétique. Mieux, ces deux qualités inégales assignées à la construction, le beau et l'utile, pourraient être remises au même plan et réconciliées, en leur substituant deux disciplines dont l'architecture ferait, si l'on peut dire, ses deux mamelles: l'Art et la Science.

Dans ce glissement des qualités qu'elle vise aux disciplines dont elle procède, l'architecture évite la réflexion sur la contradiction de ses propres valeurs et se place, dans une fuite non pas en avant, mais vers le haut, au-dessus des deux grands domaines de pensée et création, avec une prétention fréquente à la synthèse.

Une autre raison de l'invocation scientifique tient à l'obsolescence marquant progressivement l'hégémonie de la pensée hygiéniste. Elle régresse en effet dans le discours au fur et à mesure des perfectionnements techniques et de leur diffusion qui en résolvent les exigences. Généralisation de l'eau courante et du tout-à-l'égout, mise au point du water-closet, eau chaude pour le bain puis pour le chauffage central, règlement de 1884 (complété en 1902 pour Paris) pour la ventilation des pièces humides sur cours et courettes, tous ces dispositifs techniques et réglementaires, en donnant à l'idéologie hygiéniste les moyens de sa réalisation et propagation, la banalisent. Il n'est plus nécessaire de réaffirmer la nécessité de ce qui est entré dans les moeurs.

La rhétorique incantatoire de l'architecture évolue donc vers une Science, qui n'est pas seulement le stade supérieur d'un hygiénisme dégagé de ses balbutiements techniques, mais montre la voie à toute la conception architecturale, avec les progrès qu'elle a fait réaliser dans de nombreux domaines.

L'emploi du terme de science dans le discours architectural n'a cependant pas attendu le contexte des avancées techniques et industrielles au début du siècle. Alors que l'hygiénisme est encore l'idéologie prédominante, les architectes voulant se démarquer de la conception utilitariste, qui hypostasie la réponse au programme, semblent avoir une prédilection pour le mot de science, mis en regard de l'art. C'est le cas de P.PLANAT. Pour lui, "la grande différence entre l'histoire moderne de la science et celle que nous a légué le passé, c'est qu'aujourd'hui les découvertes sont l'oeuvre commune d'une génération, au lieu d'être la création du génie... L'art s'est modifié en suivant les transformations des moeurs et de l'état social". En architecture, ces deux modes de démocratisation peuvent selon lui, trouver leur conjonction et correspondance dans la "maison moderne", forme bourgeoise et réduite de l'hôtel particulier aristocratique (41).

De même, Frantz JOURDAIN, plaide la conciliation de l'art et du progrès, finalité de la science, à l'encontre de l'académisme de Charles GARNIER, qui venait d'être chargé d'une histoire de l'habitation pour l'Exposition Universelle de 1889: "Hélas! oui, la science est fréquemment l'ennemie de l'art. Eh bien, que l'art aille la main tendue, et qu'il s'en fasse une amie, sans regret, sans arrière-pensée" (42).

L'apologie de la science est encore plus nette après la première guerre, chez les architectes d'obédience moderne en particulier, où elle tourne au culte. Le film de Marcel L'HERBIER, l'Inhumaine (1920), est très révélateur de cette mystification. Il s'agissait de montrer, pour une exposition américaine, les tendances de l'Art français à travers ses différentes composantes. MALLET-STEVENS et CHAREAU y participent ainsi. Le thème du film était que l'Art solitaire, personnifié en femme inhumaine, est courtisé par la Science, le Socialisme montant, la Banque et l'Esthétisme (académisme et éclectisme confondus). Ce dernier tue l'Art, mais c'est la Science qui le ressuscite et le séduit, dans l'espoir d'un nouvel humanisme. Toute la mouvance de l'Architecture Moderne souscrit alors à cette idée.

La crise économique, à partir de 1929 environ, fait douter de l'efficacité absolue de la science. Aussi ce dernier terme se voit-il souvent remplacé, chez les Modernes, par celui de la raison, comme si le monde, l'ayant perdue, devait la retrouver. Dans l'Art et la raison (43), Francis JOURDAIN assimile l'art architectural à la raison et à "son devoir qui est de SERVIR"; dès lors, "l'architecte est et ne peut être que rationaliste". Car il est vrai que la raison, idéal de l'architecture, renvoie aussi à ses raisons et n'est alors que l'autre nom de la rationalisation de la pensée architecturale, stimulée par son insertion dans la production de plus en plus industrialisée.

Dans le discours architectural, l'Art se voit aussi placé en regard de la Vie. Avec le nivellement social moyen de l'habitation, dégagée de la simple fonction d'abri pour ouvriers et raréfiée dans sa commande luxueuse, l'architecte se pose davantage la question de la vie courante et de la diffusion des acquis et applications des progrès scientifiques. Le contexte de la deuxième guerre mondiale fait aussi comprendre cette invocation de la vie. Ainsi, l'Union des Architectes Modernes publie un manifeste intitulé "pour l'art moderne, cadre de la vie contemporaine" (44), Modernes que l'on retrouve s'exprimant dans l'Architecture Vivante.

Cette expression est aussi employée par les architectes d'obédience traditionnaliste. Ainsi, l'architecte R.LEBOUT, professeur d'architecture aux Beaux-Arts en 1939, rappelle l'espoir d'une "architecture vivante" qu'avait donné les réactions de la fin du siècle dernier, malheureusement "détournées de leur sens" par l'Art Nouveau: "le divorce de l'art et de la vie subsistait. Tout était à remettre en question dans un monde industriel et social prodigieusement évolué que ses oeuvres n'exprimaient plus. Pour nous l'art, puisque art il y a, n'est que la façon péremptoire de résoudre les questions que pose la vie des hommes" (45). Il faudra revenir sur ce qu'implique cette "façon péremptoire". Notons pour l'instant une figure discursive commune à des tendances architecturales opposées: le dipôle art/-vie, avec derrière l'emploi des mêmes mots, des acceptions et visées différentes.

Pour les Modernes, la vie est synonyme de société industrielle en marche. Dans le manifeste de l'UAM, une série de titres de paragraphes à deux termes, plaide pour un "art", moderne cela s'entend, ne s'opposant pas au "progrès", à la "machine", à la "crise économique" et à la "société" (46). A l'inverse, la position professée à l'Ecole des Beaux-Arts se veut, par des incantations d'ailleurs sans implication réelle et occultant la question des conditions de production, en prise sur la Vie, considérée sous l'angle des besoins de l'individu.

Servir la cause de la Société ou celle de l'Homme: quelle que soit l'idéologie adoptée, on constate une certaine abstraction dans cette finalité "utile", qui confirmerait que son antagonisme avec la finalité esthétique n'est toujours pas résolu: l'emphase des grands termes est une façon de ne pas entrer concrètement dans les problèmes de la conception, et d'entretenir le mythe d'une mission élevée.

une dualité démultipliée

Au cours de la période 1880-1950, la conception architecturale fait donc souvent appel, comme en témoignent les figures binaires successivement rencontrées dans son discours, à une dialectique entre l'Art d'une part, et l'Utilité d'autre part, si l'on veut nommer le trait commun aux différentes reformulations. Elle dit chercher à la résoudre autant qu'elle y trouve une fatalité justificatrice, et cela particulièrement dans le domaine de l'habitation où l'écartèlement entre des finalités contraires semble être le plus ressenti.

Le terme constant d'Art correspond à l'idéal intemporel que poursuit l'architecture, tandis que son pendant, variable, traduirait sa bonne volonté d'adaptation aux exigences majeures perçues à chaque époque. D'où l'évolution terminologique constatée en parallèle à l'évolution idéologique, qui passerait tendanciellement de l'hygiénisme à la productivité industrielle, avec des aphorismes architecturaux virant de la salubrité à la rationalité scientifique, pour ce qui est de leur pôle autre que l'art. Cette évolution révèle aussi une abstraction de plus en plus marquée. Changement d'échelle dans la production de masse, habitants anonymes impliquant un habitat moyen: ce contexte prédisposait certes à conceptualiser plus abstraitement le logement. mais on peut aussi y voir un moyen d'éviter de poser clairement sa problématique de conception, avec reconnaissance de tous ses termes contradictoires.

Regrouper les antagonismes de l'art architectural sous un seul et même vocable apparaît en effet artificiel. Le terme générique d'Utilité, sous ses différents avatars, semble en fait avoir au moins deux versants. Si on le considère du point de vue de la mission dont l'architecture s'investit, il peut signifier la volonté d'être en prise sur la vie quotidienne des habitants ou sur les conditions technico-économiques de la production de l'habitat. De même, on remarque que les doctrines architecturales de la modernité naissante se partagent schématiquement entre deux rationalismes: le constructivisme, dans la lignée de VIOLLET-LE-DUC et DE BAUDOT, où prime l'art-science du bâti, et le fonctionnalisme qui comme chez DURAND puis GUADET, privilégie la réponse aux besoins du programme fonctionnel.

Dans l'éthique comme dans la doctrine, on constate ainsi que l'architecture cherche son utilité, ou au plan technique, ou au plan de la pratique de l'espace. On retrouve sous cette alternative les deux préceptes vitruviens de Solidité et Commodité. Leur fusion dans l'ordre du discours, qui s'affirmait avec le classicisme finissant, n'a donc pas empêché la persistance de leur dissociation dans la pratique architecturale, avec en conséquence des choix doctrinaux vers l'un ou l'autre de ces pôles utilitaires. Leur antagonisme a été d'autant plus ressenti pour la conception architecturale du logement de masse, qu'il reflétait la contradiction que la commande institutionnelle de ce dernier recélait elle-même.

Cette commande est en effet tirée depuis ses débuts entre la rationalisation technico-économique, visant à optimiser le prix de construction en fonction d'un investissement et d'un loyer, et la qualification minimale de l'espace habitable qui, de l'hygiénisme initial à l'optique actuelle des "prestations", va toujours dans le sens d'une augmentation des coûts (47).

L'architecture domestique se trouve ainsi placée dans des contradictions emboîtées, d'abord entre art et utilité, puis au sein de celle-ci reconnue duale à son tour. Des écrits d'architecte le confirment. "Il y a en architecture deux choses distinctes: la construction qui est d'ordre technique, l'aspect qui est d'ordre esthétique. L'une est aussi importante que l'autre. Le rôle de l'architecte n'est pas seulement de faire une maison confortable et bien construite, mais encore de faire une maison d'un bel aspect" (48).

Dans ce texte, LURCAT passe ainsi de l'analyse binaire habituelle à une catégorisation ternaire des exigences, qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la triade classique. Mais d'autres formulations à trois termes montrent que ne joue pas seulement la perpétuation volontaire ou inconsciente des figures discursives du classicisme, mais aussi la retranscription de l'époque et de sa commande d'habitat, ramenées à des données principales. Ainsi, Ch.LUCAS évoque, en les attribuant aux architectes, les "progrès réalisés (...) dans l'Art, la Science et l'Economie de l'habitation à tous les degrés" (49). On peut citer aussi à la même période A.DE BAUDOT, qui emploie des termes analogues, quoique moins grandiloquents, pour affirmer: "la question des habitations à bon marché destinées aux travailleurs et dont on se préoccupe avec tant de raison, peut faire un grand pas dans le sens de l'économie, de l'hygiène et de l'aspect" (50).

L'utilité apparaît donc divisée en deux, comme le confirme l'ouvrage de PROVENSAI intitulé L'habitation salubre et à bon marché (51).

Plus tard, la fameuse déclaration de La Sarraz, qui marque en 1928 la fondation des C.I.A.M., assigne à l'architecture une mise en phase avec son temps, basée également sur deux objectifs. Les "architectes modernes" se disent "réunis par l'intention de rechercher l'harmonisation des éléments en présence dans le monde moderne et de replacer l'architecture sur son plan véritable qui est d'ordre économique et sociologique et tout entier au service de la personne humaine".

L'utilité peut aussi être présentée sous trois angles. Après PROUDHON qui prônait "la commodité, la salubrité, le bon marché des habitations" comme principes de base d'un art social (52), des architectes comme TUBEUF présentent la conception du logement sous les mêmes auspices. "Le programme, pour ne pas renfermer d'éléments luxueux et décoratifs, n'en est pas moins fort intéressant par une étude approfondie des matériaux à employer, des dispositions les plus commodes, satisfaisant aux règles d'une bonne hygiène, pour une dépense aussi faible que possible" (53). Ce tri-nôme perscriptif de l'architecture domestique ouvrière (commodité, hygiène, économie), distingué des préceptes esthétiques, est reformulé un demi-siècle plus tard, notamment par LEBOUT quand il déclare: "Tout n'est pas dit par l'ingéniosité et l'audace de sa construction, l'énumération de ses éléments de confort, le montant de ses loyers" (54). Qualité de construction, confort et économie sont les nouvelles règles, purgées à la fois des vocabulaires du classicisme et du salubrisme, sans peut-être avoir pour autant perdu leur esprit.

Quelles que soient les variations dans la formulation et le nombre des termes (deux ou trois), qualifiant l'utilité à astreindre l'architecture de l'habitat de masse, l'économie est toujours mise en avant, voire en position déterminante. PLANAT recommande ainsi "une demeure saine et convenable... en proportion des ressources" (55).

La prépondérance du critère économique se confirme notamment à partir de la crise de 1929. Ainsi, L.HAUTECEUR, après avoir sacrifié à l'antithèse habituelle ("l'architecture est à la fois un art et une science"), détaille avec minutie les différents facteurs (foncier, approvision-

nement de chantier, mains-d'oeuvre, niveau technologique) qui font de l'"architecture nouvelle (...) en grande partie le résultat des conditions économiques et sociales". Le titre de son article de fond, Les conditions économiques de l'architecture (56) indique bien le primat alors ressenti.

C'est ce que confirme également, à cette époque, un article de Alexander KLEIN, avec les quatre principes de conception de l'architecture domestique qu'il y énonce: 1° La demeure doit être économique (...) 2°...hygiénique (...) 3° ... pratique (...) 4° spacieuse" (57). De ces principes, cités intégralement en nota, on retient la prépondérance de l'économie, non seulement de par sa place en tête d'une énumération, mais aussi parce que cette préoccupation transparaît des autres points. KLEIN conclut d'ailleurs ainsi leur présentation: "l'économie sous toutes ses formes est aujourd'hui, plus que jamais, nécessaire dans la construction et dans la vie". Dès lors, le côté "pratique" réside pour lui essentiellement dans l'économisation des pas par le rapprochement adéquat des pièces complémentaires et l'abrègement des couloirs.

Mais le "spacieux" risquait d'apparaître, alors qu'il est a priori une valeur ajoutée, contradictoire au "pratique", dans la mesure où il est fondé sur l'économie des trajets et mètres carrés. C'est pourquoi KLEIN le définit comme une qualité esthétique d'espace interne, dont la perception dépend, non pas de sa taille, mais de l'"impression d'ordre et d'harmonie" donnée par le mobilier, et de la transparence de parois vitrées. Ce n'est donc pas tant la quantité que la qualité de l'espace qui est visée, en l'occurrence celle de "l'espace ouvert" pourrait-on dire. La contradiction est ainsi évitée.

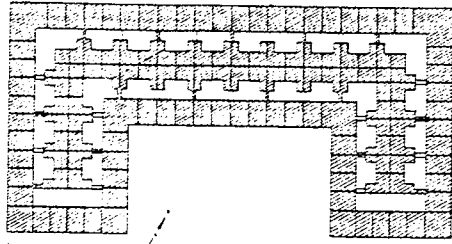
L'hygiène également, avec l'importance des équipements sanitaires et des linéaires de façade d'aération et ensoleillement qu'elle implique, contredit l'économie de construction (58). KLEIN n'évoque pas le problème, comme il l'avait fait en essayant de le minimiser, pour "pratique"/-"spacieux". Il reconnaît cependant cette contradiction latente dans le même texte, mais hors de l'exposé de ses quatre principes: "Pratiquement il n'est pas toujours possible de réaliser cette union d'un minimum de surface et d'un rendement maximum au point de vue logeabilité".

représentation de la commande et de ses contradictions

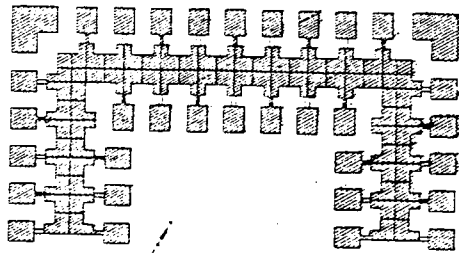
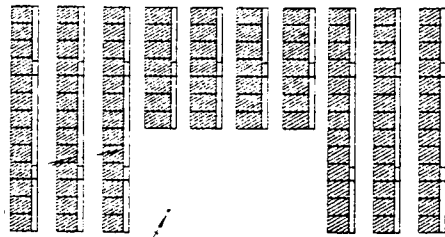
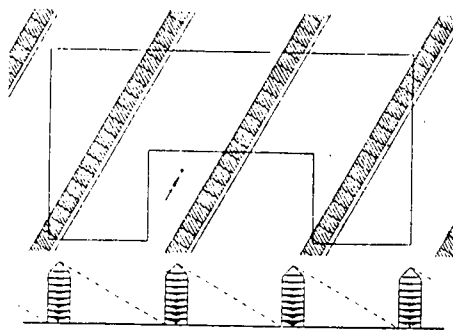
L'aveu de KLEIN va dans le sens d'une des hypothèses initiales: l'antinomie entre la rentabilisation du logement et la modélisation de l'habiter, que révèlent leurs politiques, confrontées aux dispositifs architecturaux réalisés (59), a bien été aussi identifiée dans les textes d'architecte. Un autre exemple peut être fourni, à la même époque et dans la même revue que citée précédemment, par un article de Roger GINSBURGER en 1931, qui concerne cette fois la disposition de l'immeuble et de l'îlot eu égard à la question foncière. Après différentes solutions théoriques de plan-masse sur un même terrain, avec variation de la densité de logements, de l'orientation solaire, de la taille et de l'ouverture des cours, il conclut, pour Paris, à l'"impossibilité d'arriver à dresser, à des conditions d'hygiène meilleures, le plan de l'immeuble, sans renoncer à exploiter le terrain autant que les règlements le permettent" (60). Entre ces exigences opposées, GINSBURGER, comme la majorité de ses confrères d'alors, s'oriente vers "le projet idéal (...) qui doit avant tout être sain" et dénonce "les solutions, insensées du point de vue de la santé des habitants, mais raffinées au point de vue de l'exploitation économique du terrain". Il se met donc du côté des habitants, choisissant une visée noble et privilégiée du même coup une seule catégorie d'objectifs du projet afin d'en faciliter la cohérence.

Est-ce aussi pour ne pas avoir à prendre position ou à dénoncer les risques et contradictions de la commande, ce qui les mettrait mal avec elle, que nombre d'architectes s'en tiennent à la décrire comme un tout indistinct? Nous avons vu en effet, des écrits aphoristiques d'architectes, qui opposaient l'Art (c'est-à-dire, par survalorisation, leur propre discipline) à un deuxième terme tout aussi emphatique et représentant globalement les exigences de la commande, sans vouloir faire remarquer ou même sans s'apercevoir que celle-ci n'est pas homogène et recèle ses propres antagonismes.

Si les architectes les occultent, volontairement ou non, d'autres à l'inverse en font état, comme GINSBURGER, KLEIN ou LURCAT. Il s'agit en général d'architectes d'obédience moderne, qui, à partir des années 30, voient dans l'explicitation et la résolution dialectique des données conflictuelles du projet, le moteur d'une évolution de la conception.



PROJET D'UN GROUPE D'IMMEUBLES DE RAPPORT

PROJET MODIFIÉ DANS LE BUT DE TRANSFORMER
LES COURS INTÉRIEURES EN COURS OUVERTES.PROJET AVEC BANDES
DE MAISONS PARALLÈLES.

PROJET IDÉAL.

Différentes solutions théoriques de plan-masse sur un même terrain avec variation de l'orientation solaire, de la taille de l'ouverture des cours, et de la densité de logements. Roger GINSBURGER, 1931.

Les contradictions inhérentes à la commande de l'habitation de masse ne sont pas perçues par les architectes exactement dans les mêmes termes et la retranscription qu'ils en font dans leur discours de légitimation, évolue historiquement. A la fin du XIX^e siècle, la dualité rentabilité/hygiénisme n'est pas encore très souvent soulevée, tant ce dernier tient une place forte dans les impératifs du logement. Par contre, les avantages respectifs de la maison individuelle et de l'immeuble collectif, ainsi que la différence de commande sociale de l'habitation, bourgeoise ou populaire, et de localisation, urbaine ou rurale, interrogent les architectes.

L.LANGLOIS, par exemple, après avoir souligné que l'apparition du chemin de fer a permis "aux citadins d'habiter la campagne tout en se livrant à leurs occupations ordinaires", fait remarquer que la conception architecturale s'est ainsi trouvée placée dans deux cas de figure. "On vit s'élever dans la banlieue des grandes villes, ces innombrables maisons dont quelques unes sont de véritables merveilles de goût, d'élégance et de commodité. En examinant quelques unes de ces constructions, on peut ajouter que les architectes, n'ayant pas été limités dans la dépense, se sont livrés à tous les caprices de leur imagination et sont arrivés ainsi, à créer des types d'habitation dignes de l'admiration des générations futures. D'un autre côté, et presque à la même époque, les grands travaux d'assainissement et d'embellissement, exécutés dans les villes, contribuèrent aussi à faire rechercher dans la construction les conditions d'hygiène, de bien-être et de commodité inconnues dans les siècles passés; on voit donc s'opérer une transformation radicale dans la construction urbaine; les anciennes masures sombres et malsaines furent remplacées par des maisons élégantes, salubres et commodes, magasins et logements répondant à toutes les lois d'hygiène et aux besoins de la vie moderne"(61).

Ainsi, la campagne se prête à la construction de belles maisons, grâce à l'aisance de leurs commanditaires bourgeois et au peu de contraintes (économiques, foncières, sanitaires, réglementaires). A l'inverse, l'habitation urbaine est avant tout une réponse à de telles contraintes et stimule le progrès technique. Pour LANGLOIS, c'est dans ce contexte que s'élabore la modernité de l'habitat dont il se fait l'apôtre: "Telle a été depuis 40 ans, la marche du progrès dans l'habitation. Disons maintenant que ce progrès a pénétré à peu près partout et que, jusque dans la plus humble maisonnette de la campagne, on recherche les mêmes conditions d'hygiène et de commodité". En résumé, dans le cadre des nouveaux rapports établis dans la seconde moitié du siècle dernier, entre ville et campagne, LANGLOIS comme

d'autres architectes d'alors, ressent un jeu d'opposition qui serait: ville/campagne = insalubre/salubre et plus largement contraintes/liberté de conception, opposition qui joue à clientèle égale, c'est-à-dire celle de la bourgeoisie construisant pour se loger elle même et/ou tirer des rapports locatifs. Mais la campagne considérée avec toutes ses catégories d'habitants, n'est pas que l'espace idyllique des villas pittoresques et doit être pénétrée par le progrès. Ville/campagne signifie donc aussi modernité, progrès/ tradition, méconnaissance, retard.

Sont ainsi perçus des différences de commande selon les programmes sociaux de l'habitation; elles ont pour conséquence de favoriser, dans l'architecture conçue, les oppositions stylistiques (traditionnel/moderne, orné/dépouillé, pittoresque/classique) et la scission entre plan et façade. Mais, pour la seule habitation ouvrière, la commande révèle aussi à la fin du siècle passé sa valse-hésitation entre la maison individuelle et l'immeuble collectif. Les textes de parlementaires, de philanthropes ou de patrons d'usines seraient trop nombreux à citer (62), ainsi qu'en écho ceux des architectes prenant position pour l'un ou pour l'autre, ou cherchant à les concilier dans des conceptions plus ou moins réalisées (63). Retenons sans détailler ici, que le débat individuel/ collectif constitue l'un des aspects de la contradiction que les architectes perçoivent entre les idéologies concernant l'usage de l'habitation et la rentabilisation technico-économique.

Cette dialectique ne quittera plus jusqu'à aujourd'hui la conception architecturale de l'habitation sociale. Elle sera renforcée avec la phase d'encouragement étatique de la productivité industrielle à partir des mesures du Plan COURANT en 1953. Par exemple, pour Max TOURNIER (64), il s'agit de "proposer une solution équilibrée aux deux impératifs contradictoires de l'équation qualité-prix". Cette équation, ne serait-ce déjà que dans une telle formulation empruntée aux mathématiques, traduit une certaine abstraction, déjà avancée, vis à vis des problèmes spécifiques à la conception de l'habitation, abstraction que l'on verra aussi énoncée en positif et négatif par l'opposition de la qualité à la quantité. Après la dernière guerre, la philosophie humaniste (65) avait soulevé cette opposition dont se saisiront des architectes dénonçant globalement dans la "quantité" les problèmes liés à la production de masse, à son industrialisation et à ses délais rapides, à la surdétermination de l'économie.

Quantité/qualité apparaîtrait donc comme un avatar, caractéristique des années 1960, de la pensée architecturale dialectique, tirée entre l'aspiration à faire oeuvre artistique et le devoir de faire oeuvre utile. Mais en fait, ces deux expressions historiques d'une dualité de la conception, particulièrement marquée quand elle porte sur l'habitation, ne coïncident pas. Ce n'est qu'en raison de son annexion par le discours de l'architecte, qui s'en serait alors fait le défenseur face aux impératifs strictement technico-économiques de la production, que la qualité peut être confondue avec l'idéal de l'architecture. Un tel retour sur terre convenait en tout cas au contexte de massification rapide du logement. Mais, en réalité, la contradiction entre qualité et quantité ne concerne pas le rapport de l'oeuvre architecturale à la commande, elle est interne à celle-ci.

A toutes les époques, la commande de l'habitation sociale répond en effet, à un double enjeu. D'une part, elle est relative au mode d'habiter, quand il s'agissait d'inculquer aux masses laborieuses les vertus et pratiques hygiénistes comme les manières bourgeoises, ou quand il s'agit d'offrir sur le marché des qualités d'usage et image attractives et conformes à la demande sociale. D'autre part, elle doit être compatible avec les intérêts économiques du constructeur, qu'il soit investisseur ou organisme social. Cette contradiction, présente dès le début du logement de masse, a depuis vu depuis sa formulation évoluer en fonction des idéologies de l'habiter et des moyens permettant de la réaliser. Le primat originel et presque obsessionnel de l'hygiénisme qui a empêché de maximaliser les ratios de construction tant qu'en particulier l'aération ne s'effectuait que par les seules fenêtres, est passé plus largement à l'abstraction fonctionnaliste: la notion de fonction réfère aux besoins de l'individu, non limités à l'hygiène et suffisamment généraux pour contenir l'idée de répétition qu'impliquait la technologie industrielle devenue la nouvelle idéologie dominant la production de l'habitat de 1950.

Dans la mesure où les politiques et commandes successives de l'habitation sociale n'ont pas cherché bien évidemment à exposer clairement la contradiction entre leurs versants, cette dernière n'est pas nécessairement reconnue par le discours architectural. Certes, dans les citations données, on a pu voir que des architectes énuméraient les différents facteurs conditionnant leur création, mais sans expliciter les antinomies pourtant ressenties, ni a fortiori en évaluer les conséquences sur le projet.

C'est peut-être A.LURCAT qui témoigne le plus clairement d'une prise de conscience des contradictions inhérentes à la commande et de son importance dans la conception architecturale. Dès 1930, au moment de ce débat, il affirme que "la maison minimum devrait être une maison rassemblant dans l'espace le plus réduit, le maximum de confort et d'hygiène, pour le minimum de loyer et de frais d'exploitation tout en étant rigoureusement calculée en fonction des besoins. Elle présente donc, suivant la notion habituelle des codes de la construction et du revenu à tirer, une opposition formelle, puisqu'elle doit offrir le plus en exigeant le moins. Elle doit offrir le maximum de confort, pour un minimum qui est la capacité de paiement de l'habitant". Jusqu'à la fin des années 1950, LURCAT ne cessera de rappeler "l'importance et la qualité relatives des multiples facteurs qui se confrontent et peuvent même entrer en conflit au cours des processus de la création architecturale (...) s'entrepénètrent avec des réactions multiples, et selon un ordre toujours variable" (66).

des préceptes aux exigences:
une reformulation par rapport à des acteurs

Intégrer une perception de la commande et de ses exigences dans la reformulation des préceptes issus du classicisme, n'est pas seulement une affaire de théorie pour les architectes. Leur stratégies d'accès à la commande et de défense de leurs intérêts, voire existence face à la concurrence, est aussi en jeu. Dès lors, leur discours sur la commande peut s'énoncer au travers d'une représentation qu'ils ont des autres acteurs de la production de l'habitat.

Certains manifestent une réelle inclination pour l'architecture du logement, d'autres font semblant, d'autres encore s'y résignent pour survivre. A contre-cœur, l'architecte H.MAYEUX se plie en 1902 aux nouvelles conditions de conception issues de la "construction utilitaire", terme qui alors recouvre, en grande partie pour certains, le logement de masse: "A notre époque, l'utilité s'est développée en proportion de nos besoins et ces besoins sont devenus de plus en plus nombreux; notre sensibilité au chaud, au froid, la nécessité des affaires multipliées et urgentes, et, enfin l'obsession de l'hygiène, enfantée par la terreur du microbe, nous contraignent à prendre mille soins et mille précautions qu'ignoraient nos pères à la santé plus robuste et à l'esprit plus calme. Il nous faut quand même, sous peine de disparaître, nous prêter aux exigences de la vie, et l'architecte consciencieux doit répondre le mieux possible à toutes ces obligations" (67).

Ces exigences, alors que les valeurs du classicisme étaient absolues et immanentes, sont perçues au travers de nouveaux acteurs, dont les rôles se mettent en place à partir du XIX^e siècle. "L'hygiène entre depuis quelques années dans une voie nouvelle, et la collaboration des architectes, des ingénieurs et des médecins la fait progresser de la manière la plus rapide" (68). Alors que la trilogie des valeurs de beauté, solidité, commodité, étendue à la salubrité, concourait à l'Architecture, l'habitation économique populaire se donne comme but suprême l'hygiène pour laquelle oeuvre l'association de trois professions, dont on remarque la correspondance avec les trois valeurs précédentes. A l'instar de ce que nous avons déjà noté pour celles-ci, le triumvirat architecte-ingénieur-médecin n'est pas égalitaire, ce dernier étant d'abord apparu comme le plus éminent spécialiste face aux deux autres.

Charles LUCAS (69) note ainsi que l'architecte, de même que les ingénieurs et entrepreneurs ne peuvent apporter que le "côté pratique" à ces questions dont les "données théoriques" sont du ressort des médecins et hygiénistes, et n'arrivent pas à les "faire prévaloir" comme il le souhaitait.

On voit ainsi l'architecte Henri PUCEY, reconnu pour "l'excellente hygiène" de ses maisons de rapport, fonder en 1895 la Société des Ingénieurs et Architectes Sanitaires (70). L'Ecole Spéciale d'Architecture délivre un "certificat d'architecte-salubriste". Les architectes parisiens HOUDIN père et fils inventent en 1902 un nouveau "wagon pour conduits de fumée", boisseau à chicane qui préfigure le futur SHUNT (71).

Cependant un autre champ de compétence est reconnu en plus de l'hygiène: "les recherches parallèles du médecin et du constructeur produisent en hygiène des résultats analogues à ceux obtenus dans l'art de construire par le travail en commun de l'architecte et de l'ingénieur" (72). L'art de la construction n'a d'abord été exalté que pour les grands ouvrages; mais cette rationalité technique promue au rang d'art, gagne aussi l'habitat au XX^e siècle.

Ainsi se profilent les deux grands pôles de l'habitat de masse: celui de "l'hygiène", au sens large, avec ses "médecins", là encore au sens large compris jusqu'à la médecine sociale, et celui de la rationalité technique avec ses ingénieurs.

Au début du siècle, les architectes, dont la pratique s'est orientée sur le logement de masse au moment où régressait la commande d'immeuble de rapport, reconnaissent l'importance du constructeur et de l'hygiéniste, ou peuvent revendiquer d'assurer eux-même leurs compétences. Ainsi, P. PLANAT affirme: "Parmi les questions qui méritent le plus sérieusement, à notre époque, les études de l'architecte à la fois constructeur et hygiéniste, en même temps que les préoccupations de l'économiste et du philanthrope, se place la question des habitations à bon marché, c'est-à-dire la nécessité inéluctable, dans une société bien organisée, d'assurer une demeure saine et convenable à tout individu et surtout à toute famille, en proportion des ressources que tout individu ou toute famille peut tirer de son travail et aussi de la part que l'un ou l'autre en peut consacrer à son logement" (73). Etendues aux domaines de la

construction et de l'hygiène, "les études de l'architecte" restent néanmoins distinguées des "préoccupations de l'économiste et du philanthrope", acteurs qui renvoient aux contraintes de coût en fonction des objectifs sociaux de la commande et dont chacun correspond plus particulièrement au futur "maître d'ouvrage" en secteur, soit privé, soit public. Mais, vers 1900, la désignation directe du commanditaire est encore peu fréquente dans les écrits d'architectes. C'est plutôt l'objet de la commande qui en ressort. Ainsi, les recueils de PLANAT ont pour titre des catégories d'habitation. TUBEUF pour sa part, en distingue quatre dans son traité, en fonction de leur situation foncière et de leur destination: "habitations ouvrières économiques", "construction d'agrément", "maison de rapport dans les villes", "hôtels particuliers" (74).

La prise en charge progressive de la politique de l'habitat par l'Etat fait évoluer la perception des acteurs, telle que révélée dans le discours architectural. Ainsi, R.MALLET-STEVENS déclare après un plaidoyer sur la tradition française de modernité et son enseignement: "le jour où ce résultat sera acquis, l'urbanisme, la maison, le foyer familial, l'usine, le bureau seront tout différents de ce qu'ils sont. Le législateur, le médecin, l'ingénieur seront normalement les collaborateurs de l'architecte: la demeure française existera" (75). Si les administrations tutélaires du logement ne sont encore vues que sous l'angle de la législation, on sait que la politique de production de masse occasionnée par la Reconstruction, provoquera une toute autre perception de l'Etat.

A travers les écrits et leur évolution, les tenants des impératifs et conditions technico-économiques apparaissent assez bien identifiés par les architectes. Mais, s'ils sont capables de situer les rôles des entrepreneurs, ingénieurs et commanditaires des opérations d'habitat, il n'en est pas de même en ce qui concerne l'usage. Quels pourraient d'ailleurs en être les spécialistes? Le sociologue de l'habitat n'existe pas au début du siècle. Peuvent alors donner une représentation de l'habiter, outre les codifications architecturales qu'en proposent les traités, les visées civilisatrices du commanditaire de l'opération, les prescriptions des médecins-hygiénistes ou les manuels de savoir-vivre. Chaque spécialiste a sa façon et ses raisons d'envisager les pratiques domestiques, mais aucun ne fait autorité à partir du moment où l'usage n'est plus limité à ses conditions d'hygiène.

C'est pourquoi, face à ce manque de compétence, plusieurs architectes ont fait remarquer autour de 1900, qu'un expert en pratiques domestiques à écouter pourrait être la femme. A l'Exposition Universelle de 1900, le rôle, tant reconnu que dévolu à la femme vis à vis de l'espace domestique, se voit confirmé par la réalisation du Palais de la Femme (archi. PONTREMOLI). Auparavant déjà, au moment où l'on parlait d'admettre les femmes à l'Ecole des Beaux-Arts, E.RIVOALEN notait: "Les femmes n'ont pas encore pensé à utiliser leur entente naturelle du confortable domestique d'une façon professionnelle. Elles se contentent d'influencer suffisamment nos clients pour nous donner du fil à retordre si nous ne savons prévoir leurs objections, souvent fort justes, prévenir même leur idéal en fait de distribution. Leur concurrence ne viendra pas de sitôt s'ajouter à celle de l'ennemi né du beau - comme disent les ingénieurophobes" (76).

Il y a dans ce texte la reconnaissance implicite d'une certaine incompétence de l'architecte en matière de "confortable domestique", domaine présenté comme féminin parce que relevant de la ménagère, de la maîtresse de maison, spécialiste "naturelle" de la commodité et de la tenue de l'intérieur (77). Si de plus la femme se fait architecte, elle devient alors une concurrente pour l'architecte de droit, masculin s'entend: tenant de l'usage, tandis que l'ingénieur maîtrise la construction, elle renvoie l'architecte traditionnel dans le camp où il veut bien se cantonner, tout en en ressentant de plus en plus l'insuffisance: celui du beau. La trilogie classique des valeurs fondant l'architecture se retrouve une fois encore, mais ainsi que déjà remarquée, elle se pose de plus en plus en termes d'acteurs.

Quelque vingt ans plus tard, RIVOALEN ressent toujours la même limite de compétence de l'architecte pour l'habitation: "l'architecte devrait tenir compte, attentivement, des prédilections féminines, s'il veut conquérir la réputation d'un artiste aux vues pratiques". La femme continue en effet, à être présentée comme spécialiste de la distribution intérieure et aurait même une préférence pour un type de plan compact: "Si la maison au plan irrégulier (L, T ou autre) offre certains agréments, il faut bien reconnaître, au plan rectangulaire de la "maison carrée", certaines qualités pratiques de commodité intérieure; la concentration et l'économie des surfaces de dégagements; la facilité et la promptitude du service; la simplicité de la toiture, économiquement établie et entretenue, etc. : d'où vient la préférence, presque générale, des maîtresses de maison pour ce genre de bâtiment. Les hommes, plus occupés de l'effet extérieur, pittoresque, que les commodités ména-

gères, se laissent séduire, d'ordinaire, par l'irrégularité d'un plan à silhouette" (78). Une telle assertion méritera qu'on y revienne avec l'analyse, en partie suivante, des figures du plan.

La femme elle-même a pu aussi mettre en avant les aptitudes particulières à concevoir l'espace domestique, que lui donne son expérience ménagère. Renée PINGRENON (architecte?) en voyait deux: l'"esprit pratique" et "le sens artistique développé de la maîtresse de maison". Pour elle, celui-là est indéniable et l'architecte devrait en tenir compte, mais celui-ci est par contre trop sujet à "la déplorable attraction des stocks de magasins" et aux modes des "maisons de tapisserie et d'ameublement". L'architecte devrait alors "orienter le goût de la Femme Moderne dans le sens des formules esthétiques de l'Habitation moderne telle que la conçoit l'architecture contemporaine", et faire obstacle aux "pseudo-décorateurs" (79). R. PINGRENON rejoint RIVOALEN dans sa reconnaissance d'une compétence féminine plus marquée pour l'organisation de l'espace que pour les questions d'aspect. Remarquons aussi que le sens artistique et le sens pratique sont alors dits nécessaires à tout architecte, pour satisfaire au fameux dipôle déjà analysé du beau et de l'utile.

Pour celui-ci, et lorsqu'il concerne le domaine domestique, la femme serait jugée la plus experte, au moins en tant qu'habitante si ce n'est en tant qu'architecte. Cependant, même si par la suite les revues de décoration intérieure se sont largement adressées à elles, l'habitante n'a jamais existé en tant que conseillère du projet d'habitation, en dehors de la relation client-architecte dans le cas d'un programme de villa. Au contraire, dans le cadre des mouvements de défense et valorisation de la condition féminine, a été dénoncée l'idéologie qui associait espace domestique, tâches ménagères et rôle de la femme (80). Des associations de femmes architectes ont aussi existé, mais elles avaient pour but de faire valoir leur compétence égale à celle de leurs confrères masculins, et non bien sûr de faire état d'un savoir-faire particulier, entre autre pour la conception de l'architecture domestique.

Ce développement sur le rôle féminin, voulait confirmer que dans les débuts du logement social, aucun acteur de l'habitat ne s'est imposé aux yeux de l'architecte comme le spécialiste de l'habiter. Ce dernier terme, pris à HEIDEGGER, est d'ailleurs impropre pour l'époque, où il ne correspond alors qu'à la salubrité et à la commodité par rapport à un certain niveau de confort. Pour la première,

le spécialiste incontesté est le médecin, tandis que la seconde est moins nettement rattachée à une compétence particulière, si ce n'est l'entendement naturel qu'en aurait la femme. Après la dernière guerre et l'essor d'une sociologie de l'habitat tournée vers les grands ensembles et les lotissements, le sociologue apparaît comme nouveau spécialiste, mais sera rarement partenaire d'équipe opérationnelle pluridisciplinaire. L'architecte soucieux d'une prise en compte affinée de l'usage aura plutôt tendance, semble-t-il, à vouloir jouer lui-même ce rôle.

La coexistence des figures binaires et ternaires

Le discours architectural associé à la conception de l'habitation, a été analysé essentiellement entre 1880 et 1960, période de forte affirmation idéologique dans la commande d'habitat. Cette analyse a faite ressortir sa propension aux figures rhétoriques. Le recours à de telles figures serait la marque d'une ambition théoricienne ou au moins d'une intention de portée générale de la part de l'architecte publiant son texte. A contrario, on peut en effet constater que la présentation argumentée de projets d'habitation avoués modestes, procède beaucoup moins aux effets de style. Par exemple, à propos d'un pavillon pour revenus plutôt moyens, ses architectes ne prétendent pas avoir fait autre chose qu'"essayer de réunir (...) toutes les qualités qu'ils peuvent désirer dans une petite maison moderne: hygiène, confort, distribution pratique et économique du plan et bon marché qui ne nuit en aucune façon ni à l'esthétique, ni à la solidité de construction" (81). On trouve effectivement rassemblées dans ce texte toutes les vertus alors recherchées. Elles sont énumérées en une liste, où l'on remarque qu'une suite d'exigences de l'époque est confrontée à deux préceptes stables du classicisme, mais sans figure rhétorique nette. En corollaire, le projet montré dans la revue, ne fait apparaître aucune figure de plan et de façade particulièrement remarquable par des volontés de compositions et de géométrie.

Par contre, chez les architectes plus réputés ou se voulant tels, on remarque dans leurs écrits un emploi plutôt systématique de figures discursives. Révélatrices d'une volonté conceptuelle, elles trouveraient une correspondance dans la conception architecturale proprement dite, comme le montrera la partie suivante. Deux procédés rhétoriques ont été rencontrés en particulier: les figures binaires et les figures ternaires.

L'utilisation des premières signifie que l'architecte met en avant la situation conflictuelle dans laquelle il se sent pour projeter. Conflit entre l'idéal du travail de création et des conditions réelles issues de la commande, et non pas conflit interne à l'architecture ni analyse des contradictions inhérentes à la commande d'habitation. Celle-ci, malgré ses attentes antinomiques souvent repérées

par les architectes, peut aussi apparaître, dans leurs écrits, unifiée sous un même terme destiné à masquer leur difficile synthèse. Dans le même ordre d'idée, l'emploi symétrique du mot Art, en pendant de l'unique visée ou caractère attribué à la commande, aurait pour but de conjurer le sentiment de perte d'identité chez l'architecte.

L'irruption du logement économique de masse dans le champ de l'architecture a en effet largement contribué à accélérer la crise de l'architecture identifiée à l'académisme des Beaux-Arts. Cette crise se montre dramatisée dans le discours, de par l'emploi des figures binaires. L'architecte s'y présente écartelé entre deux aspirations nobles: défenseur de l'Art mis en péril par les excès prosaïques de l'utilitarisme, apôtre d'une mission sociale et progressiste. Pris dans une sorte de dialectique manichéiste, un même architecte peut pencher alternativement d'un côté ou de l'autre ou, mieux, revendiquer la capacité de résoudre par un savoir-faire cette contradiction majeure. L'exacerbation de celle-ci, fréquente dans le discours jusqu'à la fin de la première moitié du siècle présent, s'estompe avec le déclin du mot Art, auquel il devenait difficile d'en appeler au moment de la production massive du logement d'après-guerre. Mais l'impression de dualité continuera encore à nourrir la pensée architecturale en termes d'esthétique/confort, puis de qualité/quantité dans le vocabulaire lié à la conception d'opérations, ou bien encore de "formalisme/réalisme" (82), dans les débats critiques et théoriques.

La tendance à bipolariser les buts que s'assigne l'architecture, sous l'influence des nouveaux programmes et en particulier du logement de masse, peut donc être vue comme une évolution de la devise triple du classicisme issu de VITRUVÉ, progressivement amendée par confrontation aux réalités idéologiques et techniques de la production. Cette évolution ne fait cependant pas disparaître les figures ternaires du discours architectural consacré à l'habitation. Elles révèlent d'abord la rémanence ou la perpétuation volontaire, selon les architectes, du formalisme des préceptes classiques. Certes, ceux-ci avaient augmenté en nombre et s'étaient vus réinterprétés et diversifiés selon les différentes catégories d'habitation, avec pour le logement de masse l'importance accrue de la salubrité et de l'économie. Certes, des formulations duales avaient tendu à amalgamer et masquer, sous un seul deuxième terme opposé à l'Art, toutes les complexités et contradictions impliquées par les finalités et fonctions concrètes de l'architecture domestique. Cette tendance n'empêche cependant pas le discours de maintenir aussi les devises trinômes, avec évolution de chacun de leurs termes originels ou une fidélité plus évidente à la tradition dans le cadre de l'Ecole des

Beaux-Arts. Rappelons l'enseignement de GROMORT : "solidité, commodité, beauté" qui introduisent son chapitre sur les "conditions de l'architecture", sont ensuite interverties et retraduites par "le Beau, Le Vrai, l'Utile" (83). Ainsi placé, le Beau n'est plus le "terme final", au deux sens, à moins qu'il indique ainsi son caractère "premier".

Par la suite, on trouve fréquemment énoncée dans les écrits des années 1960, la devise Forme, Fonction, Structure. Elle illustre encore cette propension, persistante et nourrie tradition architecturale, à la formulation trilogique, puisqu'on peut lui faire correspondre terme à terme les trois principes vitruviens, avec une différence d'ordre proche de celle de GROMORT (l'utile de la fonction est avant la vérité de la structure). Mais, par rapport à la sienne, cette terminologie récente exclut les jugements de valeur pour une dénotation des caractères architecturaux plus neutre et plus adaptée à la fois au contexte. Forme est l'édulcoration d'Art, terme devenu désuet, car avéré inapproprié aux attentes du monde industriel. Fonction et Structure semblent appartenir au même vocabulaire du machinisme moderne, mais sont néanmoins à distinguer. Le premier renvoie à la nouvelle idéologie dominante, le fonctionnalisme qui a remplacé l'ancien hygiénisme (84), et le second, au delà de la désignation des techniques constructives porteuses, fait écho au puissant appareil de production alors mis en place par l'Etat. Fonction et Structure révèlent ainsi une perception nouvelle des deux versants déjà mentionnés du programme de l'habitation, à savoir le social et le technico-économique: auparavant attachés à des dispositifs concrets de l'immeuble et à des acteurs (le médecin ou hygiéniste, le client, l'ingénieur, l'entrepreneur), ces deux objectifs sont réenglobés, par la théorie comme par la pratique architecturale, plus en amont, au plan général de la commande institutionnelle et des politiques d'habitat.

Replacés dans le contexte de commande et de réalisation de l'habitation sociale, les préceptes classiques ont été transposés en terme de rôle d'acteurs, ramenés eux aussi à un trio: hygiéniste-médecin social, ingénieur, architecte. Ou, lorsque celui-ci se met à part (dans le discours), remplacement par l'économiste ou le législateur. Pour arriver actuellement à administration/maître d'ouvrage/B.E.T. et entreprise.

En prenant de plus en plus en compte, à partir du XIX^e siècle, les données et les acteurs de la commande de l'habitation, le discours architectural aurait dû a priori quitter les devises idéalistes issues de l'Age Classique, pour se concrétiser. Or, paradoxalement, après la phase

polarisée sur la résolution pratique de l'hygiène, la pensée architecturale, avec son extension à l'ensemble des données de production de l'habitat, est devenue abstraite. La raison en serait qu'elle reflète en fait l'abstraction progressive de la commande, jusqu'à son étatisation. Le recours au terme de Science ou de Raison dans le discours architectural du milieu du siècle confirme la perception de cette abstraction montante, déjà engagée par la disparition de l'habitant, en tant qu'individu et sujet de l'habitation, et accélérée par le développement de la planification tant urbanistique que technologique.

L'abstraction du discours renvoie aussi à d'autres origines. Des traditions philosophico-religieuses avaient été rapprochées des modes de pensée et figures binaires. On pourrait faire de même avec les formules ternaires qui ne sont pas sans rappeler le trinitarisme platonicien de l'intelligence, du cœur et des besoins physiques, ou encore la triade de PLOTIN (l'Un, l'Intelligence, l'Âme). La référence à la chrétienté fait aussi penser que l'architecture tient à se doter de sa sainte trinité. On pourrait également avancer l'hypothèse d'une certaine analogie entre les trois fonctions d'une société, telles que proposées dans la République de PLATON, ou par DUMEZIL ou encore par DUBY pour le Moyen-Âge, et celles de l'architecture: il est peut-être néanmoins osé de voir dans la Beauté, la Solidité et l'Utilité une correspondance avec les fonctions des prêtres (qui guident vers un idéal), des guerriers (qui assurent la force) et des producteurs.

Evoquer l'abstraction de l'Architecture en quête de raison transcendante à l'instar de systèmes philosophiques, c'est amener à la question de ses invariants conceptuels. Et, de fait, une certaine intemporalité des préceptes architecturaux se manifeste, en particulier lorsqu'ils visent l'habitation, sans exclure leur reformulation. Un tableau schématique peut récapituler et visualiser cette idée, que la dernière partie de l'ouvrage, étendue à des textes actuels, permettra aussi d'étayer.

SCHEMA D'EVOLUTION DES
PRECEPTES ARCHITECTURAUX
DE L'HABITAT

Beauté

Solidité

Commodité

= RAISON DE L'AR-
CHITECTURE A
L'AGE CLASSIQUE

+ économie

+ salubrité

Art /

Nécessité
Utilité
Rationalité
Science

Affirmation d'une /simplicité
esthétique /résultant de
supérieur /la rationalité

Sciences /
techniques /

Sciences
sociales

Médecine
sociale

Hygiène
sociale

Esthétique
agrément
extérieur

Salubrité / salubrité
physiologique / morale

aspect
forme

structure

fonction

rationalisation
fonctionnelle

rationalisation / qualité
technico-économique / d'usage
de la quantité
d'espace

collectif/individuel

RATIONALISATION
DE L'ARCHITEC-
TURE CONTEMPO-
RAINE

Ce tableau fait ressortir, sur une longue durée, une certaine coexistence des figures binaires et ternaires dans le discours architectural de légitimation. On peut y voir l'interférence, assumée ou involontaire selon les cas, de l'héritage du classicisme et de la perception des nouvelles données de la commande, avec l'acuité qu'en donne le logement social. Le premier se manifeste dans l'habitude de pensée qui fait ramener pour l'essentiel les préceptes les plus établis de l'architecture à trois grandes catégories. Récemment encore, la définition, de la typologie plutôt antagoniste à l'académisme, n'en a pas moins adopté trois critères (formel, social, technique) dans lesquels on peut retrouver ces catégories (85). Ces critères ne sont pas devenus égaux. Mais, alors que la Beauté indiquait la finalité suprême de l'Architecture en transcendant ses deux valeurs liées aux qualités matérielles, ses substituts contemporains, notamment le terme de Forme, tendent à représenter globalement le champ de compétence spécifique de l'architecte, face à deux autres domaines, technologique et social, associés chacun à leurs acteurs.

Si le discours architectural a fait référence à trois types d'acteurs, il a aussi dans le même temps mis en avant l'opposition binaire des valeurs poursuivies. Ces figures duales peuvent exprimer la reconnaissance de la double nature de la commande en logement social, tournée vers l'habiter et vers la rentabilité.

Mais la plupart du temps, au cours de la première moitié du siècle, les architectes, s'ils semblent bien percevoir ce conflit de conception provoqué par la commande, le transfèreraient plutôt sur un autre plan, pour mettre leur Art, hérité du classicisme, face à leur désignation de la dominante idéologique de l'époque, telle que Hygiène, Science, ou Rationalité. Ainsi, Commodité et Solidité ont muté conjointement, confondues dans l'Utilité, également gardées à deux ou démultipliées, mais toujours relatées aux données nouvelles de la production de l'habitat. Beauté a évolué de façon autonome, avec pour substituts "art", "agrément extérieur", "aspect", "esthétique", puis "forme". On peut penser que ces figures duales étaient employées avec un propos de nature dramaturgique, voire incantatoire: l'Architecture éternelle, régie et transcendée par un esprit d'essence artistique, s'est trouvée, du fait essentiellement de l'irruption du logement de masse dans la commande, livrée à ses contingences et déterminismes. C'est, pourrait-on dire sur un mode mimétique, la bannière et la croix, ou encore grandeur et servitude, splendeur et misère de l'architecte du début de siècle. Ebranlé alors dans son rôle traditionnel et porté à la déréliction, il exacerbe dans son discours

dans son discours les incompatibilités entre l'art et les nécessités utilitaires pour mieux valoriser son aptitude particulière à les réconcilier. Cette attitude recule après la dernière guerre, dont le contexte d'urgence et de productivité rend dérisoire d'en appeler à l'Art.

Dans le discours architectural précédant cette période, toutes les contradictions internes à la production de l'habitat tendent donc plutôt à disparaître derrière un seul terme les fédérant et entrent dans une unique bipolarisation de la conception. Même LURCAT, qui les a pourtant identifiées, se range à cette reformulation finale dialectique globale entre art et utilité: "l'architecture à mesure qu'elle s'élève de l'utile, devient art, dès que l'utile est justement exprimé par les formes, il y a possibilité, par exploitation des données et des moyens employés d'atteindre à l'art, celui-ci s'exaltant lorsque le contenu n'est pas seulement utilitaire, mais quand sa complexité comporte la nécessaire réponse à des préoccupations d'ordre esthétique, représentatif ou idéologique" (86).

Face à cette complexité, on peut comprendre le ralliement à la Science, que l'architecture avait manifesté dans l'entre-deux-guerres. Mais si l'Art avait semblé correspondre au domaine de l'architecte préservant à la fois sa spécificité d'origine et sa liberté créatrice, tandis que la Science aurait traduit sa reconnaissance du monde moderne et de ses nouveaux partenaires, il s'avère finalement que cette science invoquée est plutôt celle de l'architecte qui s'octroie la capacité de faire la synthèse des différentes données. C'est ce que confirme encore LURCAT (87), en revendiquant "cette science, faculté créatrice et raison qui contrôle". Par des "moyens harmonieusement conjugués", elle permet de "trouver un équilibre dialectique" dans les impératifs utilitaires, qui ainsi résolus pourront alors accéder à leur transformation en art.

Synthèse, dialectique:

ces termes amènent aux modes de résolution architecturale, dans le discours d'intention puis dans les règles opératoires, des données conflictuelles de l'habitat. La coexistence des figures discursives binaires et ternaires s'expliquent aussi sur ce plan. Les premières correspondent à la reconnaissance et à l'exploitation des contradictions de l'architecture et/ou de sa commande, tandis que les secondes traduisent une volonté d'aplatissement. On retrouve dans ces dernières, la thèse, l'antithèse et la synthèse de HEGEL, que de son côté PROUDHON conteste:

"La formule hégélienne n'est une triade que par le bon

plaisir ou l'erreur de Maître, qui compte trois termes là où il n'en existe véritablement que deux, et qui n'a pas vu que l'antinomie ne se résout point, mais qu'elle implique soit une oscillation, soit un antagonisme susceptible seulement d'équilibre. A ce point de vue, le système de HEGEL tout entier serait à refaire" (88).

Ce débat philosophique trouve son équivalent en architecture. Selon les doctrines et personnalités d'architectes, on constate des discours structurés par une pensée dialectique reconfirmée par des figures d'opposition binaire, tandis que l'emploi des figures ternaires peut être généralement associé aux notions d'harmonie, d'équilibre ou de synthèse des multiples questions que l'architecte prétend réaliser. L'idée d'équilibre est déjà suggérée par l'utilisation de trois termes, l'un pouvant être central par rapport aux deux autres.

Avec un tel vocabulaire (opposition, harmonie, équilibre, centre), on voit qu'il est temps d'en arriver aux figures du dessin.

notes

- (1) C'est le titre du chapitre III de Essai sur la théorie de l'architecture, 1937, Paris, éd. Vincent, Fréal et Cie, 1946. Georges GROMORT l'introduit par un paragraphe intitulé "solidité, commodité, beauté".
- (2) Voir note (27).
- (3) SZAMBIEN (W.), Symétrie, goût, caractère, théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550-1800, Paris, Picard, 1986.
- (4) Terme défini par le Lexis comme "arrangement qui donne du confort. Aisance".
- (5) L'extrait de LE MUET, Manière de bien bâtir pour toutes sortes de personne, Paris, 1681 (1623), ainsi que DAVILLER, sont cités par SZAMBIEN, op.cit.
- (6) BLONDEL (F.), Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture, Paris, 1675-1683, cité par CHOAY (F.), La règle et le modèle, Paris, éditions du Seuil, Espacements, 1980.
- (7) In SZAMBIEN, op.cit.
- (8) *ibid.*
- (9) MAYEUX (H.), L'architecture et la construction utilitaire, in La Construction Moderne, 27 Décembre 1902.
- (10) PLANAT (P.), introduction de la première année 1885-1886 de la Construction Moderne, journal hebdomadaire illustré, Directeur P.PLANAT, Art, Théorie appliquée, Pratique. Architecture, génie civil, industrie du bâtiment, Paris, 17 Octobre 1885.
- (11) PLANAT (P.), Une maison moderne, le petit hôtel particulier, le confortable chez soi, La Construction Moderne, 31 Octobre 1885. Souligné par l'auteur.
- (12) Ce n'est qu'en 1899 que la revue adopte cette dénomination de rubrique. Au début, le logement de masse n'est traité que dans les rubriques "assainissement des villes et des habitations" et "hygiène, confortable". Apparaîtront ensuite "constructions industrielles et économiques", auxquelles seront accolées après "habitations ouvrières". L'instauration d'une législation sur celle-ci, sous le terme d'habitation à bon marché, favorisera l'adoption d'une telle appellation dans la revue.

- (13) TUBEUF (G.), Traité d'architecture théorique et pratique, tome III, op.cit.
- (14) LOOS (A.), Architecture, l'Architecture d'Aujourd'hui n°2 Décembre 1930. Ce texte a été en fait écrit en 1910.
- (15) Par exemple, à propos des Habitations modernes à bon marché montrées à l'Exposition de l'Habitation (Paris, 1903), E.RUMLER apprécie que "leur aspect éloigne toute idée de cité ouvrière" (La Construction Moderne, 5 Septembre 1903). Mais d'autres citations, nombreuses, seraient aussi possibles sur ce thème.
- (16) Toute cette terminologie apparaît par exemple dans les commentaires publiés par la Construction Moderne, du début de sa parution (1885) à la première guerre mondiale, sous la signature notamment de LABOR, LUCAS, PLANAT ou RIVOALEN, ce dernier les employant également dans l'Architecture Usuelle, revue s.d. (à partir de 1905 environ).
- (17) GUADET(J.), Eléments et théorie de l'architecture, op.cit.
- (18) BENOUVILLE (L.), in La Construction Moderne, 21 Février 1903, en réponse à l'article de H.MAYEUX cité à la note (9).
- (19) LUCAS (Ch.), in La Construction Moderne, 27 Octobre 1900. Il s'agit du concours que le Comité des Habitations à Bon Marché de la Seine avait lancé en 1900 entre propriétaires et architectes de "maisons salubres et à bon marché" construites dans ce département depuis le 1er Janvier 1896.
- (20) LE CORBUSIER, Une Maison. Un Palais, collection de l'Esprit Nouveau, G.Grès et Cie, Paris, 1926.
- (21) D'après l'Architecture Vivante, éditions Morancé, 1927.
- (22) LE CORBUSIER, Vers une architecture.
- (23) Voir note (20).
- (24) GROMORT (G.), op.cit. note (1).
- (25) Outre LE CORBUSIER, on pourrait citer par exemple A.LURCAT. Voir note (48).
- (26) Pour une comparaison historique des "principaux types de dialectique", dans la philosophie depuis l'Antiquité, voir par exemple G.GURVICTH, Dialectique et sociologie, 1ère partie, op.cit.

- (27) CELTIBERE, Salon de 1853, I) Architecture, II) Réalisme et idéalisme, Le Moniteur des Architectes, 18^e volume.
- (28) LANGLOIS (L.), Nouvelles maisons de rapport pour la ville et la campagne, sans date (vers 1880, l'auteur a publié en 1891 Nouvelles habitations rurales et constructions agricoles). Il s'agit d'un recueil d'exemples théoriques conçus par lui.
- (29) Casimir PERIER, au cours d'un éloge à E. TRELAT à l'occasion de la réouverture annuelle de l'Ecole Spéciale d'Architecture. Cité par Ch. LUCAS, La Construction Moderne, 27 Octobre 1900.
- (30) AUZELLE (R.), Plaidoyer pour une organisation consciente de l'espace, Paris, Vincent, Fréal, 1962. Un extrait introductif à un numéro spécial sur l'habitat est paru dans l'Architecture d'Aujourd'hui n° 104, Octobre-Novembre 197-62.
- (31) LE CORBUSIER, Une Maison. Un Palais, op. cit. note (20).
- (32) Le Salon de 1887 a ainsi donné lieu à un article sous ce titre dans La Construction Moderne du 25/6/1887.
- (33) Jean BADOVICI prône le perfectionnement simultané des sentiments et des idées dans l'Architecture Vivante en Allemagne; 1^{ère} série, édition Albert MORANCE. s.d. Georges GROMORT explique le "rôle de la pensée et du goût" en architecture au chapitre II, op.cit. note (1). Quant à Henti PROVENSAL, il estime que l'art s'adresse à la pensée et au sentiment, dans L'harmonie intégrale. L'art de demain, Paris, Levrin et Cie, 1904.
- (34) MAYER (M.), A. et G. PERRET, notice in Les Albums d'Art DRUET, XVI, Paris, Librairie de France F. Saint Andréa, 1928.
- (35) Voir par exemple note (77).
- (36) LUCAS (Ch.), L'hygiène et l'art dans la construction, Paris, La Construction Moderne, 10 Octobre 1903, souligné par lui.
- (37) Amphibologie est employée ici dans le sens que lui donne la philosophie, c'est-à-dire une ambiguïté due à la confusion d'une idée (le sublime de l'Art dans ce cas) avec la réalité (la matérialité architecturale).
- (38) Passage, souligné par lui, d'une lettre de J. GUADET adressée en encouragement à la thèse du Dr. Joseph CASATI, l'Hygiène et l'Art de la Construction, titre repris par celui de l'article de Ch. LUCAS, mentionné ci-

dessus; l'extrait y est cité. La 2ème édition d'Eléments et théories de l'architecture est de 1905.

- (39) CADHILLAC (P.-E.), Comment contruire en France nouvelle, in L'Illustration, Construire, 24 Mai 1941.
- (40) D'après BENOIST (L.), Arts du monde, Gallimard, 1941, cette formule "lapidaire" a été prononcée par VIGNOT alors qu'il était consulté pour le dôme de Milan. Robert AUZELLE, dans l'Architecte, Paris, Vincent et Fréal, 1965, reprend cette citation.
- (41) Voir note (11).
- (42) JOURDAIN (Frantz), Art et progrès, La Construction Moderne, 5 Novembre 1887.
- (43) JOURDAIN (Francis), L'art et la raison, Architecture d'Aujourd'hui n°7, Juillet 1937, d'après une conférence tenue en Sorbonne et publiée dans les "Cahiers Rationalistes", Paris.
- (44) L'Union des Artistes Modernes, fondée en 1929 a compté parmi ses architectes, JEANNERET, LE CORBUSIER, LURCAT, MALLET-STEVENS, PINGUSSON, PROUVE. Son manifeste, publié en 1934 en vue de l'Exposition Arts et Techniques de 1937, est paru dans l'Architecture d'Aujourd'hui n°7 de 1937. Pour des compléments et commentaires, voir BARRE-DESPOND (A), UAM Union des Artistes Modernes, Editions du Regard, Paris, 1987.
- (45) LEBOUT (R.), La maison et l'architecture, l'Illustration n°5020, 98è années, L'habitation, 29 Mai 1939.
- (46) Voir note (44).
- (47) Voir MOLEY (Ch.), L'Immeuble en Formation, op.cit.
- (48) In Architecture d'Aujourd'hui n°1, Novembre 1930.
- (49) LUCAS (Ch.), La Construction Moderne, 20 Décembre 1902.
- (50) De BAUDOT (A.), L'architecture et le ciment armé, Paris Office général d'édition artistique, 1905. Cité par VIGATO (J.C.) Histoire des Architectoniques modernes France 1900-1940, rapport pour le B.R.A., déc.1985.
- (51) PROVENSAL(H.), L'habitation salubre et à bon marché, Paris, 1908. Voir également note (19), le concours ainsi nommé.
- (52) PROUDHON (J.), Du principe de l'art et de sa destination sociale, Paris, Lacroix et Cie, 1875.

- (53) Voir note (13).
- (54) Voir note (45).
- (55) PLANAT (P.), Encyclopédie de l'Architecture et de la Construction, article "Habitation à bon marché", Paris, s.d. Extrait d'une citation donnée plus largement. Voir note (71).
- (56) HAUTECOEUR (L.), Les conditions économiques de l'architecture, Paris, l'Architecture, vol XLIV, n°3, 15 mars 1931.
- (57) Bien qu'appliqué à la "demeure", c'est-à-dire plutôt à la villa, ce texte a une portée plus générale. Les quatre principes, publiés dans la revue l'Architecture en 1930, sont:
- 1° La demeure doit être économique, c'est-à-dire que pour une valeur donnée elle doit présenter les conditions de logement les meilleures: diminution du nombre des pièces jusqu'à une limite raisonnable, diminution jusqu'à la limite également de la surface de construction; en d'autres termes simplicité la plus grande d'installation en même temps que surface utile maxima, rendement le plus élevé.
- 2° La demeure doit être hygiénique, c'est-à-dire utiliser au mieux la lumière solaire, s'aérer parfaitement, posséder les installations hygiéniques les plus complètes: orientation symétrique des chambres à coucher et des pièces de réception; emplacement du groupe chambres autant que possible à l'Est, du groupe réception à l'Ouest, lorsque la maison se trouve sur une rue Nord-Sud; emplacement des deux groupes au Sud dans le cas d'une rue Est-Ouest; dimension et emplacement des fenêtres: emploi aussi large que possible des portes vitrées et même, le cas échéant de parois vitrées; on prendra soin aussi d'éviter que les chambres ne soient obscurcies par un avant corps ou un porche; enfin installation d'une salle de bains dans chaque appartement, ou au moins de douches, et séparation des bains et des W.C.
- 3° La demeure doit être pratique, c'est-à-dire faciliter la vie des usagers par la disposition de ses pièces, économiser leur temps et leurs forces: distinguer nettement le groupe chambres et le groupe réception; séparer les chambres des parents et celles des enfants par une pièce intermédiaire, un débarras par exemple, installer la salle de bains dans le groupe chambres; cuisine le plus près possible du groupe réception, avec un dispositif de passe-plats; accès au balcon par une pièce autre qu'une chambre à coucher; faire en sorte que les chambres ne se commandent pas; calculer la

dimension des pièces, celle des portes et fenêtres ainsi que leur emplacement de telle manière que la place des meubles et les espaces libres soient combinés de façon commode.

4° La demeure doit être aussi spacieuse qu'il est possible, c'est-à-dire que, toute petite qu'elle soit, elle doit être facile à tenir en ordre: distinction en même temps que liaison des pièces par emploi du verre et des portes à glissière; forme et répartition des baies; disposition des meubles et des groupes de meubles qui évite les entassements et les ombres portées; emploi des placards dans le groupe chambres aussi bien que dans le groupe réception; forme, matière et couleur des meubles en harmonie avec celles des pièces".

- (58) Je développe l'analyse de ces contradictions hygiène/rentabilité à partir des dispositifs architecturaux confrontés aux idéologies et politiques d'habitat selon leurs commanditaires, dans l'ouvrage cité note (47).
- (59) Ibid.
- (60) GINSBURGER (R.), Pourquoi ne peut-on construire de quartiers d'habitation sains à Paris, Paris, l'Architecte, Mars 1931.
- (61) Voir note (28).
- (62) Voir par exemple GUERRAND (R-H), Les origines du logement social en France, Paris, les Editions Ouvrières, 1966.
- (63) Voir note (47).
- (64) In Techniques et Architecture n°2 28è série, à propos du concours des PPL, 1966.
- (65) GUENON (R.), Le règne de la quantité et le signe des temps, Paris, Gallimard, 1945.
- (66) LURCAT (A.), Oeuvres récentes, I, Paris, Vincent et Fréal, 1961, avec en annexe des extraits de conférences cités.
- (67) Voir note (9).
- (68) BORNE (L.), L'hygiène à l'Exposition Universelle de 1889, in La Construction Moderne, 4 Janvier 1890.
- (69) In La Construction Moderne, 5 Janvier 1901.
- (70) En 1895 également se tient une Exposition Internationale d'Hygiène où est remarqué une "grande maison de

rapport" de H.PUCEY. Le critique ALBERTY attribue sa bonne qualité d'hygiène au "complément d'éducation, assez rare à notre époque" que l'architecte aurait cherché dans des congrès et études, notamment en 1893 à Budapest, où il a analysé les bains publics. Voir la Construction Moderne, 9 Novembre 1895.

- (71) La Construction Moderne, 25 Octobre 1902.
- (72) BORNE, op. cit.
- (73) Voir note (55).
- (74) TUBEUF (G.), op.cit.
- (75) MALLET-STEVENS (R.), Architecture moderne, Architecture d'Aujourd'hui VIII, Paris, Novembre 1932.
- (76) RIVOALEN (E.), Les femmes à l'Ecole des Beaux-Arts, in La Construction Moderne, 27 Septembre 1890. Souligné par moi. Bien entendu cet article, après un autre anonyme du 21 Juin 1890 dans la même revue, à déclenché un courrier de lecteurs et de lectrices. Voir la réponse de l'une d'elles publiée le 22 Novembre 1890 (rôle des femmes dans l'architecture). Femme d'ingénieur comme nous l'apprend une autre lettre d'elle publiée dans la même revue le 18 Juin 1892, elle est d'autant plus sensible à l'idée d'une double concurrence avec les architectes.
- (77) Ibid.
- (78) RIVOALEN (E.), L'architecture usuelle, liv. 107, op. cit.
- (79) PINGRENON (R.), La femme moderne et l'habitation moderne, La Construction Moderne, 31 Octobre 1903.
- (80) Voir notamment les recherches récentes présentées à l'occasion du colloque Femme et Habitat, Paris, 24 Avril 1979, Plan-Construction.
- (81) FENZY (F.), et CARREAU (A.), Une maison confortable dans la banlieue parisienne, Ma petite Maison n°26, 20è année, Paris, Avril 1923.
- (82) Ce titre est celui d'Architecture d'Aujourd'hui n° 190, Paris, Avril 1977.
- (83) GROMORT (G.), op.cit.
- (84) J'ai développé l'idée de passage de l'hygiénisme au fonctionnalisme dans l'article La genèse du jour/nuit

(op.cit.) redéveloppé dans le dernier chapitre de L'immeuble en formation, (op.cit.).

(85) Voir par exemple l'article de DEVILLERS (C.), op.cit.

(86) LURCAT (A.), Oeuvres récentes, op.cit.

(87) Ibid.

(88) De la Justice, vol.I, pp.28-29, cité par GURVITCH (G.), op.cit.

FIGURES DU PROJET

Problématique

A travers ses figures choisies, le discours architectural de conception de l'habitat laisse finalement une impression de généralité. Miroir des données idéologiques et techniques du logement d'une époque et de leur évolution, il fait surtout émerger, en guise de spécificité architecturale face à leur montée, une antidotique injonction à l'Art lorsqu'elles priment trop, ou une velléité de synthèse. Il se confirme qu'il ne suffit pas de s'en remettre aux seuls textes pour authentifier des concepts architecturaux et qu'il faut les confronter aux dessins, en terme de figures, selon la méthode proposée ici.

Les figures binaires et ternaires du discours semblent en effet tourver certaines analogies dans la géométrie du projet. L'architecture classique y avait recours. Le tracé de ses façades suivait la dualité de la symétrie et les tripartitions verticale et horizontale, avec dans ce dernier cas prédominance de la partie centrale. Les plans étaient aussi composés à partir de figures centrées et/ou d'une bipartition latérale ou transversale. Plans et façade étaient dans une dialectique de correspondance/ autonomie. L'héritage du classicisme, dont procède la pensée architecturale moderne sans rupture aussi forte qu'elle veut bien le proclamer, se répercute ainsi non seulement sur les figures rhétoriques du discours, mais aussi les figures topologiques et géométriques de la composition. Sans démontrer les liens qu'elles avaient entre elles dans la théorie architecturale de l'Age Classique, pour ne pas sortir du champ de ce travail, il s'agit ici d'étudier leurs interférences dans la conceptualisation-conception architecturale de l'habitation moderne.

Cette mise en relation de la pensée écrite et de la pensée dessinée sous l'angle de figures, ne sera pas, à quelques rares exceptions près, effectuée chez le même architecte dont on chercherait des correspondances biunivoques entre discours et projet. C'est en fait dans la durée que seront recherchées des homologues entre eux avec l'idée d'une certaine osmose entre les mouvements de pensée, les savoir-faire et le contexte de société, avérée pour une tendance architecturale donnée. Cela signifie que les auteurs des figures discursives déjà cités ne vont pas être systématiquement repris pour vérifier une application, ni même une cohérence.

Avant d'en arriver aux figures du dessin, une précision est nécessaire. Pour éviter toute idée de passage direct entre discours et projet, il faut distinguer schématiquement deux niveaux dans le premier. Le discours architectural analysé jusqu'à présent relevait de l'éthique de la profession telle que réaffirmée, infléchie ou définie au contact de ce nouveau domaine de conception qu'avait constitué le logement social. Si l'éthique, distinguée ici de la morale selon les analyses proposées par FOUCAULT, fonde l'action, elle n'est pas pour autant partie intégrante de la démarche de projet proprement dite. Il convient alors de différencier discours éthique et discours opératoire.

Le premier a révélé la reconnaissance à dominante stable d'une trilogie de valeurs architecturales, reformulées en filiation avec les préceptes du classicisme, et souvent fusionnées en une opposition bipolaire. Si ces valeurs sont devenues, selon les architectes, des conditions, critères de qualité, impératifs, contraintes ou exigences, elles apparaissent toujours pouvoir être relatées aux trois domaines du social, du technique et du formel.

Les écrits généraux avaient aussi montré que ces pôles étaient plutôt ressentis antagonistes, avec alors deux attitudes, d'après l'interprétation proposée ici des figures ternaires et binaires structurant fréquemment le discours d'intention et légitimation architecturale: la synthèse harmonieuse des contradictions ou la mise en avant de l'impossibilité à les surmonter.

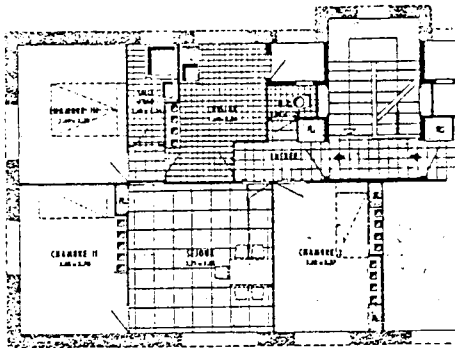
En corollaire de ce discours éthique général, existe un discours opératoire définissant concrètement les rapports de l'architecte avec les acteurs du processus commande-conception-réalisation ainsi qu'entrevu dans les derniers chapitres précédents. Mais il existe, comme on le verra en fin d'ouvrage, des textes énonçant des règles de projet adoptées et associées à des schémas.

Dans quel champ seront pris les exemples permettant d'analyser des figures du dessin? Ce travail est plus particulièrement centré sur l'immeuble social. Mais l'élaboration historique de ce dernier n'étant pas autogène, il faudra veiller à ne pas se couper de ses relations à l'immeuble de rapport et au pavillon, qu'il soit villa ou maison économique. Dans la mesure où l'habitation sociale est la dernière à être entrée dans le champ de l'architecture domestique, on peut supposer que les savoirs antérieurs, acquis sur les bases de la commande aisée, ont joué dans ce nouveau domaine de conception, par transposition inconsciente ou par réflexion volontaire (séparation nette de "l'art" et de "l'utilitaire" pour les uns, volonté de démocratiser le confort pour les autres).

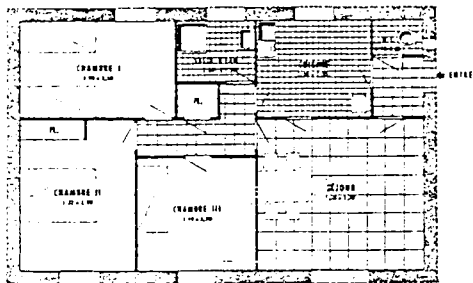
L'immeuble collectif est souvent vu comme le parent pauvre de la villa, par les habitants comme par les architectes, ceux-ci étant censés en préférer la commande d'autant plus gratifiante qu'elle est luxueuse. Mais ce programme a régressé au profit du pavillon de banlieue, au point qu'on peut lire déjà avant la première guerre mondiale: "Un architecte digne de ce nom étudie aussi consciencieusement une modeste villa que l'immeuble le plus somptueux" (1). Si RIVOALEN éprouve le besoin de réaffirmer cette éthique, c'est qu'elle ne va pas de soi. N'a-t-il pas en effet (entre autre pour raison avouée d'amélioration du gain, contre on l'a vu) prôné le collectif comme la maison, même s'il préconisait plutôt le petit immeuble, dont l'échelle limitée correspondait d'ailleurs aux petits investisseurs privés auquel il s'adressait.

Mais on aurait envie de permuter les termes du précepte: "un architecte digne de ce nom, étudie aussi consciencieusement un modeste immeuble que la villa la plus somptueuse". Car il est vrai qu'à l'orée du siècle, peu d'architectes revendiquent l'immeuble social comme domaine de conception à privilégier, ou même simplement comme objet d'architecture à part entière, en dehors de ceux qui ont travaillé essentiellement pour les Sociétés, Fondations, puis Offices d'HBM, et des quelques notoriétés qui leur donnent une place dans leur oeuvre (T.GARNIER, H.SAUVAGE et, sur un autres plan, G.VAUDOYER).

Autour des années 1950, au contraire, le logement de masse constitue le gros de la commande architecturale. Si bien même, que maison apparaît alors souvent comme un sous-produit du logement collectif, comme si l'extraction d'une cellule-type pouvait constituer un pavillon.



immeuble



maison

F₄

Deux plans de "Logements Economiques et Familiaux" extraits du catalogue officiel des plans-types du M.R.U., Juin 1953. On remarque la similitude entre des plans pourtant prévus l'un pour le collectif, l'autre pour l'individuel. Ici, c'est plutôt la maison qui semble reprise de l'immeuble, qui a lui trois façades, tandis qu'elle semble être une cellule assemblable à des voisines.

En fait, il ne faut pas opposer globalement l'immeuble et le pavillon, mais les considérer en interaction à l'intérieur d'un même secteur, habitation sociale ou promotion privée pour clientèle aisée, avec aussi interpénétration de références architecturales entre celles-ci. En particulier, l'un des thèmes de cette partie étant de confronter la conception de l'habitation sociale aux schémas hérités du palladianisme, il pourra s'avérer d'autant plus nécessaire de porter un regard comparatif sur quelques villas d'architectes ayant par ailleurs conçu du logement.

Une citation de LE CORBUSIER va nous confirmer, si besoin encore, que l'immeuble se définit bien en référence à la villa, ces deux termes ici non fortuits voulant d'ailleurs évoquer l'importance qu'ont pour lui ces deux pôles qu'il essaya de concilier dans ses recherches typologiques. Mais cette citation est surtout donnée pour illustrer le rôle des figures dans le projet d'habitation. En préalable, il faut donner une définition des figures du dessin. Elles peuvent se lire dans les systèmes de mesure et de proportions, les règles de symétrie ou dissymétrie, les tracés géométriques guidant le plan et de la façade, c'est-à-dire dans les principes de structuration topologique et formelle du projet.

"Ayant réclamé la "machine à habiter", nous avons depuis, révolté cette opinion toute fraîche lorsque nous avons prétendu que cette machine pouvait être un palais. Et par palais, nous voulions signifier que chaque organe de la maison par la qualité de sa position dans l'ensemble, pouvait entrer en tels rapports émouvants dévoilant la grandeur et la noblesse d'une intention. Et cette intention, c'était pour nous l'architecture".

Quand LE CORBUSIER précise la différence entre une maison et un palais, non pas dans l'ouvrage qui porte ce titre, mais dans Vers une architecture (3^e édition, 1928), il fait valoir que le dépassement du simple fonctionnalisme, condition d'accès à l'Architecture, peut résider dans la "qualité de position" donnée à chacune des parties de l'habitation par rapport à l'ensemble qu'il forme. Autrement dit, il voit dans la composition un des modes opératoires essentiels de la pensée architecturale. Il rejoint là, sans évidemment le revendiquer, J.GUADET qui met aussi en avant l'importance de la composition des "éléments" de l'habitation dont on sait qu'elle avait à porter plus sur la disposition spatiale interne que sur la forme extérieure.

Cette partie de l'ouvrage portera aussi essentiellement sur cette question de la répartition interne des espaces du logement et de l'immeuble, en conformité avec la coupure souvent volontaire établie par les architectes entre façade et plan. Il existe, en effet, plusieurs doctrines de cette dissociation, qui semble être l'une des règles opératoires correspondant à l'opposition binaire, constatée dans le discours, entre art et utilité.

Cet intérêt pour le plan, qui est d'ailleurs une des caractéristiques de l'architecture domestique tant il est vrai que les concepteurs se sont interrogés sur la réification des lieux de l'habiter, suppose en préalable de se situer, pour reprendre les termes de GUADET cherchant à clarifier cette différence, par rapport à la composition et à la disposition. Celle-ci correspond aux règles de la distribution, qui consistent à mettre en relation (liaison/séparation, position mutuelle par rapport à la porte d'entrée et à l'extérieur) les différents espaces de l'habitation sur la base des codes sociaux et culturels de la vie privée (famille, socialité, tâches ménagères). Elle est donc d'ordre organique et topologique, alors que la composition donne forme à cette topologie inscrite dans un plan. C'est ce dernier aspect qui est plus particulièrement traité ici, dans le cas de plans nettement structurés par des figures de composition.

Au-delà de la régularisation formelle du schéma distributif en tant qu'empreinte savante de l'architecte, la présence de figures du plan sera considérée révélatrice à plusieurs titres. Dans une homologie, sans doute plus inconsciente que voulue en application, avec les figures discursives telles qu'interprétées auparavant, les figures dessinées semblent manifester les valeurs architecturales adoptées, qu'il y ait de la part du concepteur choix exclusif, hiérarchisation ou intention d'en résoudre les contradictions. Ce dernier cas sera tout particulièrement regardé.

Parmi les antagonismes identifiés à partir des écrits d'architecte, seront retenus:

- . la dialectique classicisme/modernité, non pas comme question d'expression stylistique, mais comme recherche éthique de conciliation entre, d'une part la perpétuation des valeurs architecturales ressenties fondamentales et permanentes en héritage du classicisme, et d'autre part l'adaptation aux données de l'époque et à leur évolution supposée.

- . la perception des attentes contradictoires de la commande, avec d'un côté toutes celles qui ont évolué de la salubrité au sens large jusqu'à la qualité d'usage, et de l'autre tout ce qui relève de la quantification et du technico-économique. Les figures de composition du plan, apparemment en correspondance à celles du discours, seront, dans l'ordre de leur étude:
- . les figures centrées. Sont-elles des figures de synthèse harmonieuse, aspiration fréquemment exprimée, ou sont-elles l'indice d'une primauté idéologique accordée à l'une des valeurs visées par le projet?
- . les figures divisées. Ne sont-elles que des interprétations du programme (regroupement des activités et fonctions domestiques en parties principales) ou sont-elles une réponse reflétant des antinomies concernant plus globalement le rapport de l'architecte à la société? En tout cas, connaissant la fréquence de la bipartition et de la tripartition dans la composition des plans, on est tenté de les confronter aux figures binaires et ternaires qu'utilise la rhétorique architecturale.
- . les figures combinant centralisation et séparation. Sont-elles des réponses, volontaires ou non, à l'écartèlement entre tradition classique et modernisme, et/ou aux contradictions que recèle la commande?

Valeur centrale, figure centrée

La topologie des plans d'immeubles et/ou de logement fait fréquemment apparaître une centralité dans l'organisation de l'espace. L'hypothèse faite est que cette centralisation topologique, voire géométrique, est révélatrice d'une primauté idéologique adoptée par la conception.

Parmi l'écheveau des données et conditions de conception de l'habitat social, il avait été remarqué que les architectes, d'après leurs écrits, tendaient à dégager celle qui leur paraissait être l'exigence prépondérante d'une époque. Ainsi en avait-il été de l'hygiénisme, puis de la technique, puis encore de la fonction. Or il s'avère que de telles primautés peuvent être retrouvées dans les figures architecturales qui structurent les plans. Il s'agit ici d'une interprétation de ceux-ci, puisqu'aucun texte d'architecte ne prétend explicitement établir un lien direct entre les figures de sa pensée et celles de son dessin.

CENTRALITE HYGIENISTE

Comme l'ont montré des citations dans la première partie, la place prépondérante de l'impératif d'hygiène a été reconnue, sinon admise, par les architectes au tournant du siècle. Dans les années 1920, elle est encore au centre de la conception domestique.

A propos du "devoir de l'architecte", l'un d'entre eux affirme alors:

"Qu'il s'agisse d'une modeste villa ou d'une demeure somptueuse, il doit faire prévaloir les meilleures conditions d'hygiène" (2). Les moyens d'y parvenir, tels qu'expliquée dans les textes, apparaissent généralement comme une somme de recommandations sur les surfaces, communication, éclairage, aération et orientation solaire des pièces. Pour dégager une implication globale de l'hygiène sur le plan, il vaut mieux alors recourir à l'interprétation de la topologie et de la géométrie de ce dernier.

Dans les décennies autour de 1900, l'instrumentation technologique de l'hygiène domestique réside essentiellement, d'une part dans les branchements et canalisations d'eau (adduction d'eau courante, évacuation des eaux vannes et usées), d'autre part dans l'ouverture des logements et parties communes sur l'extérieur apportant "air, soleil, lumière" selon la devise moderne. Si soleil et lumière renvoient toujours à la disposition des fenêtres, l'aération ne dépend seulement d'elles qu'avant l'arrivée des gaines apportant une autre solution technique. Hygiène de l'eau et de l'air sont à relier, dans la mesure où la ventilation est une exigence qui concerne en grande partie les pièces humides. Aussi, après le règlement de 1884 qui demandait pour chacune d'elles et les cages d'escalier une ouverture sur l'extérieur, vit-on se généraliser une figure, qui n'était en fait que la systématisation du principe distributif traditionnel de l'immeuble urbain: une suite de pièces habitables sur rue, opposée à une série de pièces de service sur cour, cette bipartition en deux bandes longitudinales étant d'ailleurs déjà indiquée par la structure porteuse des deux façades complétées par un mur médian parallèle.

Autrement dit, l'hygiénisme au centre des préoccupations se lit alors dans les plans de la production courante par l'importance des surfaces sanitaires regroupées en une bande, mais pas dans une géométrie centrée. Celle-ci apparaîtra pourtant plus tard dans les projets théoriques et prototypes

expérimentaux, au moment l'hygiénisme est en train de s'amuïr: résolu techniquement et passé dans les moeurs après inculcation, il devient de plus en plus tacite après 1960. C'est la rationalisation technico-économique qui a amorcé la recherche de figures architecturales du logement centrées en plan sur des canalisations et aussi gaines verticales, puisqu'elles seules en fait permettront les emplacements retranchés des façades et de leur aération directe. Emergence d'une figure de la perfection hygiéniste alors que la pensée techniciste devient hégémonique: ce paradoxe apparent demande explication et rappel préalable.

La conception du logement social s'est en effet trouvée placée dès ses débuts dans le jeu contradictoire de la rationalisation et de l'hygiène, la première compactant le bâtiment, réunissant des éléments constructifs et optimisant sa surface habitable, tandis que le second multiplie au contraire les ouvertures et les dispositifs de séparations des personnes autant que des fonctions. Ainsi, les constructeurs ont cherché à diminuer le coût de la plomberie en regroupant les pièces humides si possible autour d'une unique colonne d'arrivée et de descente. Ils se sont efforcés aussi de raccourcir les façades onéreuses, c'est-à-dire d'épaissir les bâtiments, tout en cherchant à placer, par palier, quatre logements à une façade au lieu de deux à façades sur rue et cour. Ceci nécessitait de passer au centre de l'immeuble les pièces supposées ne pas nécessiter de lumière naturelle (salle de bains, W.C.), et de savoir les ventiler par gaine d'extraction et non plus directement sur l'extérieur et de se passer de l'aération traversante. Il s'en est suivi une lente évolution de la conception spatiale du logement jusqu'aux années 1960, au fur et à mesure des acquis techniques permettant l'épaississement des bâtiments (refends porteurs) et l'aération forcée (conduits séparés, puis shuntés et enfin ventilation mécanique).

D'un côté, le regroupement rationnel (pour le constructeur) autour d'une gaine, si possible commune à deux logements mitoyens et réunie à l'escalier d'immeuble; de l'autre, la séparation hygiénique et moralisatrice des lieux intimes (W.C., salle d'eau) et banalisés (cuisines), aérés chacun sans interférence avec d'autres pièces. Le compromis nécessité a été élaboré sur plusieurs décennies. La partie humide, regroupée le long de la façade arrière, a été ainsi disjointe dans un double mouvement de retrait: W.C. et salle d'eau ont d'abord migré vers le centre de l'immeuble, mais en restant proches de la cuisine et de l'entrée interposée entre ces deux pôles. Puis, ils ont été repoussés au fond du logement, à l'opposé de l'entrée. Cette solution a un double avantage: elle regroupe toujours des pièces humides autour de canalisations, mais à présent avec des pièces

homologues des logements voisins et non plus dans le même logement, et elle assure aussi une séparation entre la partie de réception, près de la porte (séjour et cuisine) et la partie de l'intimité familiale, à l'écart de l'entrée (chambre, salle de bains et la plupart du temps W.C., encore que cette commodité soit à offrir au visiteur). L'ensemble des technocrates de la production du logement appelle cette distribution spatiale la répartition jour/nuit. Cette disposition bipartite, où les deux zones du logement sont chacune polarisées par un point d'eau, a donné forme à un type préférentiel, notamment vers 1960, avec néanmoins quelques variantes. Ces plans de la production courante, qui répondent à un faisceau d'exigences plus ou moins contradictoires (technologie, économie, modélisation de l'habiter et salubrité), ne se traduisent pas par une structure spatiale correspondant à une pensée globale sur l'organisation du logement.

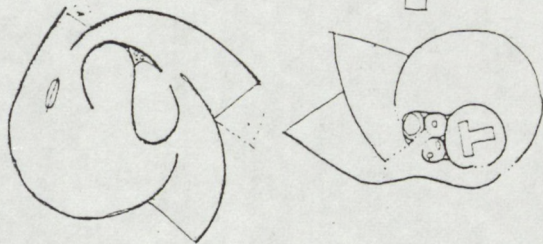
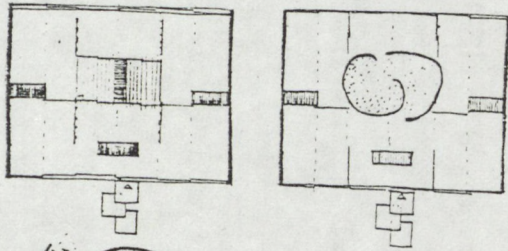
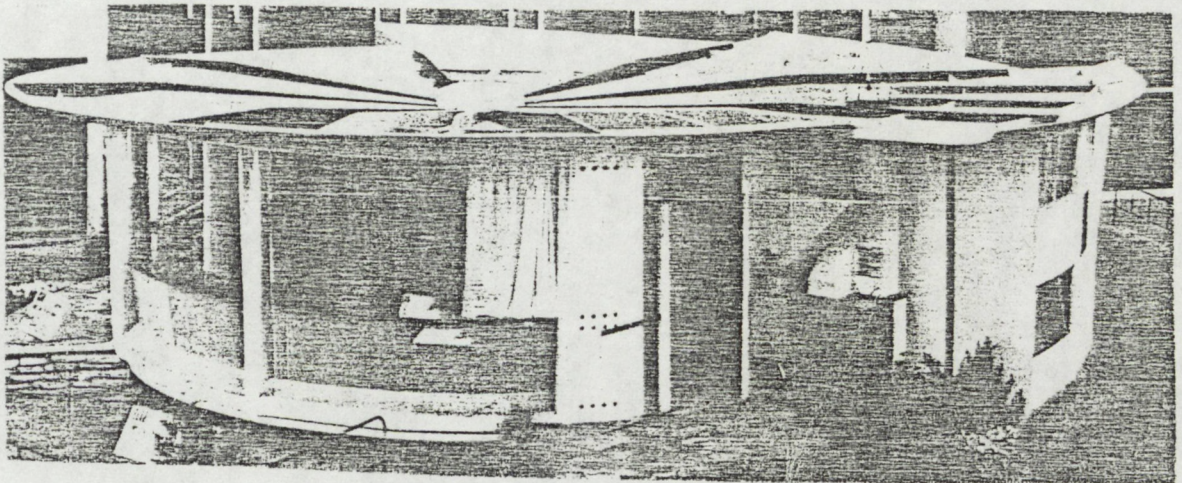
Or, l'histoire de la conception de l'habitation montre que l'énonciation d'utopies, d'idéologies et de doctrines, semble s'accommoder du besoin d'être réaffirmée par une figure architecturale, claire et ordonnatrice de l'espace. Au moment où l'hygiénisme est la préoccupation prépondérante, on s'attend à ce que ses instruments (points d'eau, arrivée d'air) soient en bonne place dans l'organisation spatiale du logement. De fait, le mouvement d'intégration progressive des différents points d'eau vers le centre de l'immeuble n'a pas seulement à voir avec le regroupement rationnel des canalisations et la suppression de la position en façade pour les pièces sanitaires à des fins de rentabilité. La présence d'une unique gaine technique au centre du logement ou de la maison, telle que la manifestent nombre de projets théoriques après guerre surtout, constitue une figure idéale en plan, qui reconferme et rend tangible la place centrale assignée à l'installation hydraulique et aérolique dans l'inculcation des valeurs et pratiques de salubrité physico-morale. La centralité de l'idéologie hygiéniste aurait donc tendance à être répercutée dans l'organisation concrète de l'espace domestique proposé (3).

Cependant le parachèvement de la figure idéale, logement carré centré sur une unique gaine, se remarque surtout dans les projets théoriques et prototypes expérimentaux vers 1960, c'est-à-dire à un moment où l'extraction d'air par gaine est reconnue suffisamment efficace pour se passer de l'ouverture des pièces humides directement sur l'extérieur, mais aussi, sans doute en corollaire, à un moment où l'obsession hygiéniste n'est plus la préoccupation majeure du discours mettant désormais en avant le confort. L'hygiénisme du siècle dernier n'a pas eu immédiatement, par rapport à ses exigences, les moyens techniques qui auraient permis une

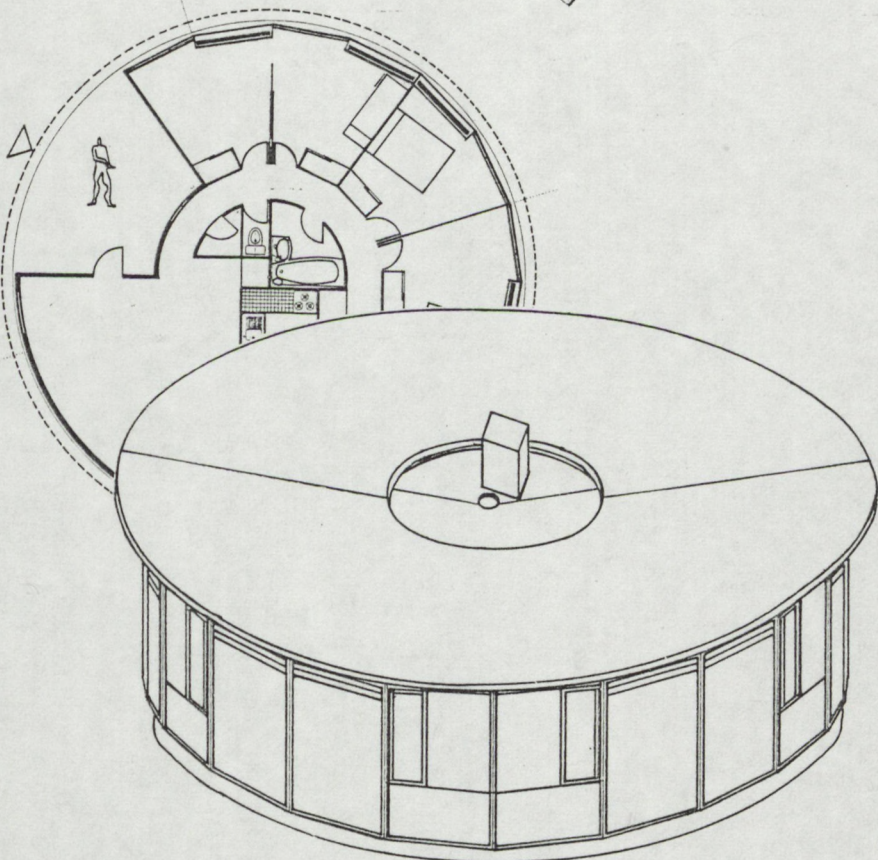
réponse globale et rationnelle, également dans son économie, aux questions liées de l'eau et de l'air, ainsi d'ailleurs que de la chaleur. La mise au point d'une gaine pouvant regrouper ces trois fonctions concourant à l'hygiène, était le préalable à toute figure architecturale centrant le logement sur elle. Quand une telle figure est apparue, elle était donc déjà moins la confirmation tardive de la primauté hygiéniste, que la traduction de la pensée technicienne du confort devenu central.

Autour de 1900, en plein règne de l'hygiénisme, il est néanmoins une figure architecturale centrée qui puisse être considérée en homologie. Elle ne règle pas le plan du logement, mais celui de certains immeubles économiques, comme ceux qui cherchent à desservir quatre logements par palier. Assembler sur l'épaisseur de deux travées un tel nombre de cellules dans un plan d'étage rectangulaire à pignons mitoyens aveugles, conduit à les adosser et à ne laisser à chacune d'elles qu'une exposition, solution rejetée à l'époque de la ventilation traversante considérée comme la seule efficace. D'où le creusement latéral de l'immeuble par des cours et courettes, dispositif plutôt propre à l'immeuble de rapport, ou la disjonction longitudinale de l'immeuble en deux pour créer des logements traversants de part et d'autre d'une cour occupée en son centre par une cage d'escalier bien ventilée, voire laissée à l'air libre. On obtient donc un plan d'immeuble, dont la quadripartition a pour centre la cage d'escalier ventilée.

Cette figure régulière peut alors être considérée comme une traduction dessinée de l'importance donnée à l'aération des parties communes, lieux vus malsains en tous points comme on sait. C'est surtout le cas lorsque l'escalier est en plein air, ouvert à tous vents (voir plus loin les HBM de LABUS-SIERE, rue de la Saïda). Sinon la place centrale de l'escalier, même dans un immeuble creusé de façon à ce qu'il arrive à avoir des fenêtres, ne peut être considérée comme seulement représentative de la prépondérance hygiéniste, puisque cette position a aussi à voir avec la rationalité de la desserte comme on le verra.



"Maison expérimentale tout plastique", Ionel SCHEIN, 1955, réalisée et exposée au salon des Arts Ménagers, 1956. Remarquer l'évolution des esquisses, à partir d'une première phase très palladienne.



"Maison ronde à chauffage solaire", J.MICHEL et F.TROMBE, 1972. Si la "course solaire" justifie la forme de la maison, elle reste néanmoins conçue sur l'habituel schéma de provenance hygiéniste: le bloc-eau central

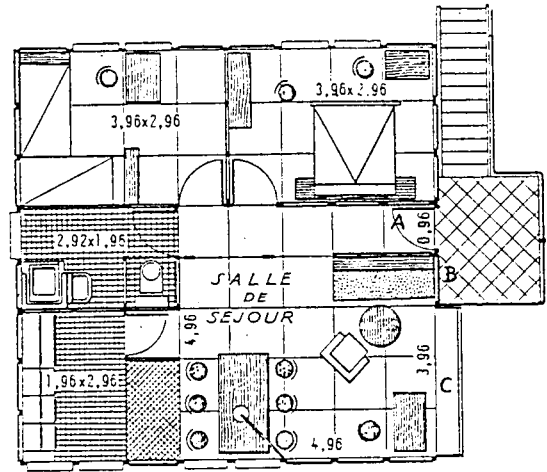
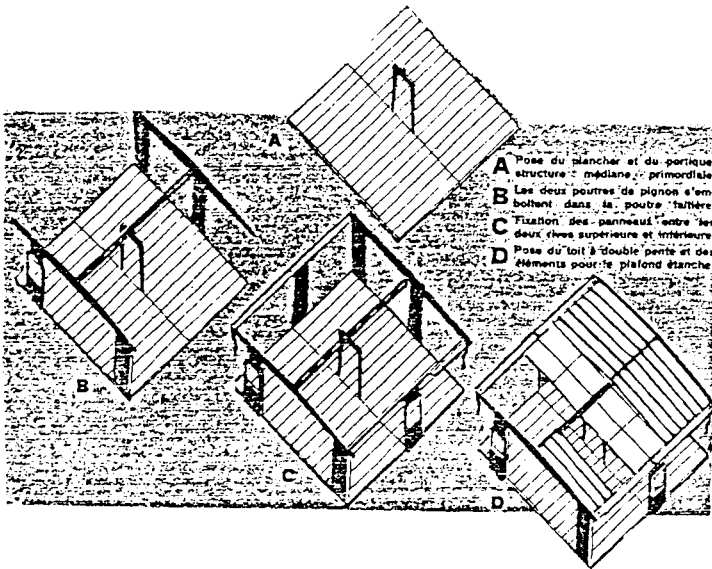
CENTRALITE TECHNIQUE

La centralité purement technique, c'est-à-dire qui donnerait en plan une place exactement centrale à l'élément majeur du système constructif porteur, est finalement rare. Elle correspond à une primauté doctrinale de concepteurs qu'on pourrait qualifier d'architectes-ingénieurs et qui souvent ont d'ailleurs effectivement ce double titre. La maison-exposition de Jean Prouvé pour le Salon des Arts Ménagers de 1950 a bien en son centre géométrique le portique de soutien de la poutre maîtresse, sans que des qualités de structuration spatiale soient aussi recherchées que par exemple chez BUFFI avec son modèle Arcade montré plus loin. L'élément porteur gêne plutôt le séjour malgré l'idée d'indiquer un couloir. Dédoublé dans le projet de H. PROUVE, cet élément contribue à remédier à ce défaut, sans encore définir un espace central pour le logement (illustration plus loin).

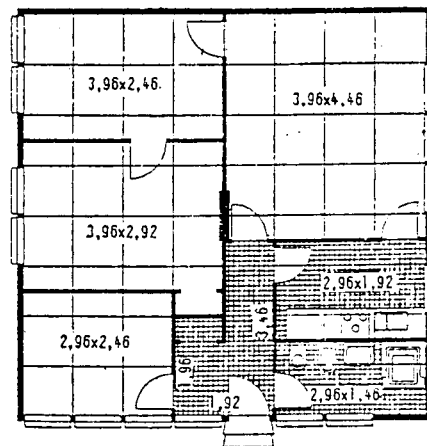
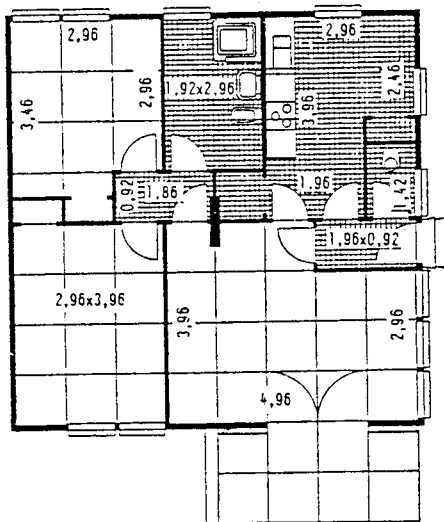
En général, la mise au centre d'un élément de structure porteuse se fait avec regroupement des équipements sanitaires. J. PROUVE, dans la maison "Jour Meilleur" (1950), conçoit ainsi un bloc-eau qui suppose la panne faîtière. Quand on note qu'on peut aussi adjoindre le chauffage "central" à ce noyau, on voit qu'on arrive à un groupe technique cumulant les fonctions de structure et de production du confort immédiat. Un tel ensemble, dans les maisons économiques de l'après-guerre, a pu être comme célébré par une position centrale valorisante. C'est un objet du culte technique qui se trouve dans le pavillon des années 1950 en situation spatiale et symbolique de quasi-mât totémique.

Ce n'est pas vrai dans le cas de PROUVE, dont on verra d'ailleurs qu'il peut décentrer le bloc-eau porteur, mais plutôt dans les projets théoriques autour de 1960, proposant des cellules dont toutes les fonctions sont polarisées sur une unique gaine parée de vertus organiques en référence à l'organisme humain et au schéma corporel. Cette fusion d'équipements et d'éléments utilitaires en un seul objet central correspond à l'abstraction des valeurs architecturales, repéré à travers l'évolution du discours, qui a conduit comme on l'a vu à les fédérer en un: Rationalité, puis Fonction.

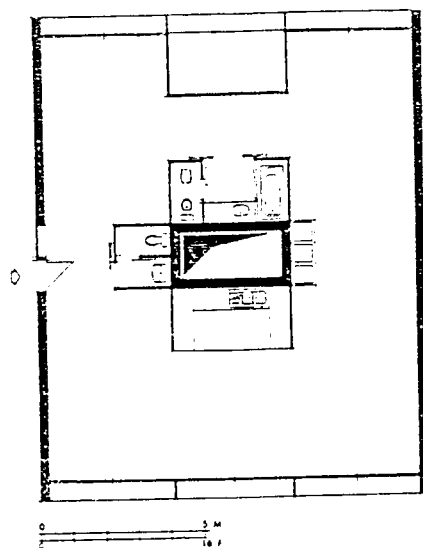
Trois variantes de maison F3, carré de 8 x 8 m à point porteur central



Maison-exposition, Salon des Arts Ménagers, 1950, Jean PROUVE. Le portique central permet de suggérer un couloir. Mais sa forme le statufie trop dans le champ de vision du séjour.



Maisons de H. PROUVE, 1953, pour les Ateliers de Constructions Jean PROUVE, Nancy. Le point porteur, au centre du plan carré approximativement partagé en 4, est sans incidence sur l'espace, distribué comme le logement d'alors en immeuble traditionnel.



-Projet théorique de "cellule sanitaire de base" à "noyau technique",
J.P.VIDAL arch. et P.H.GATHERON designer, 1967.

La "gaine technique" regroupe tous les conduits (eau, gaz, électricité, chauffage, ventilation, vide-ordure) et sert également de structure porteuse.

On remarque le surdimensionnement du projet, révélateur d'une survalorisation sur le thème "moëlle épinière" centrale et espace libre périphérique.

CENTRALITE DISTRIBUTIVE

La rationalité, visée au travers des figures de centralité, n'intègre pas toujours la structure des éléments porteurs, en particulier lorsqu'elle ne concerne pas le logement. Dans ce cas, elle tend à être ramenée à la question de la distribution.

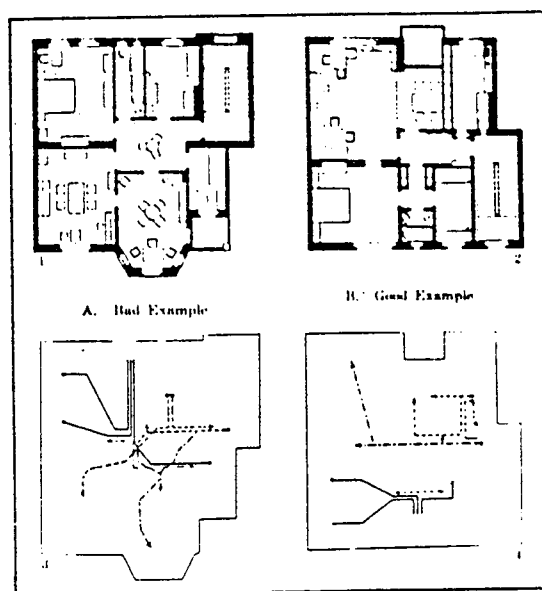
Sur la période 1940-1970, très axée sur la définition des espaces fonctionnels de l'usage et la rationalisation des techniques du confort, les architectes emploient le terme de distribution de façon ambiguë, sans que l'on sache bien s'il s'agit de distribuer des "fluides" ou des espaces. Le premier cas, est celui de la fourniture de l'eau, du courant ou de l'air conditionné aux différentes pièces. Le problème étant de limiter les conduits, l'emplacement central d'une colonne montante aux branchements horizontaux les plus courts, s'avère le plus rationnel, encore qu'il faille s'entendre sur l'aire à considérer: le logement ou le plan d'étage de l'immeuble.

A cette échelle, le terme de "fluide" peut aussi, par extension, être rapproché des "flux de personnes", selon la terminologie des technocrates. Et il est vrai que depuis les débuts de l'immeuble économique, "la desserte" des logements est appréhendée globalement, en faisant regrouper canalisations et cage d'escalier, dans l'idéal au centre du bâtiment. Idéal réalisé sans difficulté avec la ventilation forcée de l'après-guerre, ou de façon nécessairement plus savante auparavant, quand des plans rentrant et trouées devaient mettre cet ensemble directement au contact de l'air. Je reviendrai plus loin sur ces dispositions d'immeuble, "savantes" dans la mesure où elles arrivent à rendre "extérieure" un point central.

Après le banissement hygiéniste du couloir, l'optimisation de la desserte par cage d'escalier, selon le ratio du nombre de portes de logement pour une surface réduite de palier, trouvera sa correspondance dans le logement: avec la montée du discours fonctionnaliste, l'étude de sa distribution tend de plus en plus à être comprise comme la recherche d'un schéma circulatoire clair à trajets écourtés, comme l'art du diagramme et de l'organigramme.

La conception basée sur l'économie des pas, associable au schéma rayonnant, n'est pas adoptée par tous les architectes, en particulier par ceux pour qui distribuer est synonyme d'irriguer. Un bloc technique central tend alors à saturer le centre du logement, "libérant" en conséquence l'espace en pourtour, puisque cette conception relève de la mouvance Moderne et de l'espace ouvert à plan libre. Il induit une circulation en boucle, au contraire donc de ceux qui privilégient la distribution rationnelle des espaces.

Dans ce cas, la position centrale d'un noeud commandant l'accès général aux pièces, est purement théorique. Soit ce pôle circulatoire est amplifié en un hall ou devient traité en véritable pièce, avec référence à la matrice palladienne lorsque l'architecture se veut en filiation avec l'espace du classicisme et ses structures formelles, attitude qui perdure encore chez certains. Soit, si la conception met la distribution plus en prise sur les codes sociaux de l'époque, on constate que l'espace central s'allonge en axe médian à partir de la "galerie" du XIX^e, qui alors partage le logement en deux. Plus tard, un adepte de la minimisation des surfaces de couloir comme A.KLEIN met pourtant en garde contre un excès de concentration et croisement des passages, susceptibles de provoquer des frictions (4): il ajoute ainsi un circuit séparatif contournant l'entrée

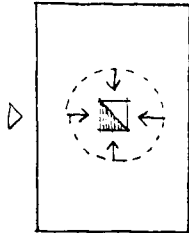


"La maison fonctionnelle pour une vie sans frictions",
Alexander KLEIN, 1928.

L'excès de convergence et croisement des trajets sur un point nodal central, est atténué par un regroupement des liaisons selon deux parties, abusivement représentées indépendantes dans le diagramme de circulation.

emblème de la
rationalité moderne

Distribuer
des
FLUIDES

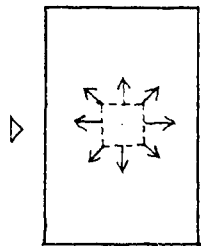


"bloc-eau"
"gaine technique"

bouclage
périphérique

FIGURES
CANONIQUES

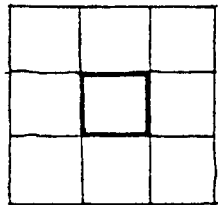
Distribuer
des
ESPACES



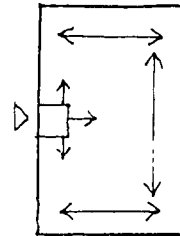
distribution
rayonnante



pièce centrale



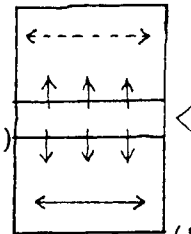
rapport à la
matrice palladienne



(A.KLEIN)

relier/séparer=
confrontation des figures
aux pratiques domestiques

"galerie"
(Ch.GARNIER)
ou
couloir
séparatif



("enfilade")

Figures de la partition

BINAIRES ET/OU TERNAIRES?

A la fin du siècle dernier, alors que le discours architectural légué par le classicisme, tend comme on l'a vu, à être restructuré en fonction d'une dialectique entre Art et Utilité, Charles GARNIER propose une codification de l'appartement bourgeois à la fois moderne et affiliée aux règles distributives de l'hôtel aristocratique du XVIII^e.

Dans une homologie, non exprimée, avec cette bipolarisation des valeurs finales de l'Architecture, il affirme: "En général, on cherche à établir dans un appartement deux espèces de grands compartiments distincts:

- . Le premier est consacré aux pièces de réceptions et aux chambres à coucher
- . Le second est occupé par la salle à manger, la cuisine et les pièces accessoires.

cette distribution donne de la netteté au plan et dans les détails de la vie simplifie les mouvements (5).

La "netteté" correspond à la recherche des figures régulières que l'architecte associe généralement à la théorisation. Elle est surtout réalisée pour le "compartiment" des chambres et pièces de réception, mises en communication directe par enfilade reprise des modèles antérieurs et alignés sur rue, puisque le corps principal de l'hôtel particulier autrefois retranché en fond de cours d'honneur est ramené au contact de l'espace urbain selon les codes de la société bourgeoise. La partie sur cour arrière est moins "nette", ses multiples lieux de la vie quotidienne pouvant nécessiter dans leur réunion, de construire des protubérances dûes à la fois à l'importance de la domesticité et à l'étroitesse de la parcelle.

La bipartition fonctionnelle préconisée ne pouvait s'inscrire dans une figure elle-même parfaitement bipartite que dans l'immeuble à petit loyer, où le logement suit la division pièces habitables/pièces utiles déjà indiquée par le découpage issu du système porteur à refend médian et par la double orientation rue/cour d'un bâtiment oblong à pignons aveugles mitoyens.

Quant à l'appartement bourgeois, il a tendu à évoluer, compte-tenu de son plus grand nombre de pièces, vers un trialisme du programme fonctionnel reconfirmé par une tripartition de la figure du plan. Les principes énoncés par Ch. GARNIER ont

donc eu moins d'impact que ceux de César DALY, puis de Julien GUADET(6) qui recommandait de composer et distribuer l'appartement selon trois parties correspondant schématiquement à la réception, la vie familiale quotidienne et les services domestiques.

Cette tripartition existait déjà dans l'hôtel particulier, sur l'axe vertical de ses trois niveaux. Autour de 1900, dans l'immeuble à un appartement par étage, ces trois parties sont disposées généralement en référence à un schéma canonique en L, constitué par un corps de logis épais de deux travées et complété d'une aile sur cour. Cette forme en équerre suppose bien sûr une parcelle régulière et de taille appropriée au nombre de pièces, de faibles dimensions conduisant à la compacter en U par exemple. Lorsqu'elle est dans les conditions d'être réalisée, on constate que cette figure peut, sans transformation, donner lieu à permutation pour répartir les pièces sur cour. Seul le triplet issu de l'Age Classique - petit salon, grand salon, chambre de parade - reste invariablement dans la travée sur rue.

Dans cette variance de la répartition à figure constante, joue l'occupation rationnelle de la parcelle, en fonction de courettes ventilant les services en mitoyenneté et les propriétés associatives recherchées pour le L, sur la profondeur ou sur la largeur, quand on passe à l'immeuble à deux, voire quatre logements par étage au lieu d'un. Mais joue aussi le caractère transitoire de la tripartition à la fois sociale et spatiale du logement. La partie réception annexera, avec la valorisation du repas, la salle à manger auparavant reléguée sur cour et laissera la chambre montrée gagner les autres chambres établies dans la partie désormais d'intimité familiale.

Avec la stabilisation d'une distinction claire entre le social, le familial et l'utilitaire, peuvent se dégager des figures ternaires de plan faisant correspondre dans leur codification la composition architecturale et la répartition spatiale des pratiques. Toujours à propos de la catégorie de l'appartement aisé, on note parmi les conceptions les plus révélatrices de telles figures, celles de Michel ROUX-SPITZ. Trois tranches successives placent: sur rue l'ensemble salle à manger-salon éventuellement complété par un bureau; puis, dans la partie médiane évidée par une cour et éventuellement des courettes, les escaliers et services: enfin, au fond du terrain, l'ensemble intime des chambres.

Les plans d'étages de ses immeubles de la rue Guynemer (1925) et du Quai d'Orsay (1928-31), sont tout-à-fait représentatifs de cette tripartition que revendique ROUX-SPITZ sous les termes "réception", "services" (dont il distingue néanmoins le "grand hall" ou la "galerie") et "habitation intime".

On reviendra plus loin sur les propriétés et les origines de la figure en H ainsi constituée, dans le cas de la parcelle large, tout en remarquant dès à présent que ses creusements latéraux dans sa partie médiane en font deux bandes parallèles de pièces habitables, disjointes et reliées à la fois par des services. Autrement dit, on serait tenté de voir une congruence avec le logement à loyer moyen formé lui aussi, quand il est traversant, d'une partie avant et d'une partie arrière. Cette figure strictement duale (pièces principales/pièces humides) si la longueur de façade correspond au triplet accolant W.C./cuisine/salle d'eau, apparaît comme une compression du plan en H de l'appartement de la bourgeoisie aisée.

Ainsi, ce dernier est caractérisé par la division de l'espace domestique en trois, tandis que le logement moins bien situé dans l'échelle sociale, est régi par une opposition binaire, due à sa taille moindre et à ses services atrophiés, encore que sa surface de pièces humides soit bien importante en regard de sa surface habitable. Cette bipartition continue à marquer le logement HBM, puis HLM, et gagne alors également le collectif du secteur privé.

BIPARTITION ECONOMIQUE OU AISEE

La rationalisation technico-économique déjà esquissée avant trouve l'occasion de son accélération avec les conséquences de la dernière guerre. Parmi les différentes mesures visant à développer l'industrialisation du bâtiment, retenons les concours de préfabrication lancés en 1943 par le Commissariat à la Reconstruction Immobilière pour produire en série des éléments, tels que "bloc-porte", "bloc-croisée" ou "bloc-eau". Ce dernier va dans le sens du regroupement des pièces humides autour d'un unique point d'eau, tel que la logique de rationalisation l'appelait. Mais si la production institutionnelle du logement social adhère à celle-ci, ce n'était pas le cas de tous les architectes. En particulier Michel ROUX-SPITZ, pour revenir à lui, après son expérience acquise en "immeuble de standing" comme on dira plus tard.

Il avait été chargé en 1943 par la Ville de Paris et la Préfecture de la Seine, de coordonner des études de plan-types HBM pour le relogement, publiés en 1946. Adeptes du confort moderne, ils s'avèrent néanmoins préférer l'obtenir par des moyens traditionnels et naturels. Ainsi, il rejette la préfabrication du gros-oeuvre (nécessité d'ouvriers spécialisés, transports onéreux, parois trop minces), pour s'en tenir à la normalisation, à la standardisation d'éléments et aux "murs traditionnels" (façades porteuses et refend parallèle médian) à bonne inertie thermique. Il opte pour les bâtiments peu profonds qui laissent pénétrer la lumière, à l'opposé de la tendance rationalisante à l'épaississement. Il n'envisage pas de pièces humides sans fenêtres et se prononce contre le bloc-eau, avec mesure et nuances dans les documents commandés, mais en le condamnant sans appel dans l'Architecture Française dont il est rédacteur en chef.

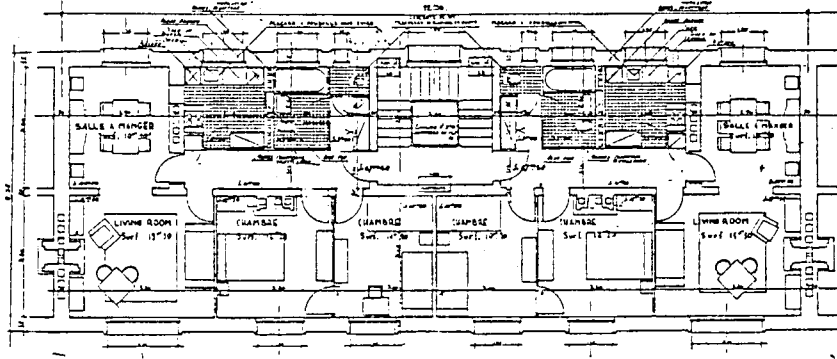
Pour lui, le bloc-eau est admissible dans les catégories les plus économiques du HBM, à condition toutefois de laisser les trois pièces humides en façade, à l'inverse donc de ceux qui y voient un moyen de les ramener au centre du logement, avec le complément nécessaire d'une gaine d'aération, il est vrai ni tout à fait au point en 1946, ni de ce fait encore autorisée comme elle le sera avec les décrets de 1958. Le reproche qu'il fait au bloc-eau, placé par lui contre la façade et l'escalier, est, selon les plans, d'empêcher par le couloir les relations directes cuisine-salle à manger et salle d'eau-chambre, ou repousser des pièces trop loin de l'entrée.

"On pourra aussi dans des appartements plus soignés, pour une clientèle plus évoluée, adopter pour des appartements de trois ou quatre pièces, le parti, beaucoup plus agréable pour l'habitant et qui comporte la cuisine placée à côté ou sur le living-room et, par contre, la salle de bains placée entre les chambres. Chacun des deux éléments principaux du confort moderne étant ainsi situé à sa place la plus logique". Ainsi "le bloc-eau intégral a été volontairement abandonné" au profit du "plan séparant le bloc-cuisine du bloc-sanitaire". Ce plan réinterprète la bipolarisation - principal/utilitaire - issue de l'immeuble urbain traditionnel, en restant dans son système constructif (bâtiment mince à façades porteuses) et son orientation longitudinale de l'espace à l'instar de l'enfilade, mais en établissant une nouvelle opposition fonctionnelle non encore appelée "jour/nuit", bien qu'il s'agisse déjà d'elle.

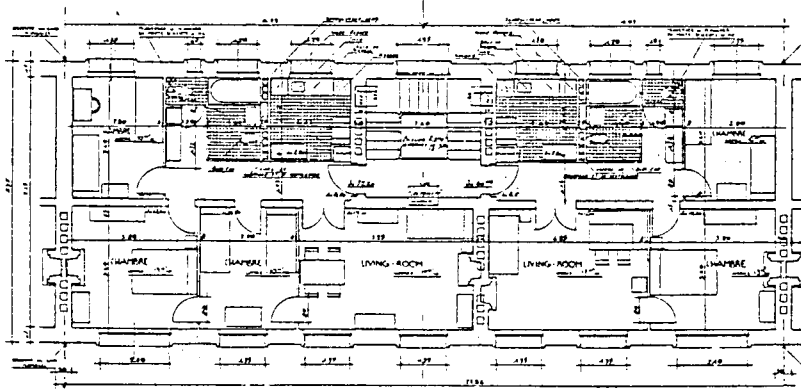
Cette solution est onéreuse (linéaire important de façade, disjonction de deux points d'eau non regroupables avec ceux des logements voisins). Elle vise une catégorie sociale plutôt aisée de Paris et de sa région. La figure bipartite proposée par ROUX-SPITZ, n'a rien à voir avec la production courante des HBM d'alors. C'est une figure théorique projetée par un architecte déjà habitué à la clientèle bourgeoise et perpétuant quelques dispositions du classicisme, dans un souci de conciliation avec une modernité tempérée.

Exemple de celle-ci: "à Paris et dans la région parisienne est définitivement écartée la "cuisine où l'on mange" ainsi que la "salle à manger-musée" où l'on ne vit pas" (7). Salon et salle à manger sont alors confondus, en un espace oblong à trois fenêtres néo-classiques, et placés en bout d'une cuisine réduite mais à passe-plat, cette suite évocant l'enfilade, d'ailleurs nettement reprise entre les chambres.

épaisseur 8,35



F4 67,60m

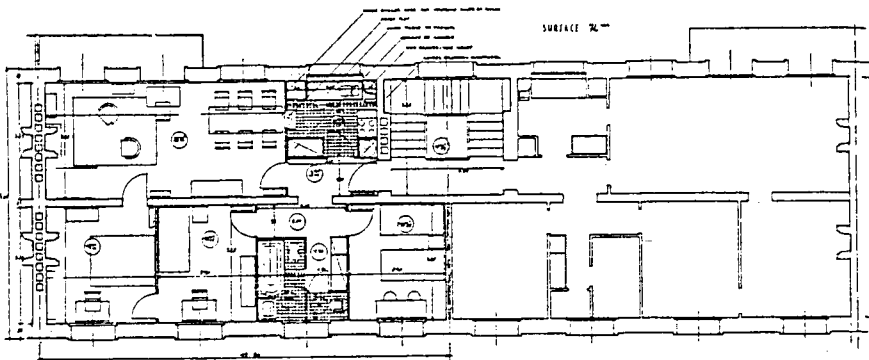


F3 60 m2

F4 72 m2

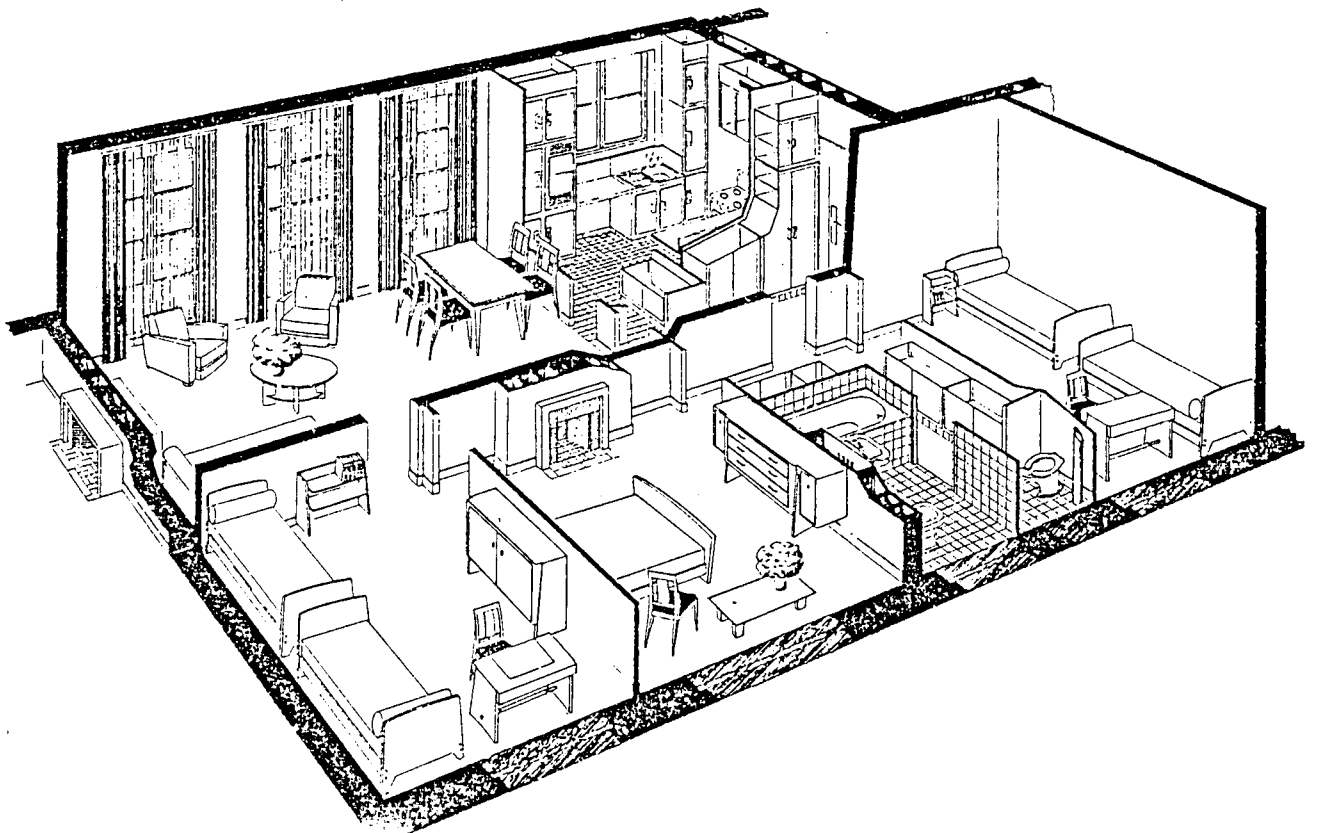
épaisseur

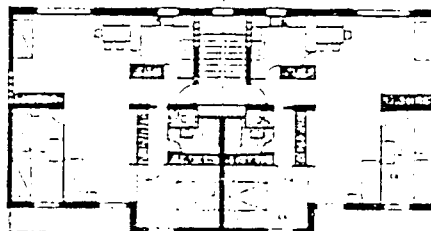
Etude de types par ROUX-SPITZ: en haut, types économiques, avec deux positions de pièces humides ayant chacune leurs inconvénients de distribution, au contraire de la solution "plus soignée" pour "clientèle évoluée "



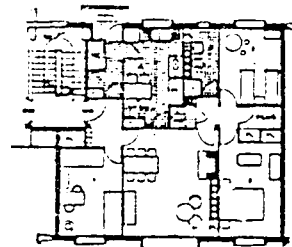
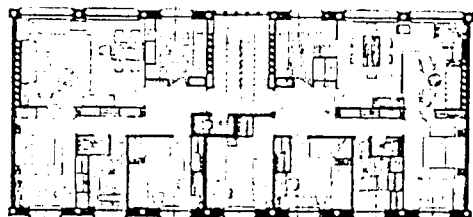
épaisseur 8,05 m

F4 74 m2

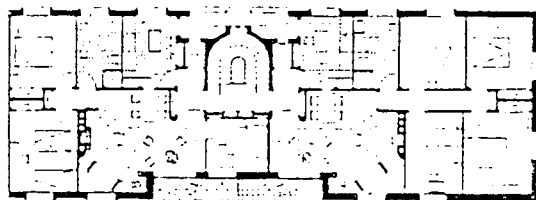




Par rapport à ROUX-SPITZ (Nantes), l'expérimentation de BEAU-DOIN (Strasbourg) regroupe les salles d'eau deux à deux et les ramène au centre. Après l'autorisation réglementaire de 1958, cette conception, reprise dans des refends perpendiculaires aux façades, sera l'une des deux figures courantes de la division jour/nuit.



VIVIEN (Boulogne/mer, 1947) reprend les dispositions "évoluées" et "économiques" de ROUX-SPITZ, mais avec une structure porteuse ponctuelle et ne garde pas son commandement mutuel de chambres en F4.



Quand les frères NIERMANS adaptent leur figure de base à un contexte d'économie (Dunkerque, 1952), ils rejoignent comme VIVIEN la disposition de la production courante.

CLASSICISME OU MODERNITE DE LA BIPARTITION

Comme ROUX-SPITZ, d'autres architectes en renom accordent, autour de 1950, leur préférence aux conceptions basées sur une nette distinction de deux parties dans le logement collectif, ayant chacune leur point d'eau. Si cette bipartition n'est pas opérée de la même manière par les différentes tendances architecturales, on peut considérer que ces dernières ont par contre en commun le refus du bloc-eau, sans toujours le revendiquer explicitement d'ailleurs. Ce rejet a plusieurs raisons probables.

Le HBM d'avant-guerre avait connu le compactage progressif des trois pièces humides alignées en façade, selon une rationalisation technico-économique qui allait trouver sa radicalisation à l'occasion des besoins de la Reconstruction. Dans l'entre-deux-guerres, les architectes à ambition théorique ne s'étaient pas fait les apologistes, au contraire, des conceptions architecturales les plus répandues en HBM. On peut donc penser qu'ils cherchent à se démarquer de la production courante qui perpétue encore après-guerre la distribution bipartite longitudinale, déjà indiquée par le partage médian du refend parallèle aux façades porteuses et opposant le groupement des pièces utilitaires aux pièces habitables.

Le fait que cette ancienne disposition se soit vue systématisée et encouragée par des mesures étatiques telles comme les concours visant à préfabriquer un bloc-eau, n'a pu que renforcer l'expression d'une réprobation à caractère humaniste face à la conception machiniste et à l'excès de rationalisation technique. Cependant, la production architecturale courante, qui semblait y adhérer si l'on en juge par les nombreux plans distribués à partir d'un unique paquet de gaines (regroupement mimant le bloc-eau d'ailleurs plus fréquent que celui-ci proprement dit), était sans doute conduite aux solutions reconnues les plus économiques.

Car si des architectes comme ROUX-SPITZ, VIVIEN, HEAUME et PERSITZ, HERMANT, NIERMANS ou LODS par exemple, arrivent à disjoindre l'habituelle "partie humide", c'est qu'ils le doivent à des cadres opérationnels particuliers, avec soutien de l'Etat: concours de plan-type ou pour des réalisations expérimentales, I.S.A.I. ou I.C.E. (Immeubles Sans Affectations Immédiates, Immeubles Collectifs d'Etat) aux surfaces et budgets plus larges qu'en HBM puis HLM ordinaires. Ainsi, l'es-

pace généreux proposé par les NIERMANS est quelque peu réduit à Dunkerque (1952). VIVIEN à Boulogne/mer réalise en 1947 les deux variantes de plan, dont la plus économique est non seulement de surface moindre mais rassemble les pièces humides, tandis que la confortable les répartit comme ROUX-SPITZ.

C'est LODS à Sotteville-lès-Rouen qui permet de mieux caractériser le rapport entre type de distribution et contexte opérationnel: au fil des tranches successives (1948-56) de la Zone Verte, un même gabarit d'immeuble a vu augmenter son nombre initial de logements et se transformer leur principe distributif en relation avec leur diminution de surface. Le premier, Immeuble Collectif d'Etat, réalise au mieux, avec un F4 de 82 m², la distribution voulue par LODS, alors que les maîtrises d'ouvrage ultérieures (Société Coopérative de Reconstruction pour les Immeubles Rationalisés Préfinancés, puis SAHLM) amèneront quelques économies et abandons d'excès de modernité (8).

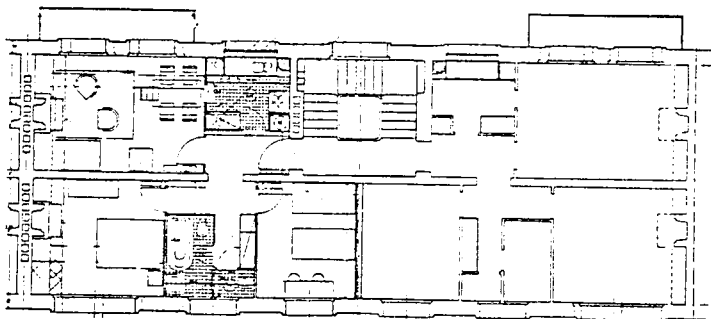
Les architectes les plus notoires dans les années 50 ne suivent pas la fatalité du rassemblement des pièces humides pour réaliser une nette bipartition, qui soit, non pas celle de l'habitable et de l'utilitaire, mais du séjour (où "living-room") et des chambres. Ce principe distributif a fait l'objet de deux figures duales, suivant les tendances architecturales. Les plus traditionnalistes, à l'instar de ROUX-SPITZ reprennent l'ancienne bipartition longitudinale du mur médian parallèle aux façades porteuses, pour séparer deux "compartiments", puisqu'ils semblent réinterpréter les préceptes de Charles GARNIER. Mais sa galerie a été raccourcie, rationalité distributive oblige, avec maintien des commandements mutuels de pièces, comme des survivances de l'enfilade et aussi des recommandations plus récentes d'Alexander KLEIN, dont le plan déjà montré indique une influence probable sur ROUX-SPITZ.

Les "modernes" réalisent la division séjour/chambre selon un axe perpendiculaire à la conception précédente. Ce changement de direction anticipe sur celui que connaîtront les structures porteuses à partir de 1960 environ, avec la généralisation des refends perpendiculaires aux façades. Cette nouvelle division spatiale par le système constructif, viendra donc reconformer une bipartition que des "modernes" ont proposé sans lien avec lui, prouvant si besoin était, qu'il n'y a pas surdétermination de la distribution par les techniques. Par rapport à l'autre répartition duale, tendance ROUX-SPITZ, celle-ci place toute la partie de séjour près de la porte, tandis que les chambres sont au fond, principe d'intimisation qui sera largement repris plus tard. Mais la différence tient

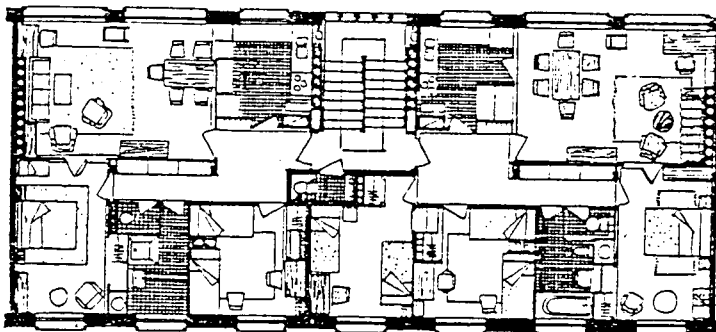
Bipartition du logement, avec espace centré à la croisée de l'axe d'entrée et de l'axe des baies opposées du séjour: la centralité et la division sont apparemment combinées.

Avant d'en venir à ce point, signalons que les conceptions étudiées précédemment sont antérieures aux arrêtés de 1958 qui autoriseront les salles d'eau en position centrale, grâce aux systèmes d'extraction d'air désormais au point et diffusés. Dans ces conditions, le rejet du bloc-eau, qui avant restait tributaire d'ouvertures en façade, ne sera plus aussi systématique chez les concepteurs théoriciens, qui verront la possibilité d'une véritable centralité géométrique, tout en assurant la bipartition fonctionnelle que voudront de plus en plus les opérateurs du logement.

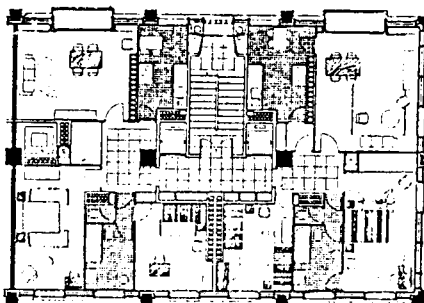
Etude de F3, 58 m²,
épaisseur 8,05 m
M.ROUX-SPITZ, 1943-46



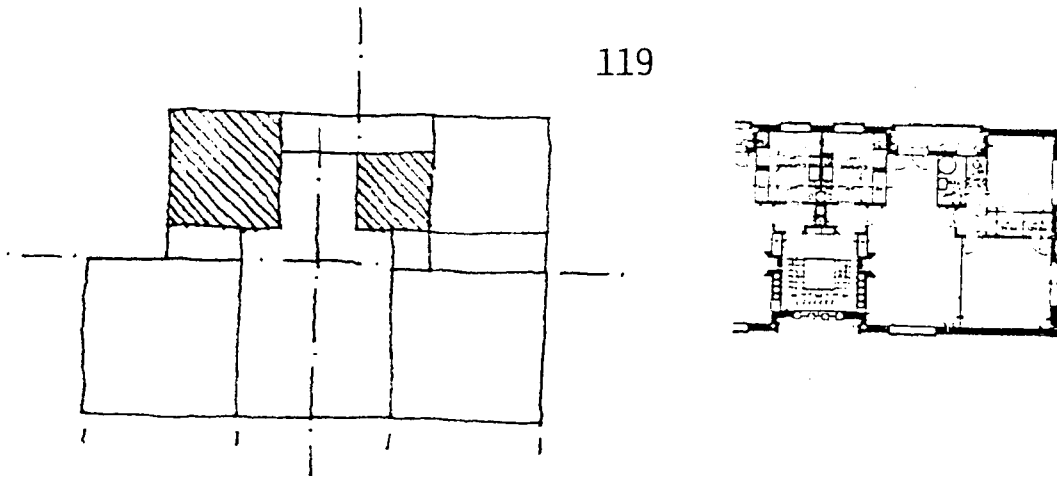
projet d'immeuble collectif type
"A 87", arch.A.G.HEAUME et A.PERSITZ,
lère prime au "Coucours pour l'Edifi-
cation de maisons nouvelles", M.R.U.,
1947. Projet semblable de VIVIEN à
Boulogne/mer, 1947



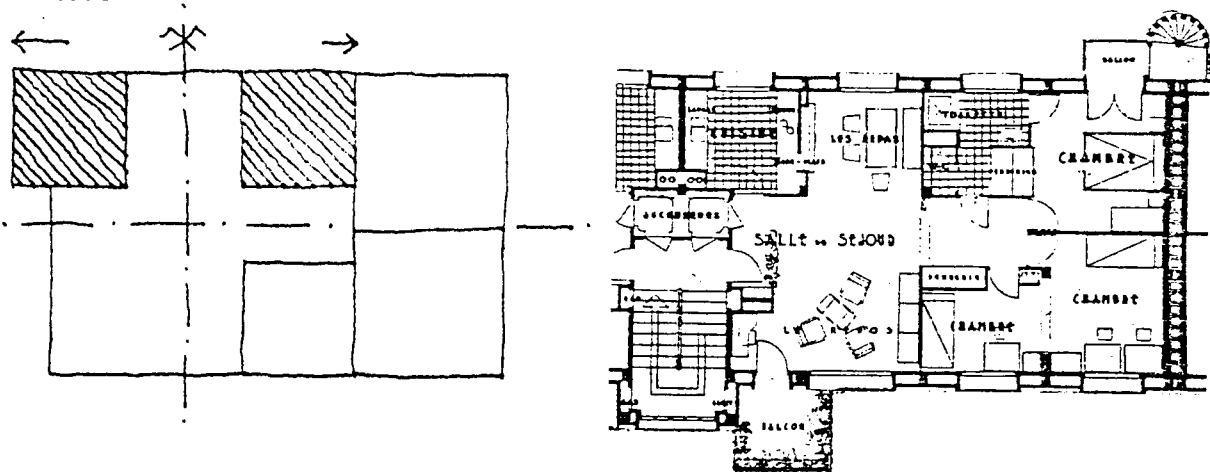
Porte Océane, Reconstruction
du Havre, A.HERMANT et
J.POIRRIER, 1952



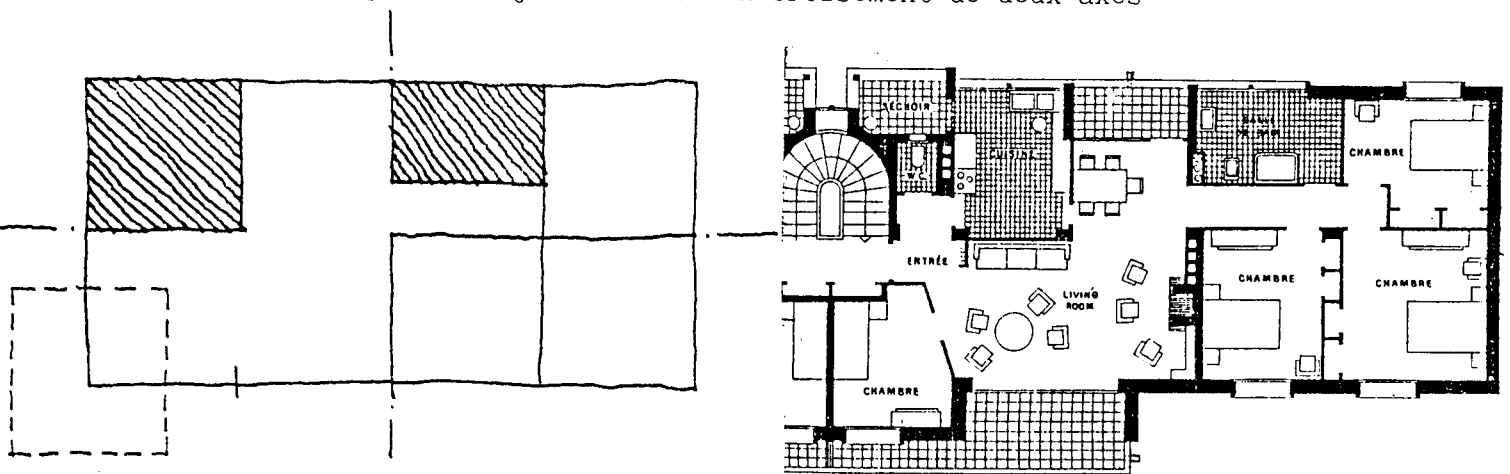
Disjonction du bloc-eau dans des plans à bipartition longitudinale.
Le thème des deux enfilades parallèles, réminiscence de Charles
GARNIER, se perd avec la disparition du mur médian et l'épaissis-
sément de l'immeuble, et provient plutôt du plan de Alexander KLEIN.



F3, Boulogne/Seine, A.GUTTON: escalier à la française (cf.ROUX-SPITZ), composition symétrique du séjour dans une distribution très proche de LODS

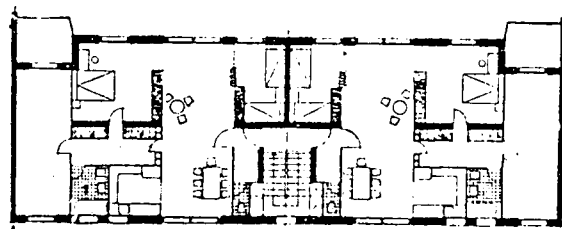


F4, I.C.E., Sotteville-les-Rouen, 1948-50, M.LODS. L'"espace ouvert" moderne n'exclut pas un séjour central en croisement de deux axes



F5, les frères NIERMANS; figure marquant plus la bidivision, en raison de la centralité moins nette du séjour.

F4, E.BEAUDOIN, Strasbourg; même figure que ci-dessus, mais plus nette, à séjour rectangulaire. La cuisine a été rapprochée de la salle de bains. Les trois pièces en enfilade rappelle la triade de l'hôtel particulier.



L'autre figure bipartite, sans bloc-eau ni salle de bains regroupée avec sa voisine. Grand séjour traversant sans couloir médian dans l'esprit "moderne" de l'espace ouvert.

Fusion des figures centrées et divisées: architecture de conciliation

REINTERPRETATIONS ET ALTERATIONS DU SCHEMA PALLADIEN

La distinction opérée entre deux sortes de figures n'empêche pas leur combinaison. C'est notamment le cas des figures centrées, dont on s'aperçoit qu'elles peuvent assurer des séparations en plan, simultanément à la centralité. Ces figures apparaissent comme des solutions, par la géométrie, aux attentes contradictoires de la commande ou une conciliation que l'architecte recherche volontairement. C'est le cas très souvent pour l'opposition passé/présent. Des architectes à la fois manifestent l'intention de la résoudre et marient dans leurs plans des dispositions issues du classicisme et modernes.

"Chacun de nous a le passé de sa race, celui de son pays, celui de sa province, celui de ses ancêtres. Ce sont ses hérédités. Chez chacun de nous, une communication constante et inconsciente est établie entre le monde extérieur qui nous entoure et le passé toujours vivant et présent par l'hérédité. Ces hérédités constituent les véhicules des idées. La personnalité de chaque français a des points de contact avec ses contemporains et des points de contact avec ceux qui l'ont précédé" (9).

Dans cette déclaration générale, Michel ROUX-SPITZ se fait l'interprète de la double personnalité de ses concitoyens, selon le débat habituel de l'héréditaire et de l'acquis, sans annoncer de règles de conception, alors que l'analyse de ses projets, surtout en immeubles bourgeois de l'entre-deux-guerres, montre le mariage du classicisme et de la modernité. Ce mélange de figures classiques et de modernes est aussi parfaitement visible chez LURCAT et chez Tony GARNIER, lequel déclarait, en conformité avec ses projets "l'architecture moderne pourrait s'inspirer des beautés de l'antiquité sans pour cela en faire la base unique de l'enseignement, les exigences sociales demandent d'autres études" (10).

Structurer la forme donnée à l'espace domestique sur des bases classiques, est encore plus explicite chez d'autres architectes. En 1937, Alexander KLEIN déclare: "Aujourd'hui, après le temps de l'expérimentation d'après-

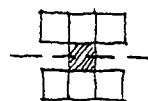
guerre, nous recherchons à nouveau la voie de la clarté et nous nous préoccupons de trouver une synthèse de la structure classique liée à la forme et d'un mode de projection autonome, cohérent avec les temps actuels".

Cette "structure classique liée à la forme" correspond aux figures géométriques du classicisme, en l'occurrence ici celles des schémas palladiens.

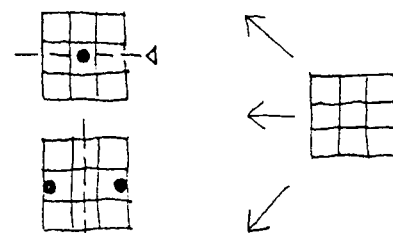
C'est ce que confirme Jean-Pierre BUFFI, dans un article où il présente son projet de "modèle-innovation" Arcade agréé à la dernière session de 1975, et dont est extrait le texte de A.KLEIN qu'il cite.

"Il nous a paru important de nous référer à certains schémas spatiaux essentiels de l'histoire de l'architecture domestique. Il s'agit plutôt d'une relecture de ces schémas que d'une simple transposition formelle. Nous avons voulu vérifier que certains critères de symétrie et d'axialité, ceux de PALLADIO ou des maisons à patio... étaient compatibles avec une adaptation fonctionnelle à des systèmes de distribution variés" (11). Cette adaptation des figures classiques ne va pas sans déformation. La figure de structuration du plan la plus chargée d'une longue hérédité, avec constant réemploi jusqu'à aujourd'hui, est sans conteste le schéma palladien du carré sous-divisé en neuf. Selon l'optique proposée ici, ses altérations constatées seront interprétées sur la base de la centralité contrariée. La grille palladienne est une figure centrée sur l'un de ses carrés. Elle peut devenir une figure partagée, tout en gardant une centralité:

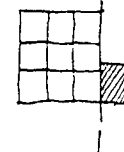
- par suppression de deux cases latérales, cette évidemment créant une forme en H



- par création de deux pôles latéraux instrumentés par des gaines techniques ou par une entrée



- par accollement dissymétrique d'un appendice localisant une fonction à distinguer

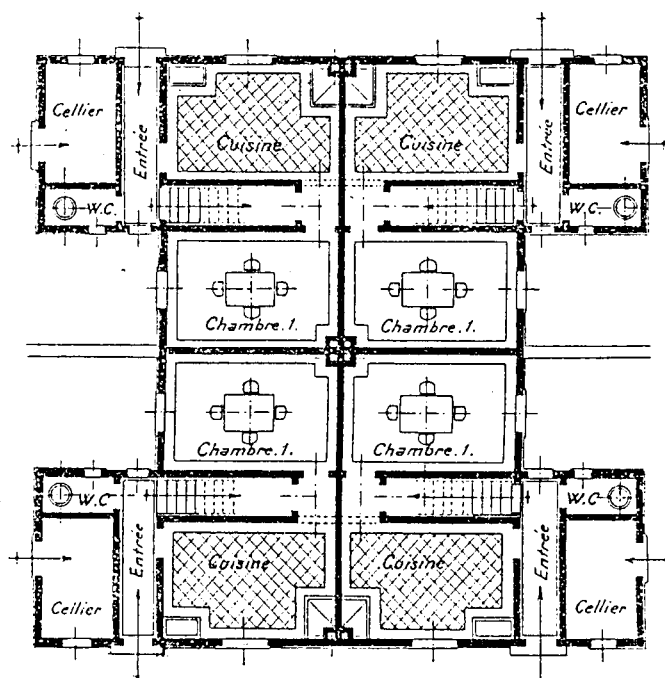


Ainsi la dérivation progressive, combinée à une certaine persistance, des devises du classicisme sous l'effet fu dis-

cours de la rationalisation moderne, semble se retrouver dans les figures dessinées, réglant en particulier le plan de l'habitation et de l'immeuble.

LE PLAN EN H

C'est une forme de plan qui se développe dans la seconde moitié du siècle dernier, aussi bien dans le logement économique que dans l'immeuble de rapport, qu'ils soient pris entre héberges mitoyennes ou dégagés. Elle en règle les plans d'étage, qui comportent suivant le statut de l'immeuble, un, deux ou quatre logements, voire plus, par niveau. Dans tous les cas d'immeuble, l'escalier est central, à l'instar de la figure distributive rationnelle. Cependant il ne s'agit pas d'un simple plan centré, puisque cette forme répond à une double exigence: compacter donc, au nom de la simplification technique et du "rendement du plan", mais aussi éclater, au nom de l'hygiène, de façon à ce que l'air puisse pénétrer dans chaque logement par deux façades opposées, tant que s'est imposée la nécessité d'une ventilation naturelle traversante. Des groupements quadruples de maisons ouvrières ont pu, en dérivé du principe mulhousien, aboutir à un plan en H.



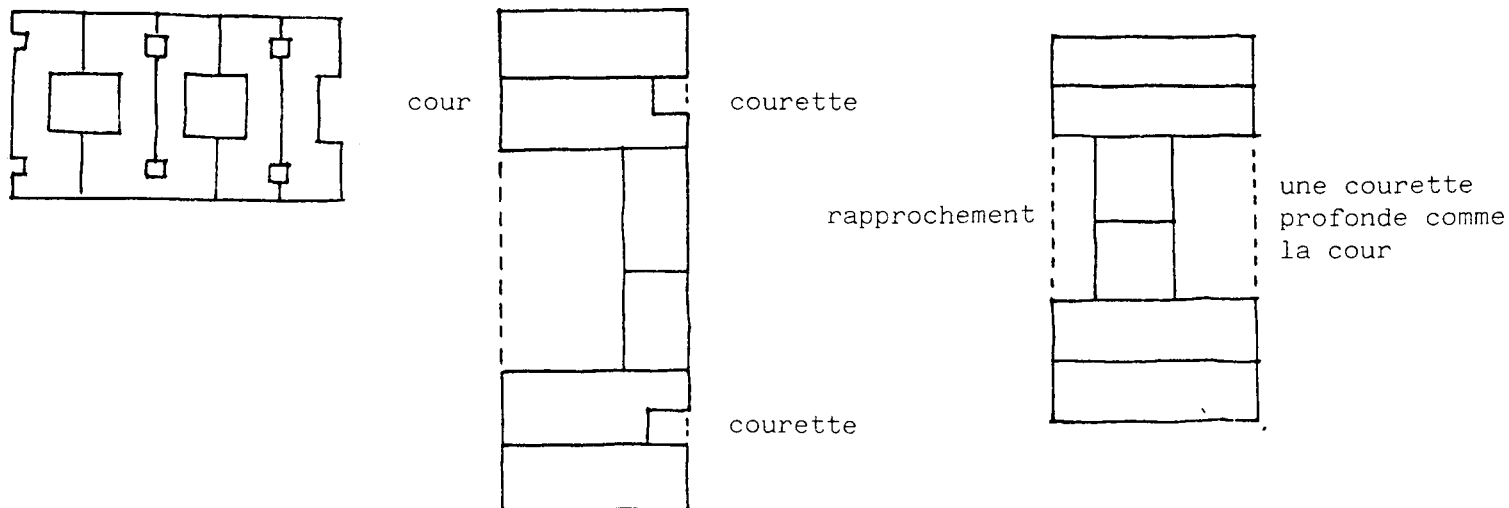
PROJET PICOT

groupement quadruple de maisons ouvrières, dérivé du principe mulhousien par disjonction des W.C. réunis par deux. Leur écartement maximal aboutit à un H dont le centre est au croisement des murs de contreventement, avec cheminée unique regroupant quatre conduits de fumée.

Mais c'est dans l'immeuble collectif, où elle est tout aussi courante sinon plus, que la forme du plan d'étage en H retiendra notre attention. Les immeubles les plus anciens sur ce type sont urbains et indissociables, dans leur genèse, des règles de l'assemblage mitoyen.

Les ensembles d'immeubles à loyers réalisés dans le cadre de l'haussmannisation font apparaître, du fait de l'épaisseur bâtie, deux sortes de dispositifs d'éclairage et ventilation par l'intérieur si l'on peut dire: la cour entre deux corps de logis et, dans chacun, épais de deux travées, la trouée d'une courette, véritable préfiguration, en un peu plus grand, de la future gaine de ventilation. Ces dispositifs sont formés en mitoyenneté par l'assemblage de deux immeubles et alternent dans la bande que ceux-ci peuvent constituer. L'unité d'immeuble est sur plan en U avec deux courettes dans ses angles et peut, selon les dimensions de la parcelle et la destination sociale, comprendre deux ou trois appartements par étage, parfois un pour une riche demeure de première catégorie dans le classement de DALY, parfois quatre pour un "immeuble à petits loyers".

A partir de la décennie de 1880, cette figure du plan connaît une transformation, avec une seule courette de même profondeur que la cour. Une forme en H (ou plutôt en I, vu l'étroitesse des parcelles) dissymétrique est ainsi constituée. Il faut sans doute y voir une rationalisation de la disposition antérieure: tout se passe comme si on avait rapproché et fondu en une les deux anciennes courettes par simplification du bâti et surtout augmentation du volume d'air, telle que la réglementation de 1884 la demandait.



1830-1870

1880-1930

L'architecture savante a saisi cette opportunité de régularisation de la forme, qui est un des modes de la composition. Dans l'immeuble bourgeois, en particulier à Paris, des architectes ont composé à partir du H dissymétrique, l'ont axé et retramé, jusqu'à aboutir sur une période couvrant la première moitié du siècle, à la symétrie. Ce travail spécifique aux parcelles urbaines, à rentabiliser au mieux pour les commanditaires privés et à cadrer dans les règles de prospect et de mitoyenneté, procède de manipulations géométriques, dont les principes se retrouvent quelles que soient les doctrines architecturales. Si l'expression stylistique de ces immeubles varie, leurs règles de structuration du plan restent référées à la forme en H remise dans un tramage régulier visant souvent le canon d'une grille à cases carrées. Des architectes classés "modernes" l'emploient ainsi, de Lee CORBUSIER et ROUX-SPITZ jusqu'à GINSBERG. Encore que, au contraire du premier, la fréquence de cette conception chez ces deux derniers, représentant l'Ecole de Paris et sa modernité tempérée, ramène à l'hypothèse faite sur les propriétés de la figure en H, adaptation moderne d'une grille classique à six ou neuf cases.

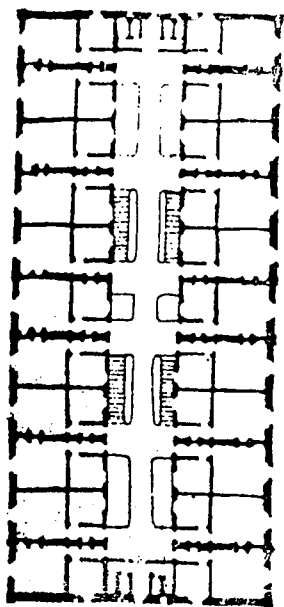
Cependant, il ne faut pas considérer ce progressif perfectionnement géométrique de la figure dans le seul champ de l'immeuble bourgeois, de ses bases hausmanniennes jusqu'aux standards sobres des années 30. Une forme aussi régulière du plan, pour des raisons certes d'une autre nature, avait déjà fait son apparition au milieu du siècle dernier dans l'habitat ouvrier urbain à quatre logements par étage pour un escalier. On peut alors s'intéresser d'abord à cette famille d'immeubles.

L'immeuble mitoyen en H, à 4 logements par niveau, est la forme identifiable que peut présenter une opération réalisée vers la fin du siècle dernier. Toutefois, cette forme de plan n'a pas été définie sur un seul immeuble à un escalier, supposé de conception autonome. Car ses creusements latéraux représentent chacun des demi-courettes complémentaires de leurs voisines mitoyennes. Nous avons donc à faire à une unité d'immeuble, isolat extrait d'un assemblage linéaire.

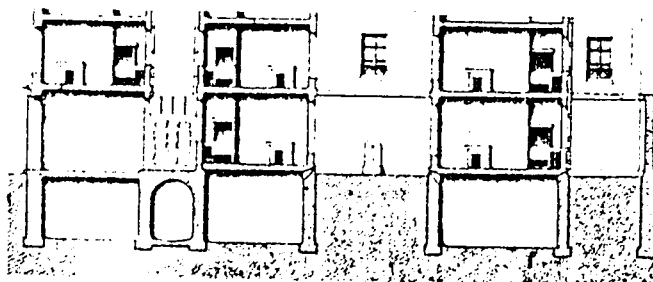
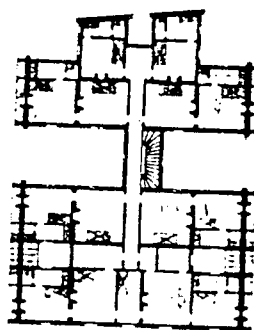
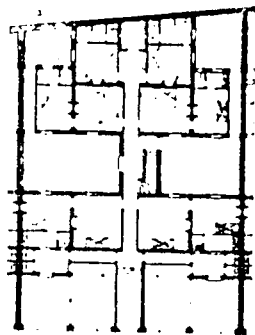
Dans les dernières décennies du XIX^e siècle, ces assemblages existent dans deux catégories d'opérations. Le découpage parcellaire de l'îlot hausmannien constitué d'immeubles locatifs bourgeois est basé sur leur association deux à deux, avec alternance de cours et courettes. Le logement ouvrier, de son côté, procède aussi à l'évidement médian de l'immeuble, mais de manière plus radicale, de façon à obtenir

une aération estimée devoir être plus importante que pour les appartements bourgeois. Deux corps de logis formés de logements traversants sont ainsi rapprochés jusqu'à créer une sorte de rue intérieure franchie par des passerelles ou accueillant des cages d'escalier largement ventilées, voire laissées en plein air. Les cités de Napoléon III illustrent bien cette conception, que ce soit rue Rochechouart (1849), rue Moret (1865) ou rue Montessuy (1866).

Ces cités assemblent des unités en H, qui peuvent être reprises en un exemplaire pour constituer un immeuble mitoyen. Cette autonomisation rend plus évidente la forme en H, qui semble alors davantage travaillée pour elle-même et recherchée comme figure ordonnatrice du plan de l'immeuble, en réaffirmation de sa rationalisation à partir d'une cage d'escalier central.



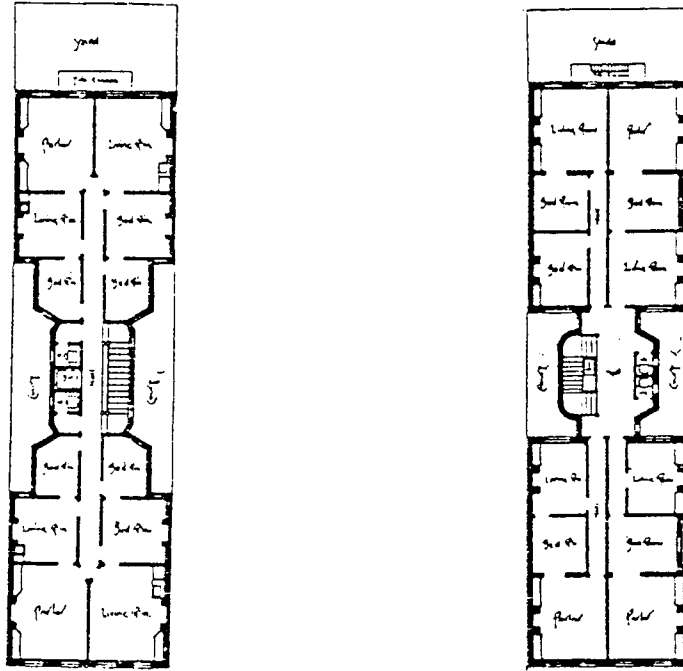
Cité Napoléon
rue Rochechouart,
Paris 9^è, 1849



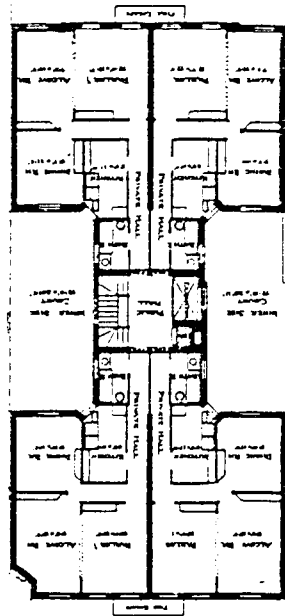
Cités de l'Empereur
Champ-de-Mars, rue Montessuy, Paris 7^è,
arch. E.LACROIX, 1866
Remarquer l'emploi combiné de la ruelle
et des courettes

La réalisation de la rue d'Hautpoul sur un terrain large permet à CINTRAT de composer son plan d'immeuble à 8 fenêtres selon une figure qui paraît dérivée du carré palladien sous-divisé en neuf, encore que des exemples sur ce thème soient plus nets. Mais la plupart du temps, les immeubles en H s'inscrivent en mitoyenneté dans des parcelles plus étroites qui conduisent à des façades à 4 fenêtres. La figure du plan évolue alors, par compression de la précédente, vers un schéma référable au "6 cases", qui ne deviendra régulier qu'avec l'abandon de la différence cour/courette. Une figure aussi nette, proposée notamment par GINSBERG, est aussi liée aux surfaces plus généreuses que permettent les programmes à statut social plus élevé.

Il faut remarquer que cette lente régularisation symétrique du plan en H mitoyen a été aux Etats-Unis beaucoup plus précoce. Il s'agit vers 1870 d'améliorer (au plan de l'éclairage, l'aération et la protection contre l'incendie) l'"appartement-wagon" des tènements ouvriers, à partir de lois et de concours, qui donnèrent naissance aux immeubles "dumbell", dont les cours furent ultérieurement agrandies avec une destination sociale plus tournée vers les classes moyennes.

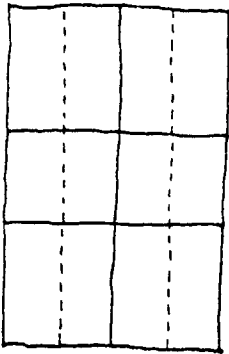
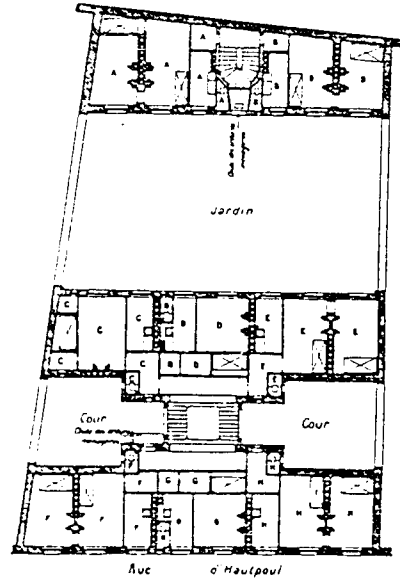
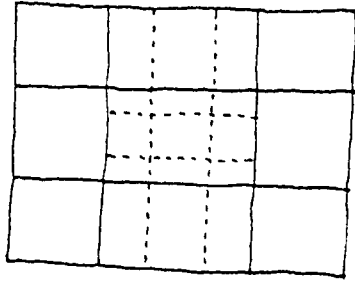


Plan d'immeubles "dumbbell" de J.E. WARE, lauréat du concours du Tenement House Act, New-York, 1879. Modèle initial et modification apportée.

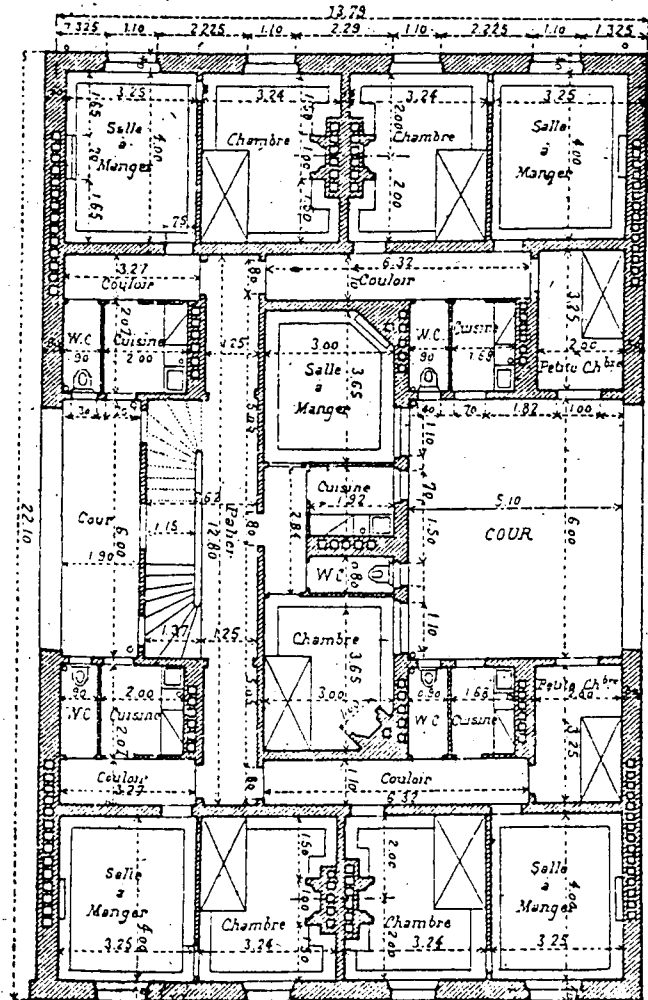


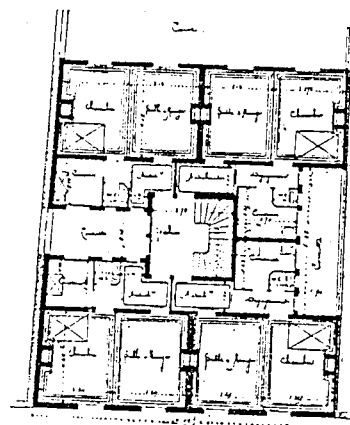
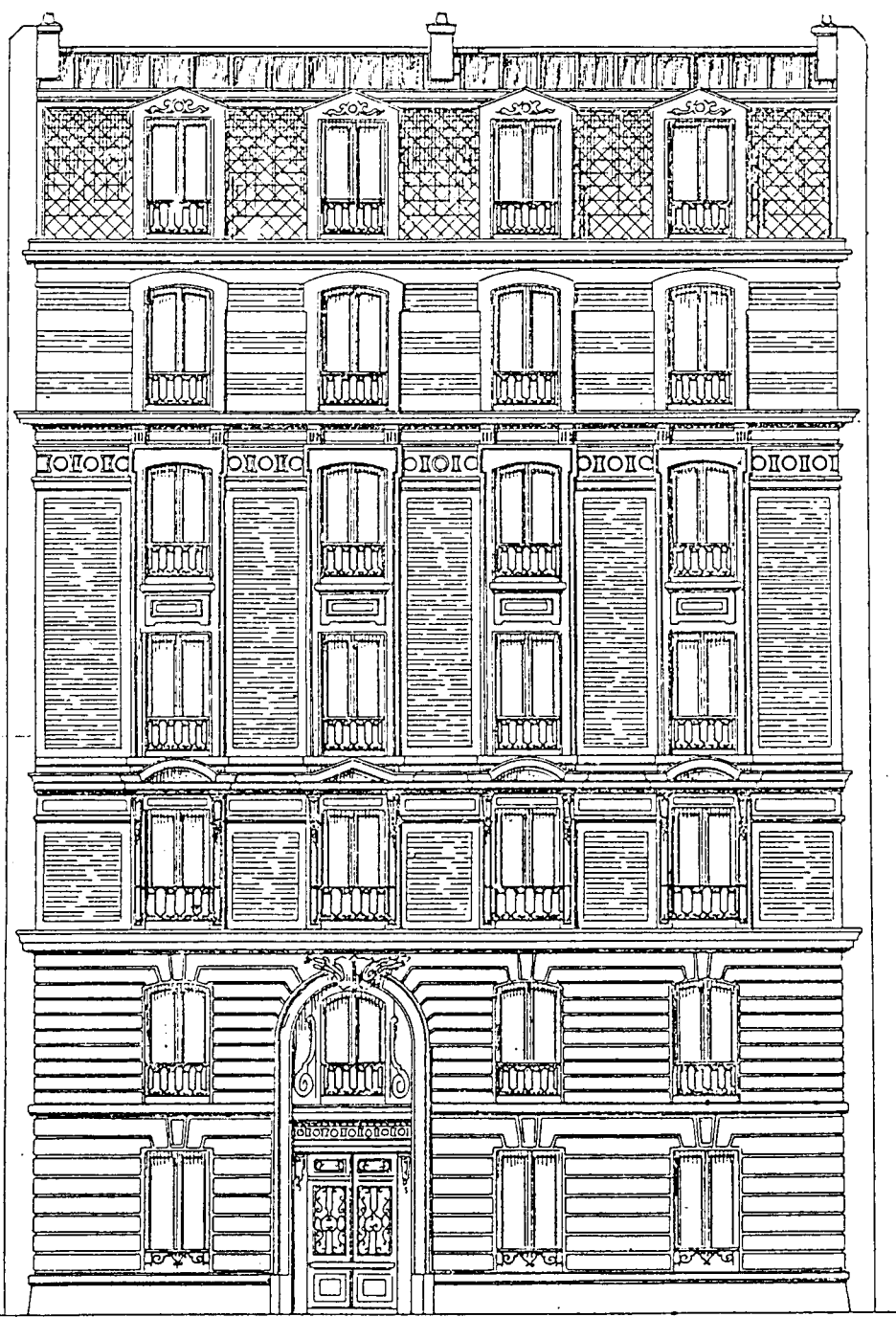
Logements ouvriers de classe moyenne, conforme à la Nouvelle Loi, L.KORN et G.PELHAM, ca. 1903.

"Maisons", 19 rue d'Hautpoul, Paris, Société Philanthropique, arch. M.CINTRAT, 1896-97

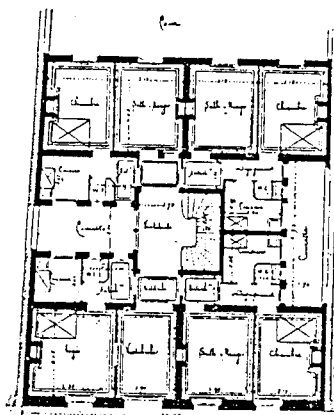


"Maison à petits loyers", 15 rue Jean Dollfus, Paris, arch. G.HENNEQUIN, 1898, 2è prix du concours Départemental de 1900. Dans cet exemple, seul l'escalier transforme la figure de base en un plan dissymétrique, tel qu'impliqué par l'adoption du principe d'aération sur cour et courette, et de la différence de taille des logements. Un cinquième logement a été rajouté au centre.

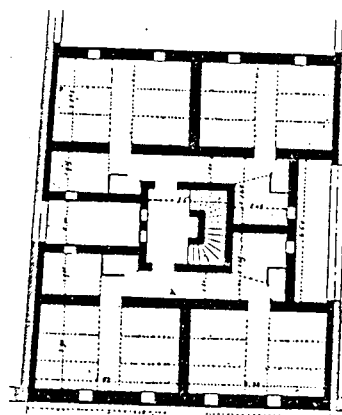




ÉTAGES



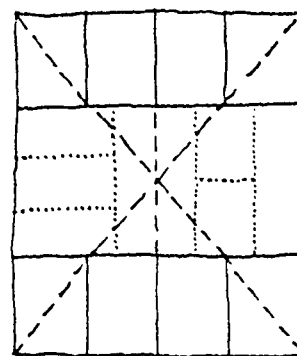
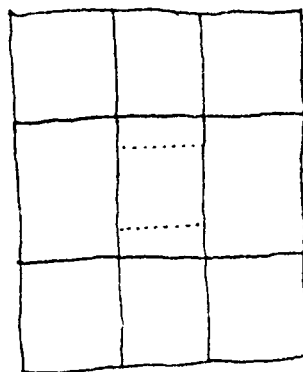
REZ-DE-CHAUSSÉE

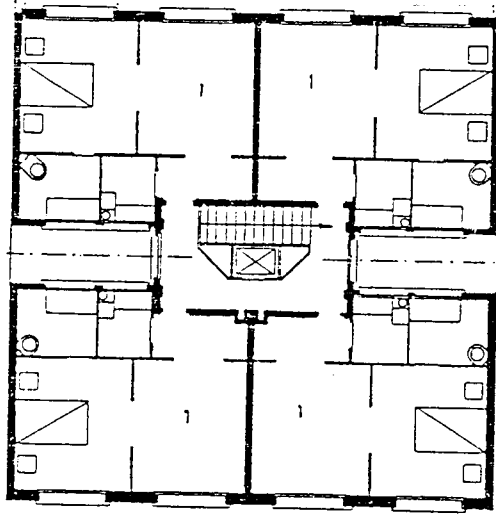


SOUS-SOL

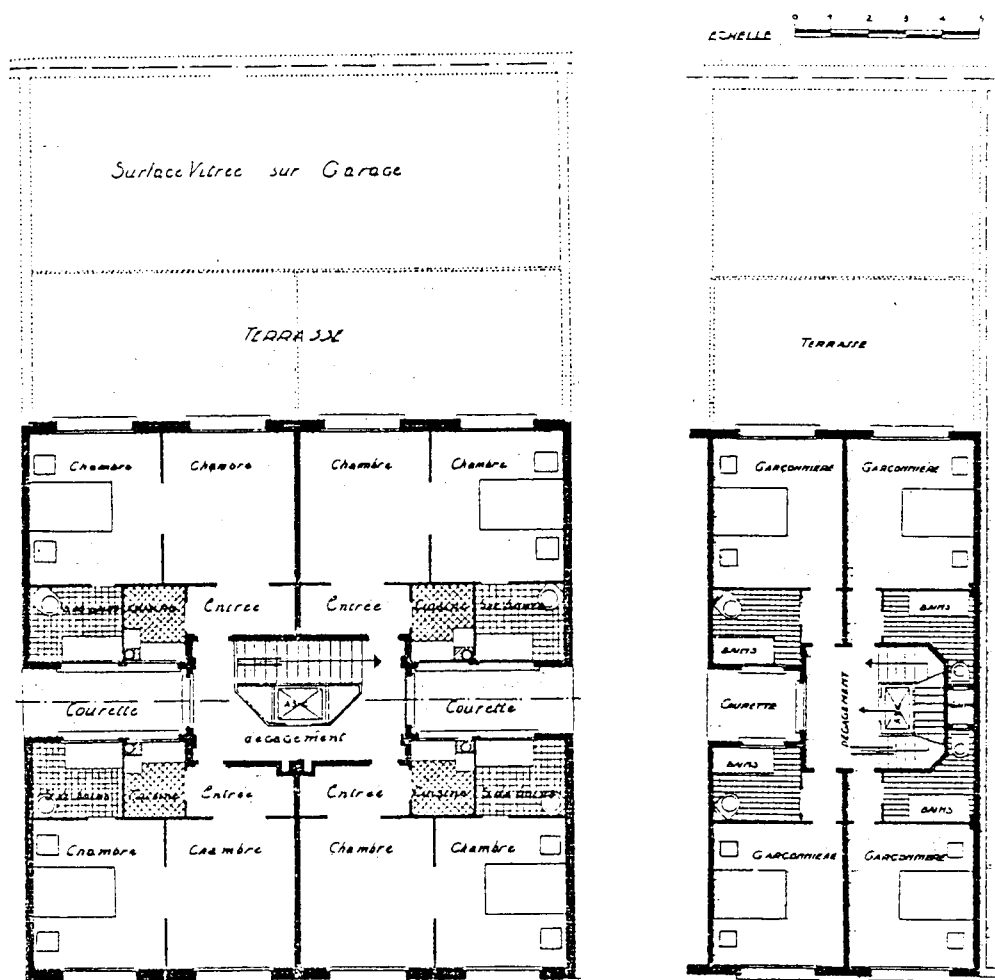
"Maisons bourgeoises à petits loyers",
122 rue du Château des Rentiers, Paris, 13^e,
arch. M. DELOEUVRE, 1895.

Le plan dissymétrique est basé sur une
figure initiale régulière en H, dont les
cours sont partiellement remplis par les
pièces annexes.





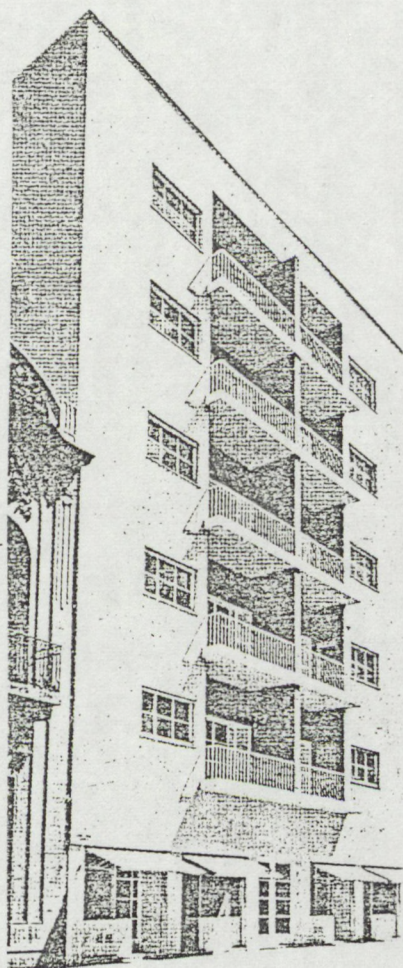
Représentation italienne du "plan typique de l'immeuble haut parisien" mitoyen, en précisant qu'il "n'est plus une tour... Schéma pensé comme unité élémentaire d'une répétition en série continue".



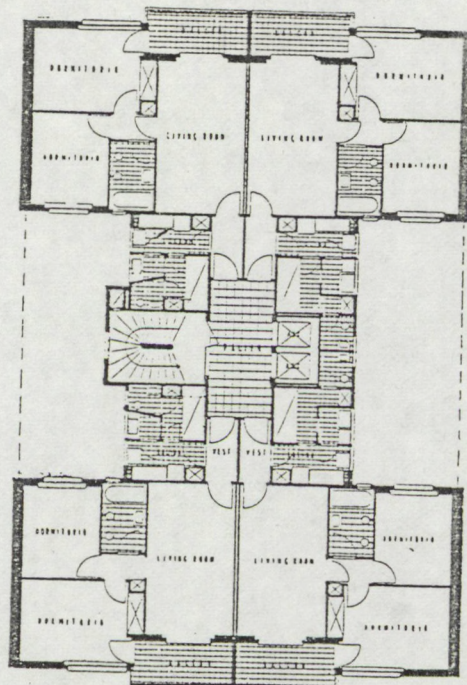
Il s'agit en fait d'un immeuble très particulier à R+7, avec ossature métallique et standardisation très poussée (1932). Il a été réalisé en même temps que sa variante mitoyenne.



Immeuble à Buenos-Aires, arch. A.PREBISCH, 1939.
Inséré entre des pavillons, il est presque un plot autonome, à façades identiques. Régularité presque totale



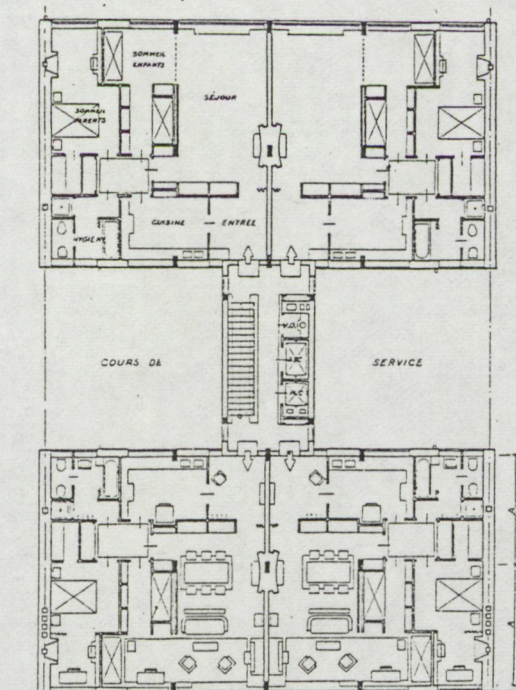
0 1 2 3 4 5 10M



Bon plan économique permettant de desservir à chaque étage 4 appartements, pour un seul escalier.

Inconvénients : une chambre à coucher de chaque appartement prend jour sur une courette qui deviendrait insuffisante si les terrains voisins étaient bâtis à la même hauteur.

"Projet d'immeuble à Auteuil", arch. J.GINSBERG, 1947.
Régularité parfaite de la figure, cours identiques de même que les logements

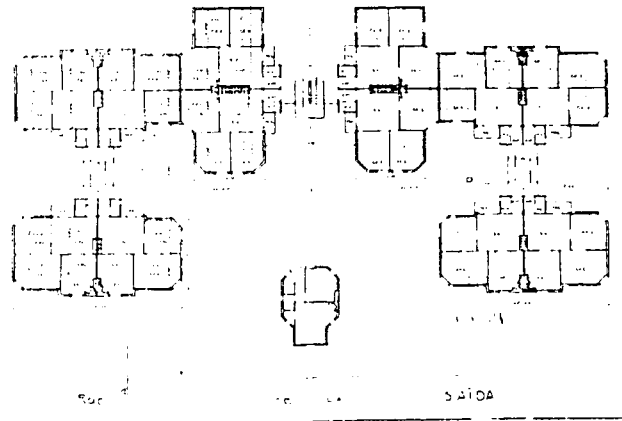


PLAN D'UN ETAGE COURANT.

L'immeuble à plan en H, quand il est autonome, c'est-à-dire dégagé de tout assemblage mitoyen, se prête mieux à la perfection formelle et sa modélisation.

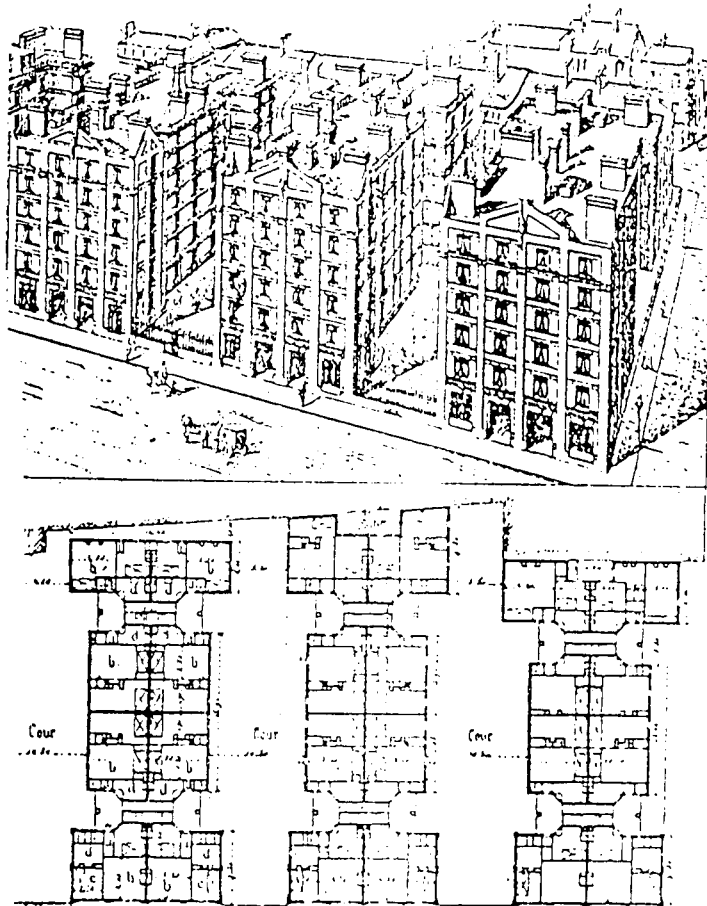
Il se voit aussi alors doté de quatre façades, mais cet atout n'est pas immédiatement exploité, si l'on regarde les plots de Tony GARNIER dont les façades latérales, malgré les balcons, restent plutôt rectilignes et peu dotées d'ouvertures, comme pour rester proche des pignons aveugles d'origine. Ce maintien est fait sciemment par d'autres, pour rendre les plots assemblables, en combinatoire modulaire sans rapport avec les assemblages urbains à front de rue et redans sur cours, auparavant de règle.

La forme en T, qu'on remarque dans de tels assemblages en îlot dit à cours ouvertes selon l'appellation proposée par A.-A.REY, se retrouve dans les plots autonomes, mais pour une raison qui tient à une orientation non urbaine, mais solaire. La branche sud du H peut être étirée pour mieux exposer la façade.

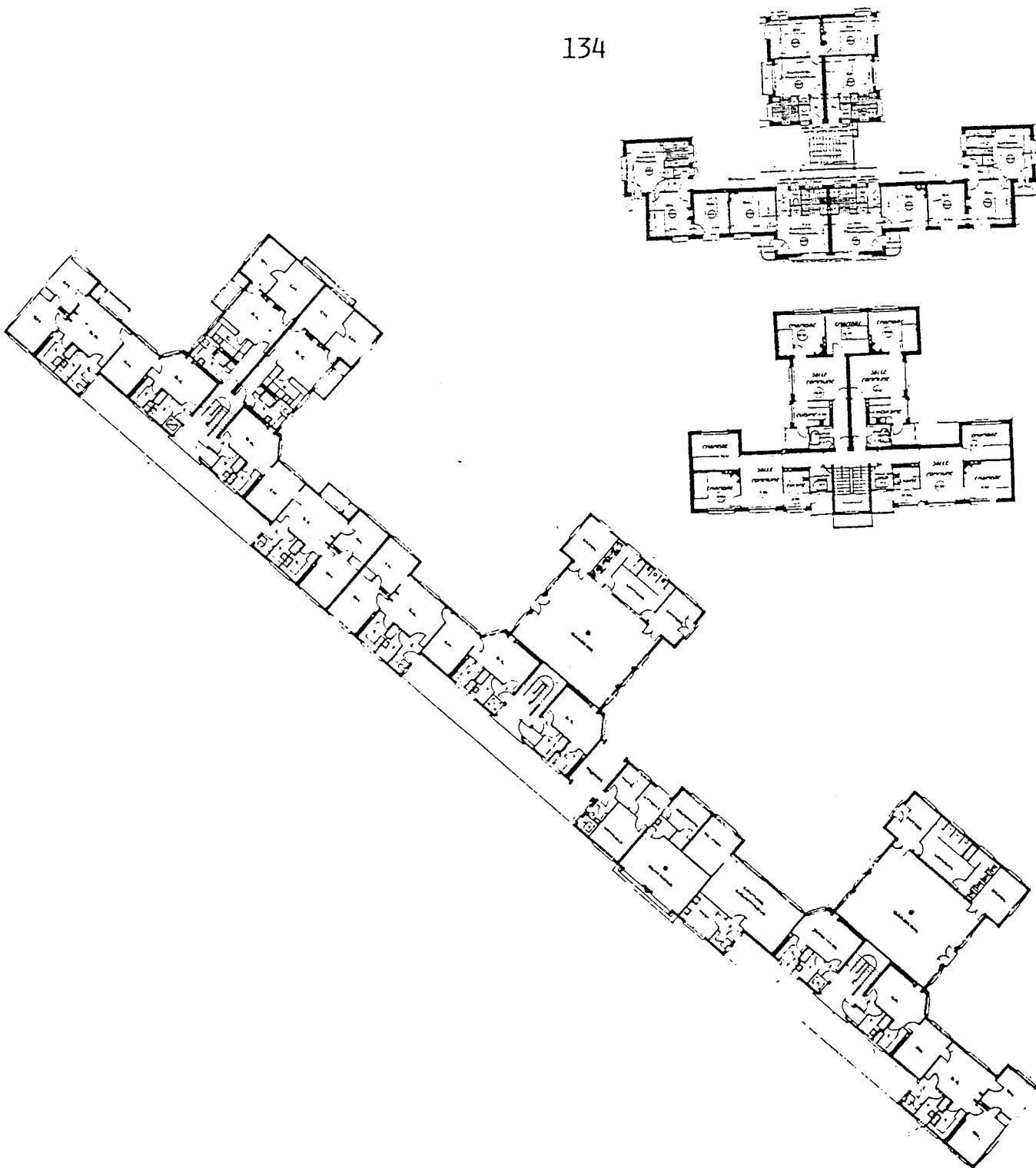


Groupe de la rue de la Saïda, Paris 15^e, G.M.O., arch. LABUSSIÈRE, 1913.

Bien que dégagé des mitoyennetés, le H garde ici ses pignons aveugles d'origine. Il peut ainsi être assemblé de façon modulaire, et non plus urbaine comme à Farrington Road (Londres) et dans les projets et réalisations de A. Augustin REY et Henri PROVENSAL, où les H, déformés en T, constituent les fronts de rue et redans des îlots à cours ouverte, dans le cadre des opérations de la Fondation de ROTHSCHILD après le concours de 1905.

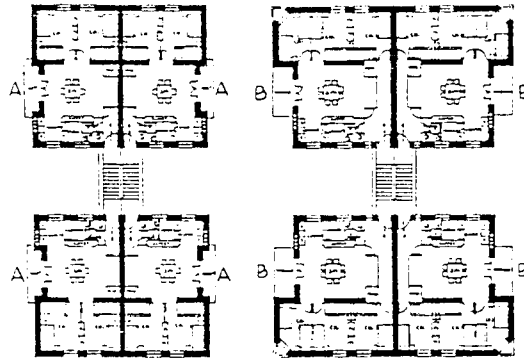


Groupe de logements ouvriers, Farrington Road, Londres, Arch. F. CHANCELLER

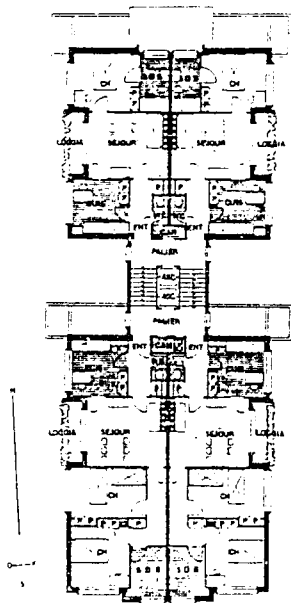


3 réalisations H.B.M. Loi Loucheur de Henri PACON, pour les Chemins de Fer de l'Etat, aplatissant le H en T, pour créer une large façade au Sud. De haut en bas:

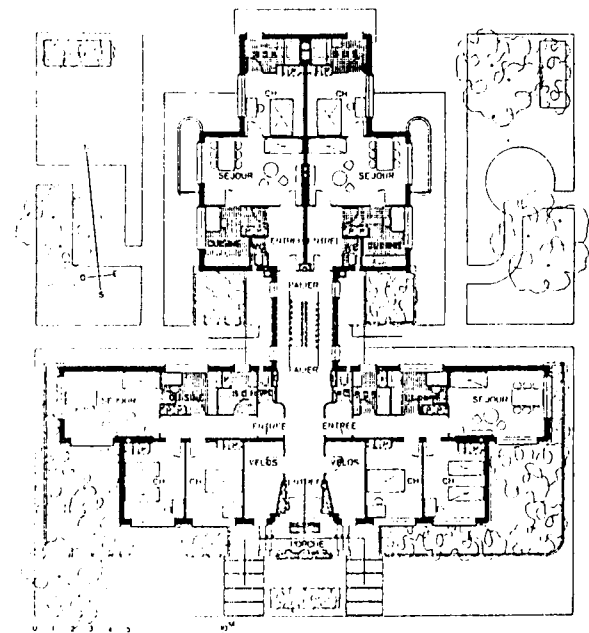
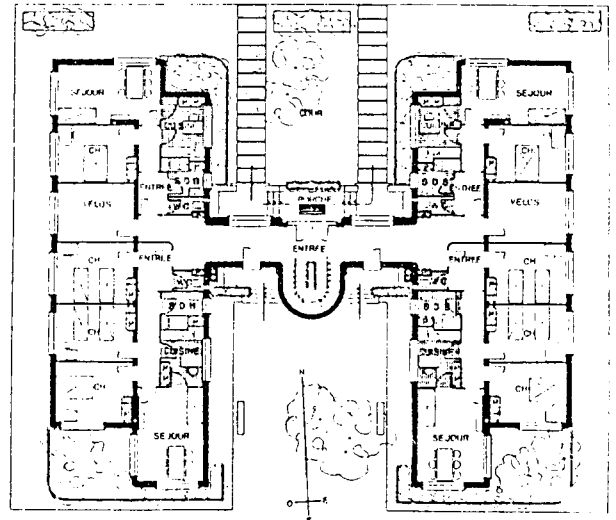
- Cité d'Orgemont, Société des cités-jardins de la Région Parisienne (1929-32). Remarquer l'adjonction de deux logements desservis par galerie, au schéma de base à quatre par palier.
- Groupe de Houilles, Société Le Progrès (1931-32). 4 logements par palier (galerie supprimée mais maintien des décrochements).
- Nanterre (1931-32). 6 logements à nouveau. La coursiue est passée côté rue. La figure de base est assemblée, avec des cours entre re-dans de taille suffisante.



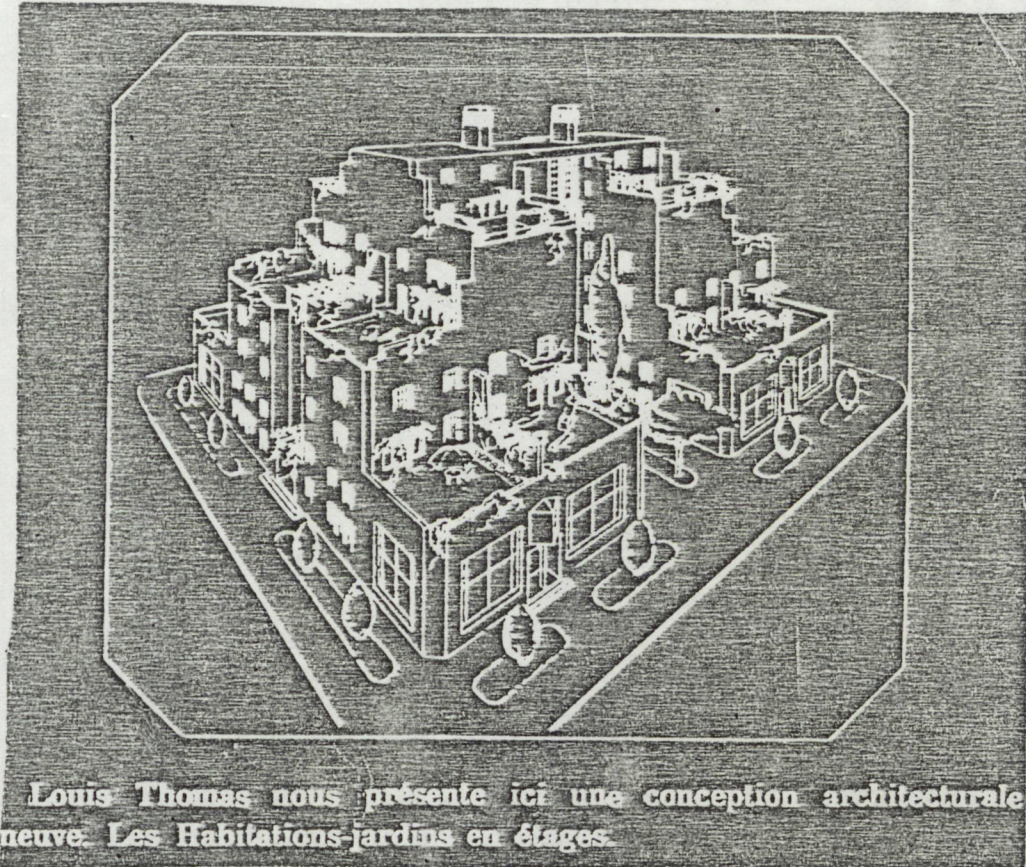
Lyon, Quartier des Etats-Unis, arch. Tony GARNIER, 1920-28.
 Sans pignons aveugles, le H peut être doté de façades latérales à balcons, mais le principe de la figure établie en mitoyenneté n'évolue pas.



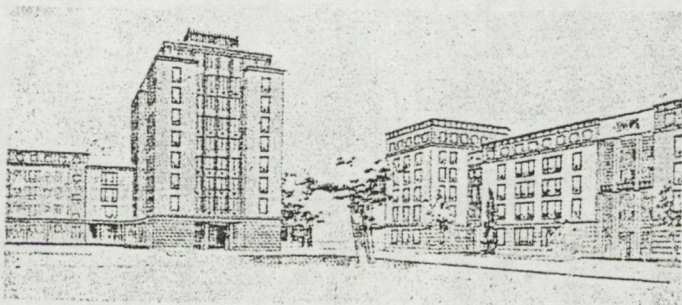
St Denis, Unité de Quartier Fabien, arch.
 A.LURCAT, conception 1946. La figure tient
 compte de l'orientation solaire



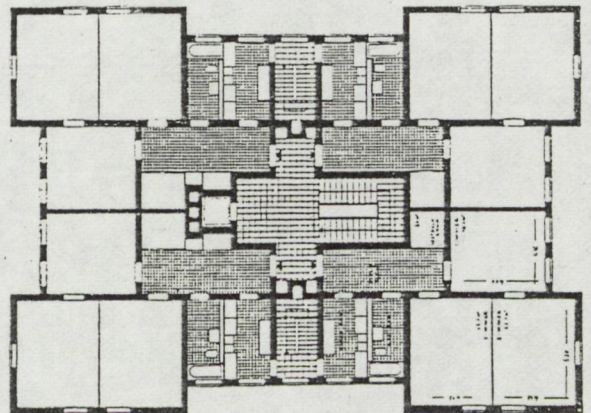
Maubeuge Nord, avenue de la Gare,
 LURCAT, conception 1946. L'orien-
 tation au Sud peut déformer le H
 comme chez PACON, à moins de le
 tourner pour le placer Est-Ouest.



Les gradins et le plan en H réunis dans ce plot publié par Louis THOMAS dans la revue surréaliste "Manomètre", 1925.

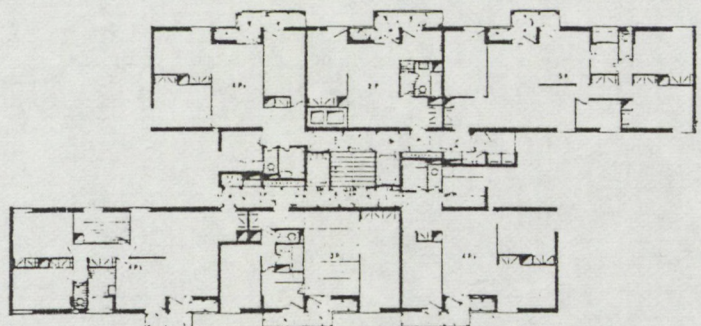


Cité Weberwiese, Berlin-Est, Prof. HENSELMANN arch., circa 1950



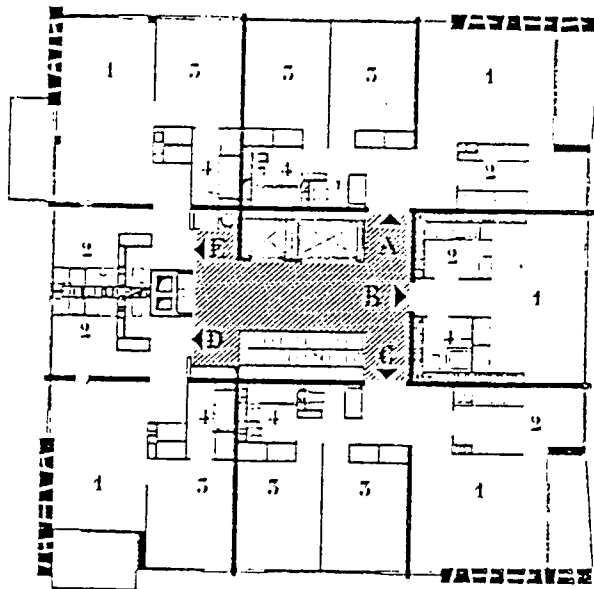
"Tour jumelée"
Bagnols-sur-Cèze, arch. G.GANDILIS, 1958.

En allongeant les branches, on arrive à 6 logements par niveau.



Forme finale de l'autonomisation, la tour carrée à noyau central ne sera pas retenue ici. Elle a pu se passer des échancrures latérales du H en raison de l'arrivée de la ventilation artificielle qui permet d'abandonner les déformations nécessitées auparavant par la pénétration directe de l'air frais. On peut noter que ces tours des années 60 présentent souvent un plan apparemment basé sur un tracé par grille à neuf carrés, sans que pour autant on puisse parler de palladianisme du HLM.

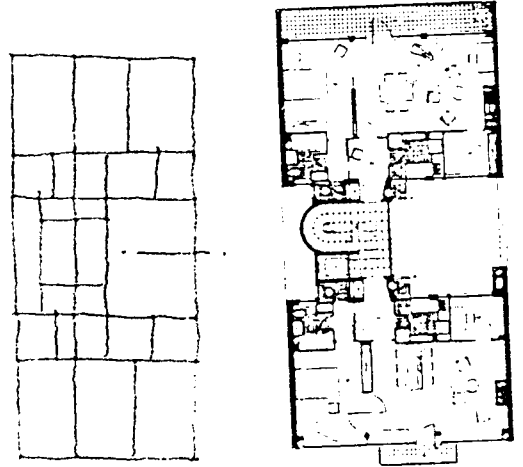
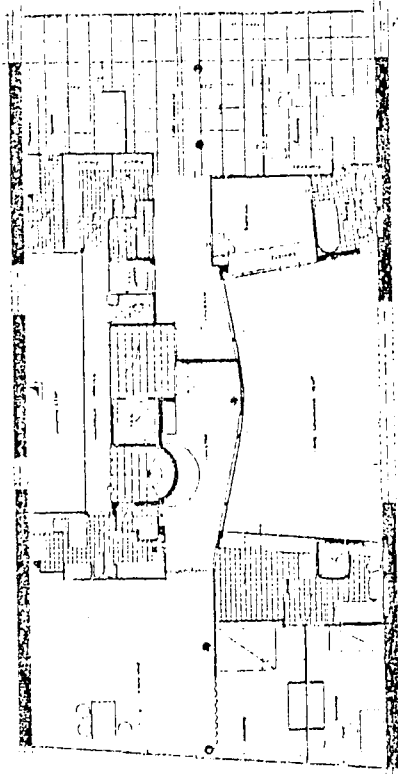
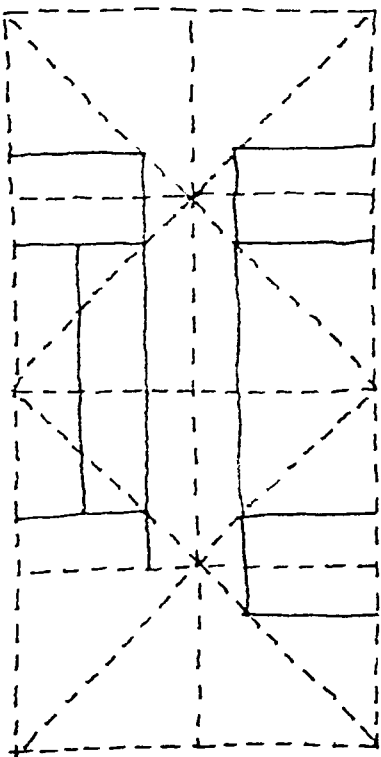
Il s'agit plutôt d'une rémanence de la culture reçue aux Beaux-Arts. A moins que ce formalisme soit plus ou moins conscient et que la figure tienne lieu de signe d'intervention architecturale dans un produit qui n'avait pas, à l'époque de la massification du logement, la réputation de laisser une marge au créateur, ni celle de prêter à une esthétique aussi digne que l'espérait ce dernier.



Un "collectif ponctuel" (tour) à plan d'étage très palladien.

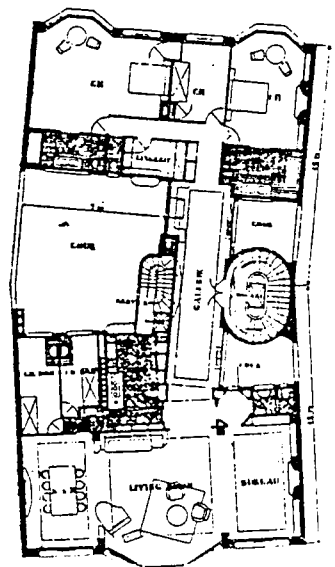
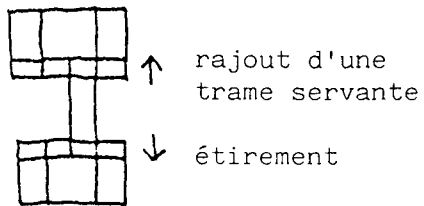
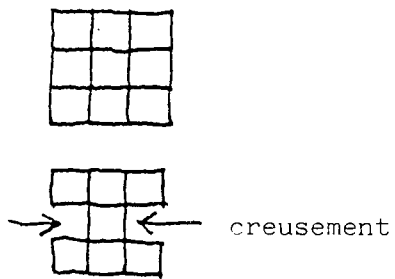
Si l'étroitesse d'une parcelle urbaine ne permet que la largeur d'un logement sur rue, le H ne comporte alors que deux logements par étage et n'a plus qu'un seul axe de symétrie, parallèle à la rue, puisque l'autre est désaxé du fait du principe cour/courette. Ces contraintes n'empêchent pas de composer sur la base d'une figure régulière, qui perdure et se retrouve chez des architectes pourtant différents, ainsi que dans des plans ne comportant plus qu'un appartement par niveau, dans le cas de la grande bourgeoisie. Dans ce cas, c'est-à-dire lorsque la tripartition en H règle le plan d'un seul logement et non d'un immeuble, elle indique clairement sa structure distributive: réception sur rue, partie d'intimité familiale en fond de terrain, avec entre elles les services, qui sont donc en articulation centrale et non plus relégués en position arrière subalterne.

C'est le même principe qu'adopte CANDILIS en 1959 à Bagnols/Cèze pour ses maisons. Le H n'est plus une forme composée, mais la résultante d'un organigramme fonctionnel.



LAURENS arch.,
Bruxelles, 1951

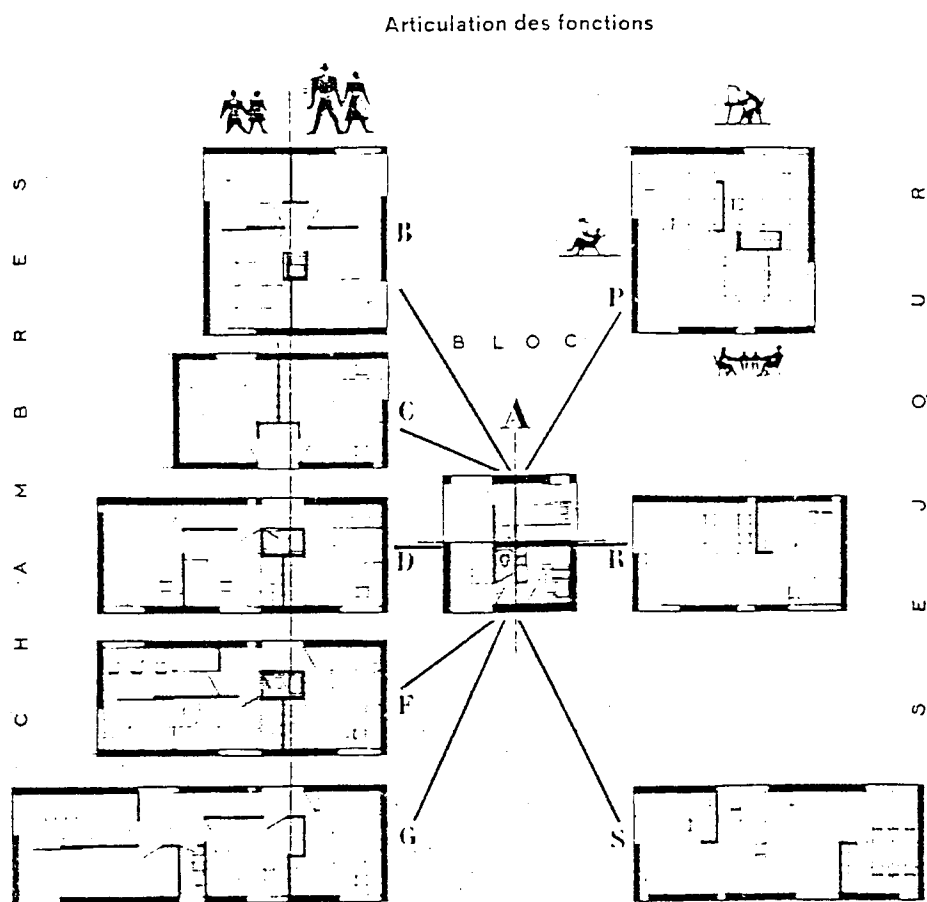
-Immeuble locatif Porte Molitor, Paris,
LE CORBUSIER, 1933. Sur ce principe,
voir aussi la rue Nungesser et Coli



ROUX-SPITZ, Quai
d'Orsay, Paris,
1928-31

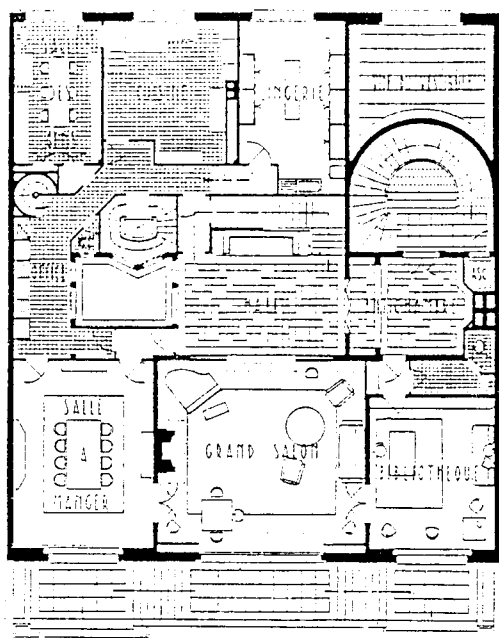
dissymétrie

La dissymétrie de l'immeuble en profondeur à cour et courette n'empêche pas de composer sur une base régulière.

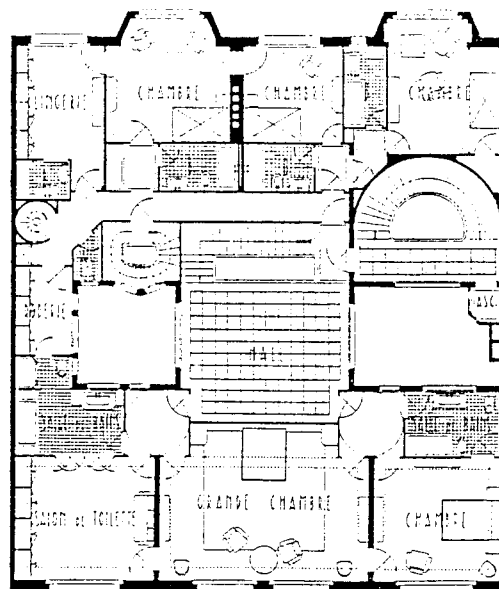
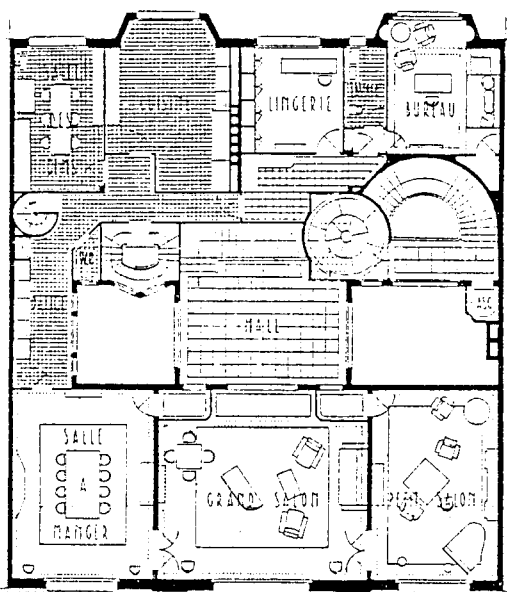
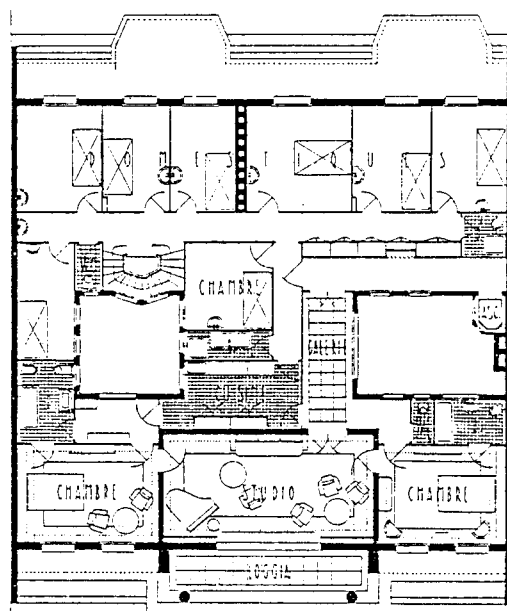


Les Bosquets, Bagnols-sur-Cèze, arch. G.CANDILIS
Principe de la série des maisons: le "bloc technique"
réalisé l'"articulation des fonctions" entre "chambres"
et "séjour".

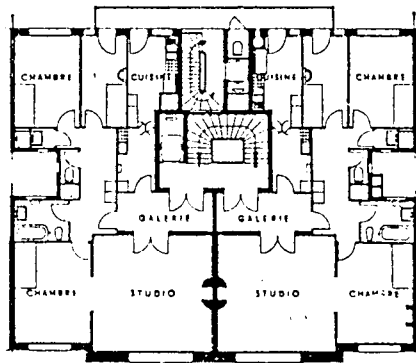
Articuler, c'est à la fois réunir et séparer (en
formant tampon).



JARDIN

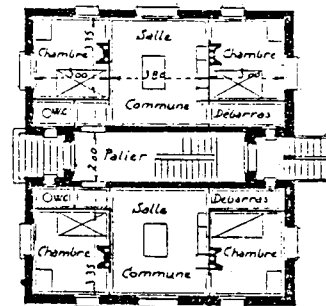
1^{er} ETAGE2^e ETAGE4^e ETAGE

Deux hôtels particuliers superposés, avenue Emile-Accolas, Paris, Jacques BONNIER arch., 1931.
 Le schéma palladien carré presque totalement rempli à rez-de-chaussée, perd plus nettement deux cases dans les étages pour retrouver le plan en H avec courettes. L'évolution de la grille classique par deux évidements latéraux peut donc apparaître dans un même immeuble au socle plein surmonté d'étages en H.

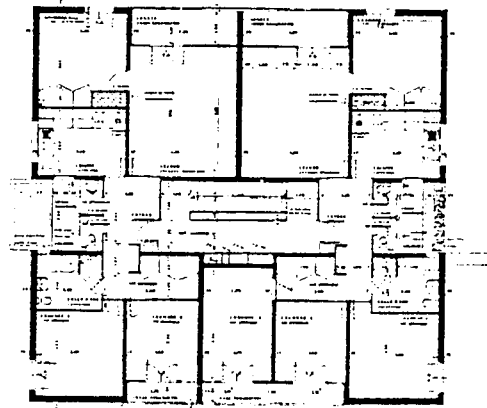
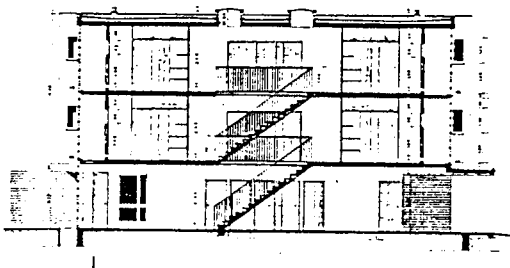


FAURE - DUJARRIC

Redoublé, l'immeuble à un appartement par niveau, permet une figure plus régulière en H.



Immeuble de quatre logements, projeté pour une cité-jardin à Vitry, Ch. CLAIN, arch., environ 1920.
La matrice palladienne n'est pas loin.



Programme identique, mais sur un socle de garage et chambres de bonnes. Immeuble pour cadres de société, Bordeaux, 1968

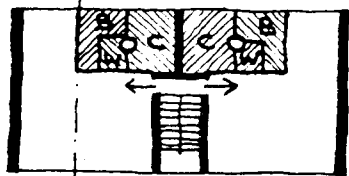
L'immeuble H autonome, à deux logements par étage, devient presque un plot carré.

CENTRALITE AVEC BIPARTITION

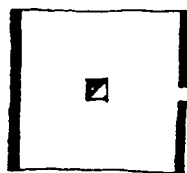
Le plan en H réalisait cet apparent paradoxe, plus à l'échelle de l'immeuble que du logement, à l'exception de l'appartement de la grande bourgeoisie ou de maisons plus récentes.

Dans le logement social, cette dualité est aussi poursuivie de façon à résoudre simultanément la rationalité par centralité et la distribution duale distinguant représentation sociale et intimité familiale. Centrer tout en partageant s'obtient de deux façons, selon que le centre est plein, saturé et polarisé par une unique "machinerie du confort", disons un centre de production du confort et de l'hygiène organisé autour d'une unique gaine, ou selon qu'il est vide, espace principal de convergence des activités et mouvements dans le logement.

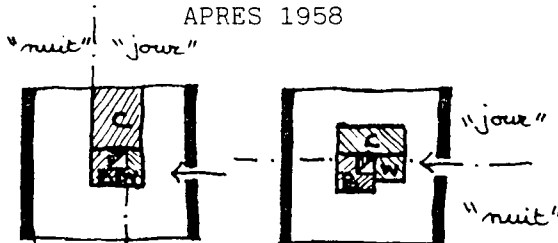
Le premier cas ne devient réalisable qu'après 1958, avec l'arrêté autorisant les pièces humides centrales et ventilées par extraction forcée. Une centralité véritable, isotrope, polarisant de même tous les espaces, relève de la conception modélisée et l'utopique comme on l'a vu. En fait, cette célébration architecturale du mythe technologique ne peut être réalisée en accord avec les codes spatiaux de l'usage que si la centralité est pensée en fonction des séparations qu'elle peut indiquer. On s'aperçoit alors que les blocs techniques existant dans le logement produit, assurent l'habituelle division séjour/chambres.



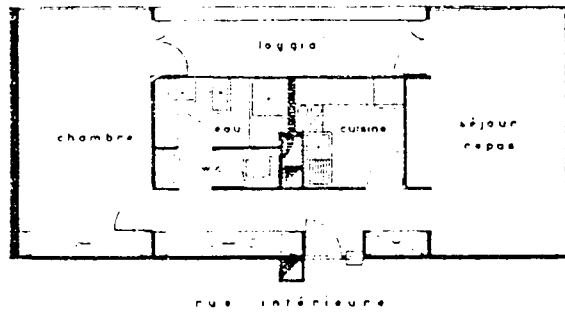
"nuit/jour"
PLAN COURANT A
GAINES UNIQUES
AVANT L'ARRETE
DE 1958



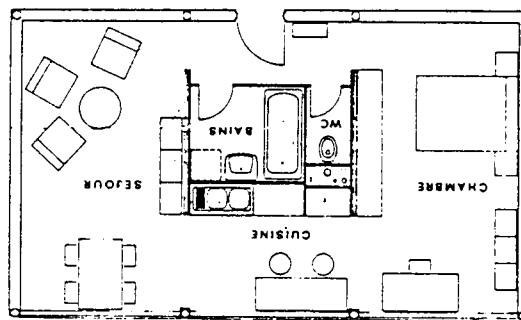
gaine centrale
UNE FIGURE IDEALE DE
LA CONCEPTION THEORISEE
APRES 1958



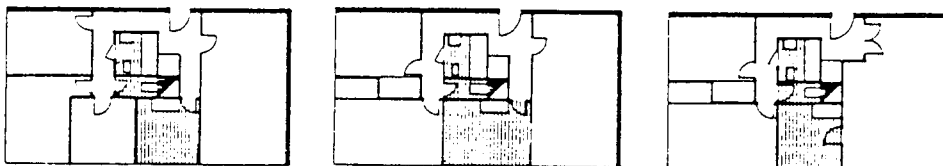
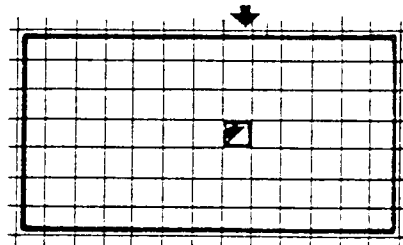
UN CENTRE PERMET LE
PARTAGE CLASSIQUE



Projet d'immeuble d'habitation collective,
Ionel SCHEIN, B.E.P.H., 1957.



Villepinte, OUDOT et PETROFF. 1972.
Comme dans le projet de I.SCHEIN sur
ce type, chambre et, depuis séjour sont
de taille égale et de l'entrée, de part
et d'autre du bloc central.

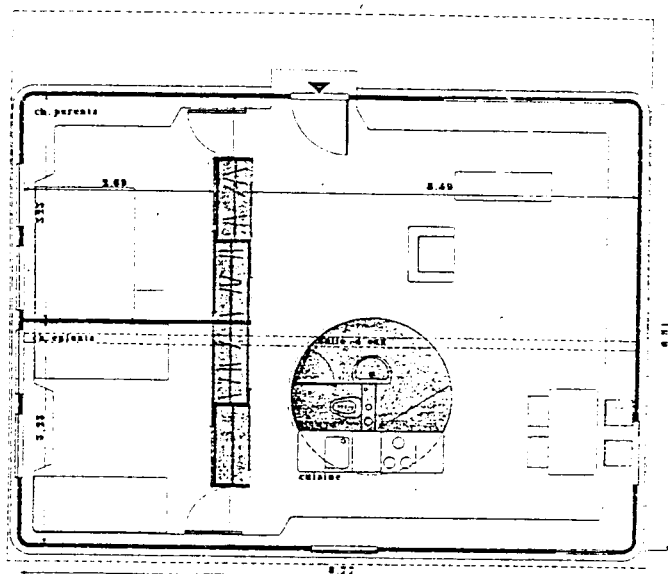


STAINS, SOLVET-MOUGENOT-O.C.C.E.T., 1973.
L'"espace ouvert" à "plan libre", est devenu une grille pour des
scenari de flexibilité, basés sur la bipartition habituelle.

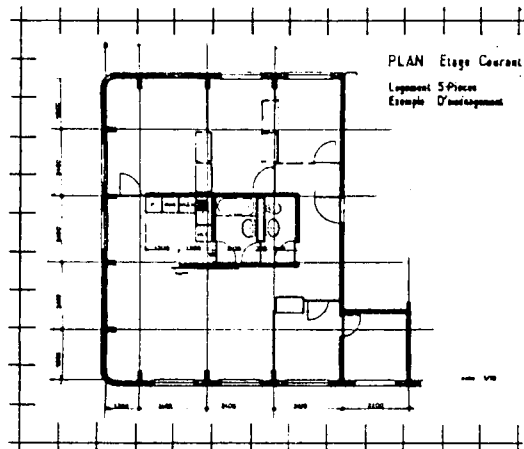
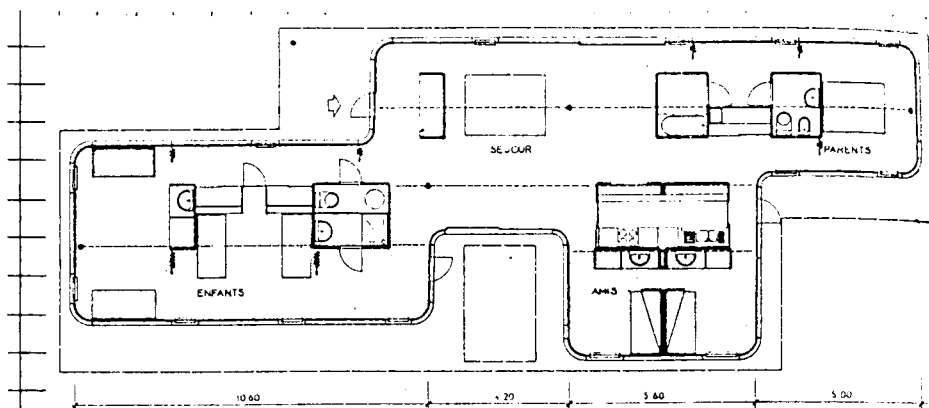
Trois dérivations du noyau central chez J. PROUVE:

Maison "Jour Meilleur", 1956

Le noyau "central" est décalé et contribue à définir deux parties



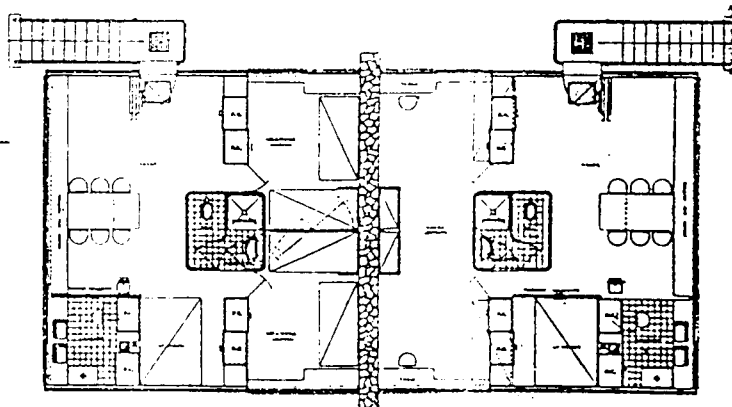
Maison Beauvallon, 1962
Le noyau est démultiplié à raison d'un par groupe parents/enfants/amis

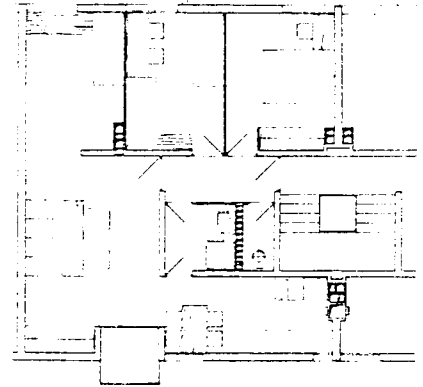
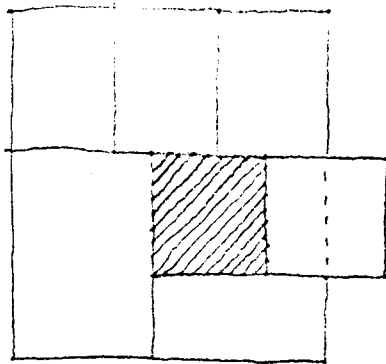
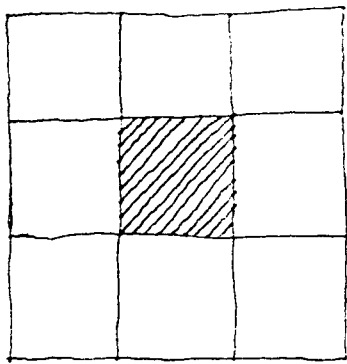


Immeuble "Les Coteaux", 1972.

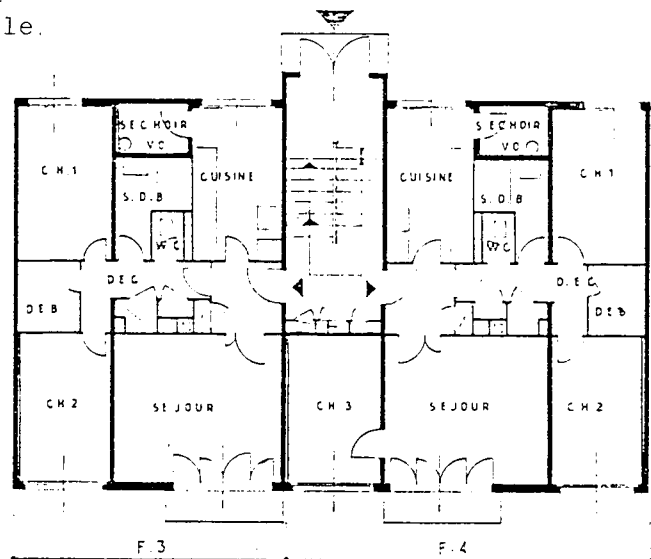
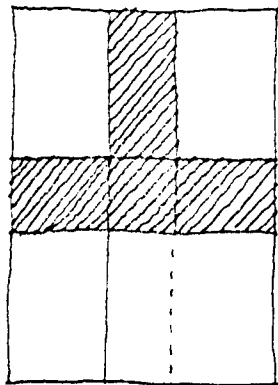
Le principe de la maison de 1956 est repris en logement collectif. Le "noyau", allongé, sépare nettement le plan suivant la bipartition jour/nuit

Maison Loucheur, projet de LE CORBUSIER, 1929; deux dédoublements du noyau central
1) pour placer la cuisine en coin
2) par jumelage de deux maisons, sans mitoyenneté, à l'inverse donc des raisons d'être du jumelage.





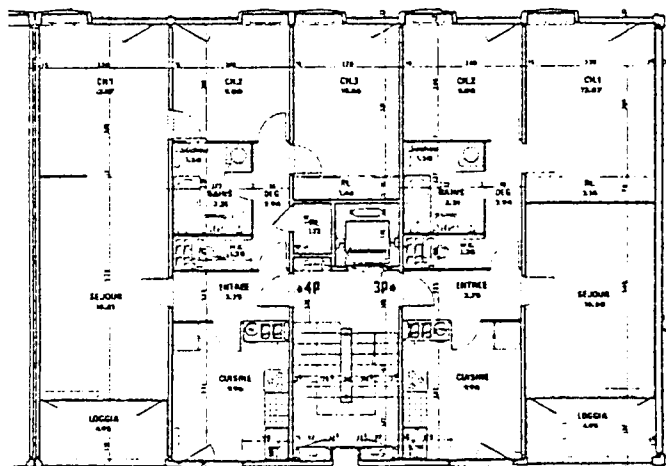
Plan d'un quatre pièces dans un
immeuble R+4, La Viste, Marseille.
G.CANDILIS arch. 1959



Résidence du Parc, Cholet, arch. J. et M. DELANOY, 1968.

Dans le F3 les 8 fonctions (entrée, cuisine, hygiène, chambre, débarras, chambre, dégagement, séjour) occupant 8 cases d'un schéma dérivé de la grille carrée palladienne (plan oblong, croix centrale servante, deux case fondues en une pour le séjour).

Plan extrait du
"Catalogue des Modèles-
témoins", 1968

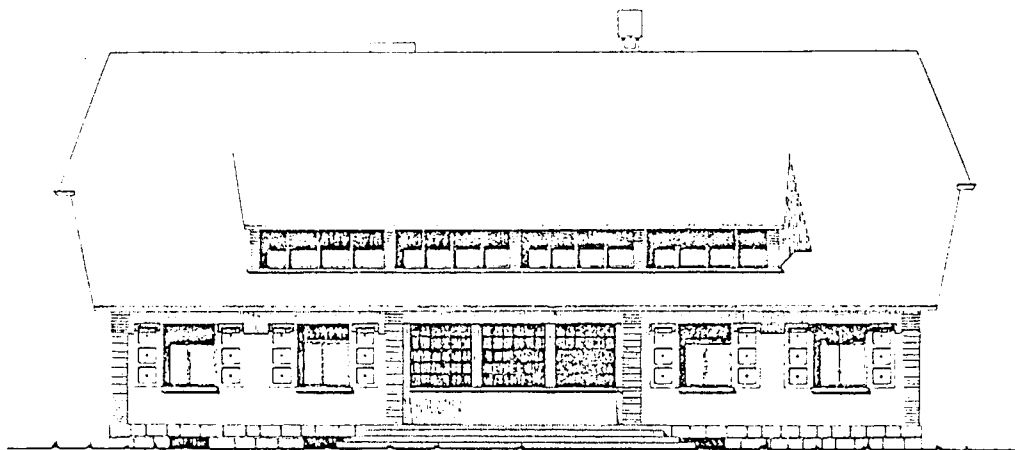


Dans ces exemples la centralité est sans incidence perceptible sur l'espace;
la grille de composition est un instrument de projet.

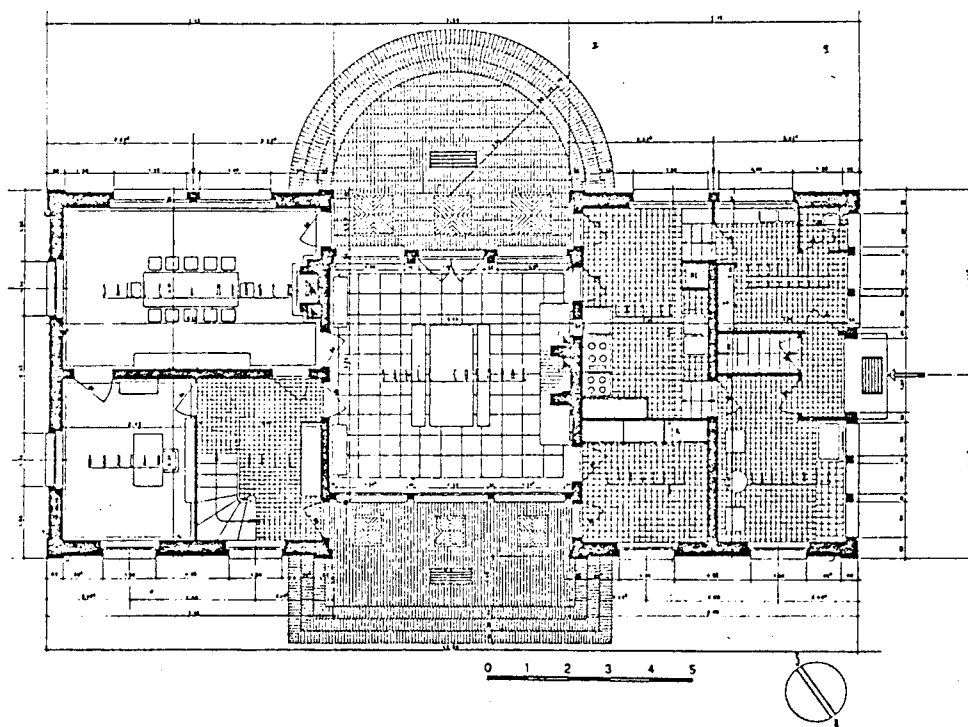
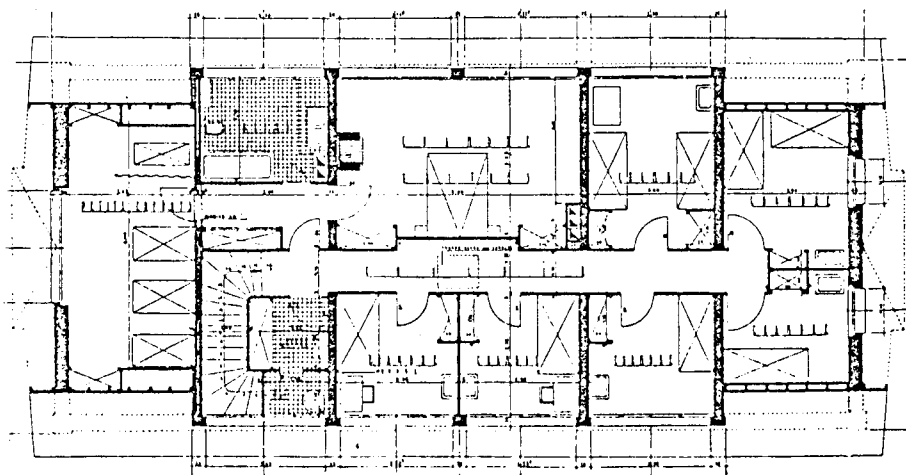
La centralisation du logement sur un espace est évidemment plus palladienne que sur un élément technique. Il faut néanmoins distinguer ceux qui revendiquent réellement cette référence et ceux qui n'y recourent, dirait-on, que par réflexe et pregnance culturelle issue de leur formation.

La présence d'une "salle commune" dans un plan pouvait occasionner une stricte centralité géométrique, redondance d'ailleurs non nécessaire quand cette salle correspond à une pratique "centrale" de l'habiter. Il n'empêche, que bien des architectes, pour laisser leur empreinte savante, ont encadré symétriquement cette salle avec des pièces monofonctionnelles et commandées par elle, avec souvent réunion d'un seul et même côté de toutes les annexes utilitaires, suivant une habitude prise ou inculquée en maison populaire.

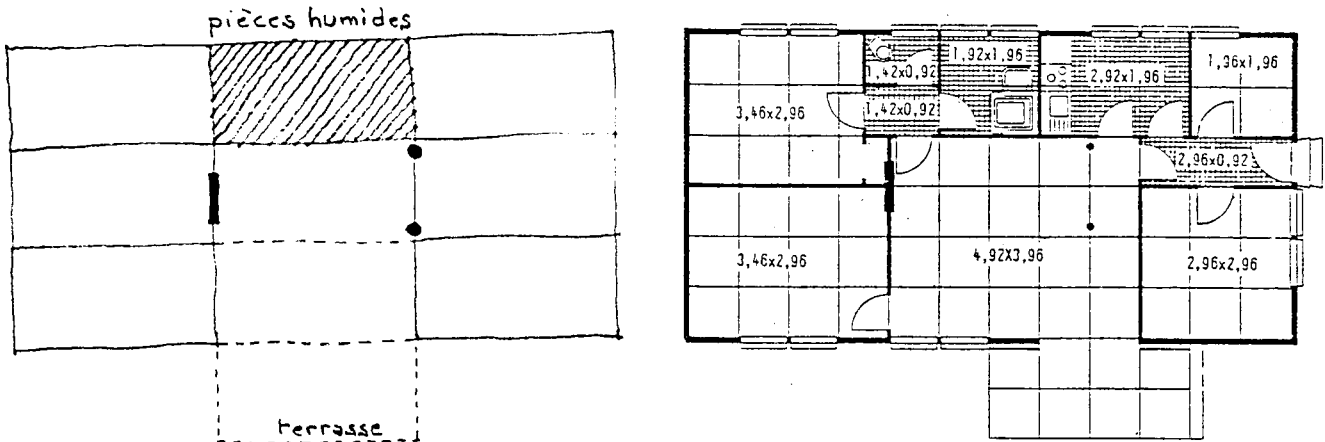
Dans le logement collectif, ces services sont répartis de chaque côté de la pièce centrale de façon à ce que chacun instrumente les parties d'utilisation diurne et nocturne. Si les projets français des années 1975 atténuaient les excès centripètes de leur plan en rajoutant du mobilier de partition, voire une circulation périphérique de façon à bien assurer l'indépendance des deux parties convenues, les réalisations allemandes récentes ne semblent pas inquiètes de la forte convergence vers la pièce centrale, marquée sans ambiguïté. Mais il est vrai qu'Otto WAGNER et MUCHE avaient déjà indiqué cette voie.

*Façade Nord*

FERME A APPEVILLE
LE BATIMENT D'HABITATION

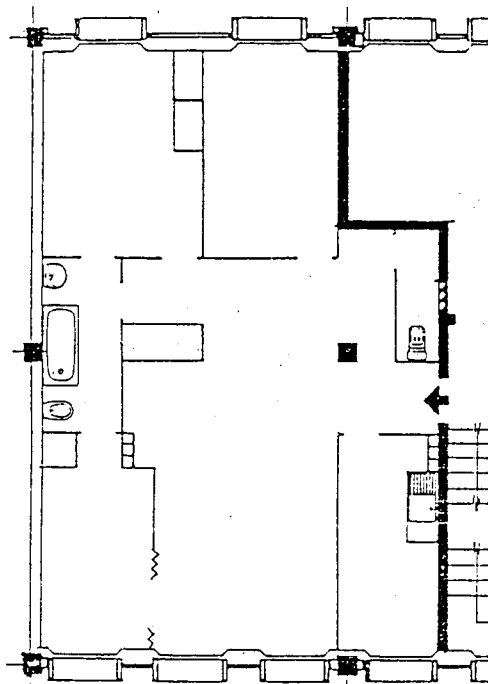
*Plan du
rez-de-chaussée**Plan de l'étage*

Un plan de rez-de-chaussée à la fois centré (sur une salle commune)
et séparatif (pièces principales/services),
M. NOVARINA arch.

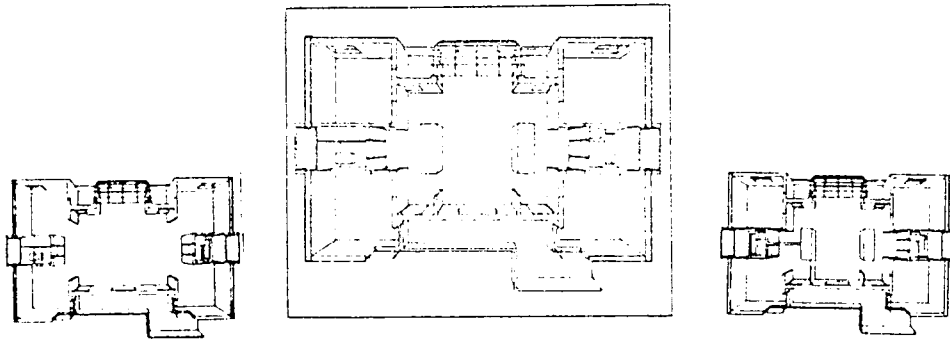
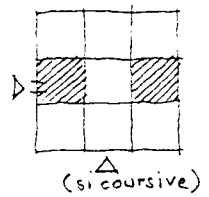


H. PROUVE, Ateliers de
Construction Jean PROUVE
Nancy. Maison 4 pièces,
74 m².

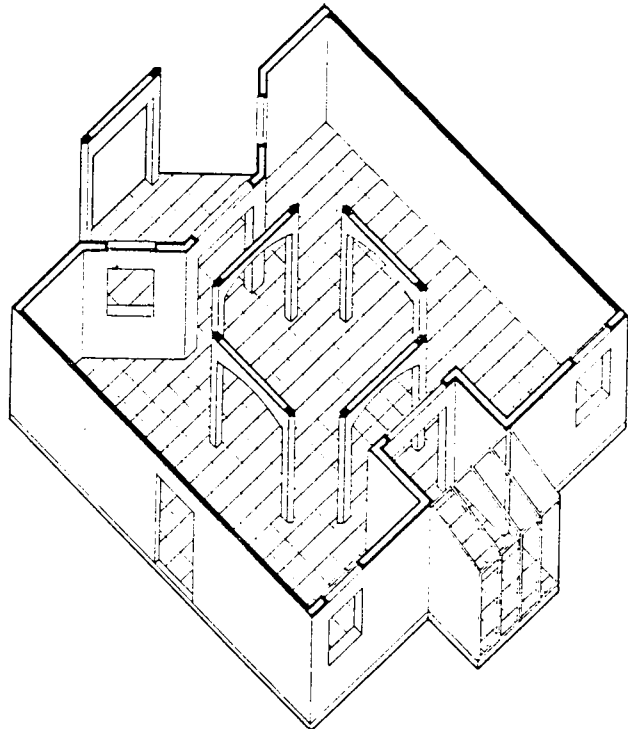
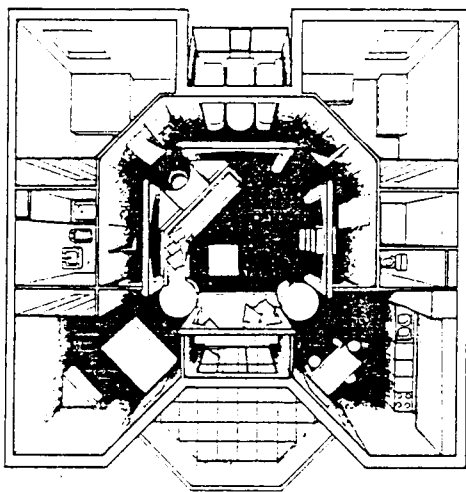
Les deux portiques pourraient être exploités pour structurer l'espace formel, comme chez BUFFI plus tard. (voir page suivante)



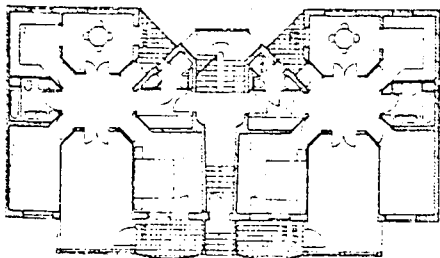
Place de l' Hôtel de Ville, Reconstruction du Havre, A. PERRET. La centralité d'une grille à neuf cases, pourtant utilisée par PERRET, avant la guerre est ici à peine esquissée. Avec ses deux gaines latérales, elle sera rendue plus nette par des projets postérieurs à 1975.



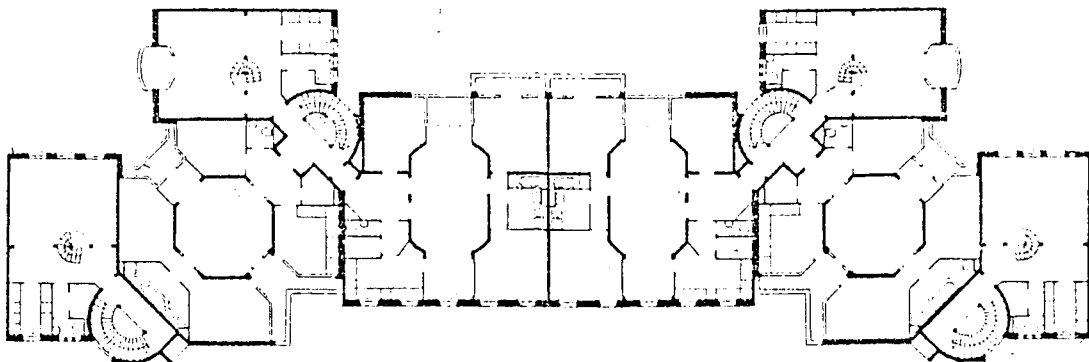
Projet pour le PAN 7, Y.LION et J.P.RAYON, 1975.



Modèle Innovation ARCADE,
JP.BUFFI, 1974.



H.HILMER et Ch.SATTLER



BERLIN, I.B.A., R. KRIER.

LA DISSYMETRIE SIGNIFIANTE

Ce phénomène concerne plus particulièrement la maison, mais existe aussi dans l'appartement aisé. Sans la maison ouvrière des banlieues et des campagnes ainsi que dans la maison paysanne modélisée en construction neuve comme en amélioration, on remarque souvent une annexe regroupant des "locaux humides" et resserres liées à des activités semi-rurales. De volume moindre que l'ensemble des pièces habitables, elle est accolée à ce corps principal de deux façons possibles: en appentis arrière ou latéral.

Le premier cas, plus ancien, correspond au groupement urbain linéaire en mitoyenneté sans autre possibilité d'excroissance que vers l'arrière des parcelles profondes. Cette disposition reprise pour des maisons isolées permet de "cacher" les lieux prosaïques (ou "ignobles" au sens littéral de non noble) ou liés au corps, en les soustrayant de la façade principale. Au contraire, l'accolement latéral des annexes les rend plus visibles. C'est une survivance de la disposition des villas campagnardes et châteaux, encadrés de leurs dépendances. Si la taille et la réussite d'une exploitation se mesurent à l'une des ses ailes utilitaires, le degré de confort et d'hygiène, introduit par un patronat soucieux de la santé de ses employés logés ou par une société proposant des habitations attractives, se lit immédiatement dans l'annexe sanitaire aboutée à la maison. Ainsi exhibés, ces éléments du confort moderne contredisent les canons classiques de l'esthétique symétrique.

Il ne s'agit pas d'une maladresse formelle ou d'un manque d'attention pour des maisons ouvrières indignes d'architecture. Il semble bien au contraire qu'il y ait intention délibérée, avec l'évidence de cette rupture par symétrie contrariée, de témoigner d'un apport de confort nouveau. Ainsi, la centralisation n'est pas la seule façon de rendre symbolique, de "donner une place" valorisée; mais le rajout d'un appendice correspond à une intention plus complexe.

L'accolement est l'incorporation limitée d'un volume gardé proche tout en étant tenu à l'écart. Le regroupement fonctionnel est ainsi assuré, avec satisfaction de l'hygiène: l'égout, la bonne ventilation naturelle, l'absence de communication directe entre la maison et une annexe salissante, sont autant de raisons à cette mise à distance. Mais celle-

ci peut avoir l'ambiguïté de la "distinction", signifiant à la fois rejet et valorisation, lorsque l'annexe est un point d'eau au seul usage domestique, vers 1900, c'est-à-dire dans une période où la salle de bain ou une cuisine quelque peu équipée sont, sinon un luxe, du moins un "signe classant" pour reprendre BOURDIEU.

La même figure de rajout d'un appendice à un plan réglé par un schéma palladien et/ou à une façade symétrique, existe en cas de pièce utilisées par des domestiques ou avec le garage: la dissymétrie reste comme une demi-composition de villa à une seule aile de dépendance, laissant évident un "signe extérieur de richesse".

L'appartement en immeuble peut présenter le même phénomène d'annexion de services sans incorporation à la figure de plan, mais l'assemblage mitoyen n'en fait pas une marque visible traitée comme telle. L'excroissance arrière, sur cour, d'un corps de logis parfaitement parallélépipédique est trop fréquent pour être rappelée. Plus notable est par contre la déformation de la matrice à neuf carrés qu'effectue PERRET rue Raynouard pour adjoindre les services à l'arrière, par rapport à la pointe de l'angle.

Le rajout n'est pas toujours ambigu. Il peut vouloir signifier sans ambage la valorisation d'une fonction. C'est le cas, dans les villas vers 1910, de la salle à manger. Le repas bourgeois et son cérémonial sont alors mis en valeur, comme en témoigne déjà dans l'immeuble la migration de la salle à manger vers la façade noble sur rue. Dans des villas carrées, on peut la voir accolée, de façon, argument avancé (12), à procurer deux façades permettant d'ensoleiller chacun des repas. Mais ce n'est sans doute pas la seule raison, d'autant que cette pièce est alors souvent surmontée par la chambre des parents, autre nouvelle célébration de l'époque: celle de l'intimidé familiale et plus particulièrement conjugale.

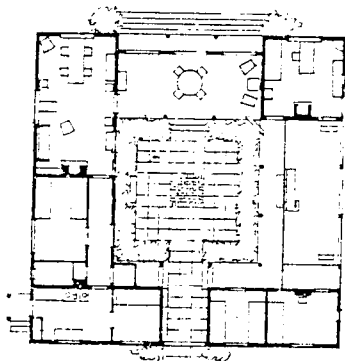
La terrasse est également une adjonction volumétrique significative d'une pratique sociale montrée et valorisée. Elle se présente au début du siècle (13) comme une pièce supplémentaire en prolongement de l'intérieur.

Enfin, l'extraction de la cage d'escalier, mise en saillie d'un volume général à composition initialement régulière, est aussi très fréquente. Il peut s'agir de libérer le centre, en passant la circulation verticale à l'extérieur (autre rationalité distributive, en a opposition à celle de

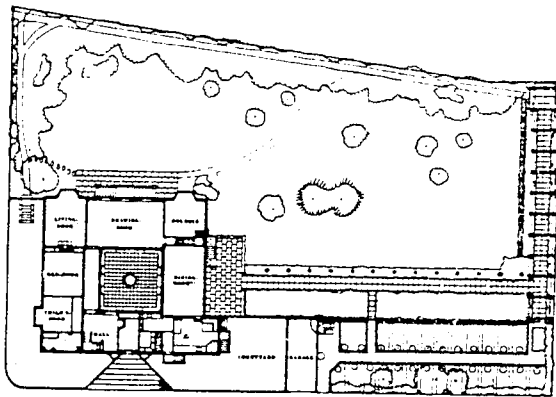
l'escalier central), mais l'esthétique fonctionnaliste de la dynamique d'une montée lisible en façade a joué aussi, préparée peut-être par le règlement de 1884 qui demandait l'éclairage et l'aération naturelle de la cage.

Rejet/proximité des services, mise en évidence de nouvelles pratiques sociales: sous ces dissymétries significatives, ne faut-il pas voir des expressions de la dialectique art/utilité que les figures du discours avaient tant mise en avant?

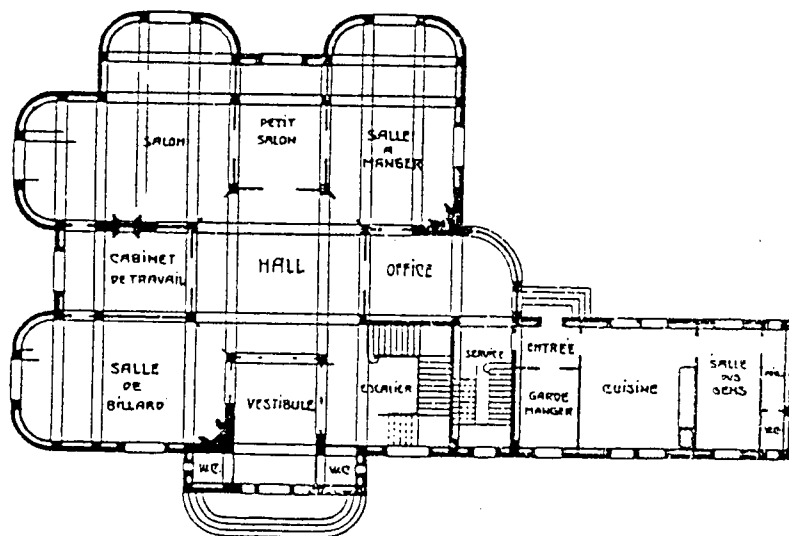
Exemples de villas avec excroissances rompant la régularité géométrique et correspondant au rejet de pièces subalternes : cuisine et entrée de service, chambres de domestiques ou d'enfant, garage.



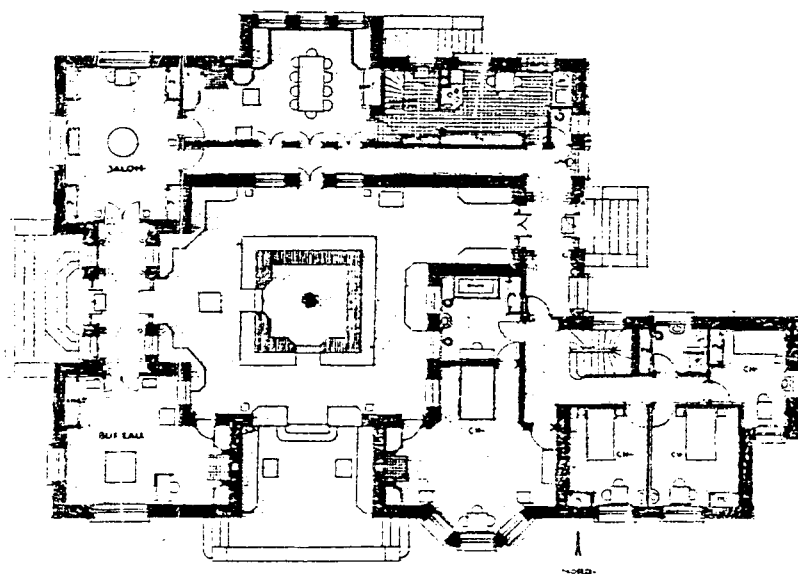
O.KALLIO, villa Oivala (Finlande), 1924,
La dissymétrie créée par l'entrée de service
est à peine perceptible, au contraire des
exemples suivants.



Maison pour A.LUNN, Copenhague,
Povl BAUNAMM, 1916.

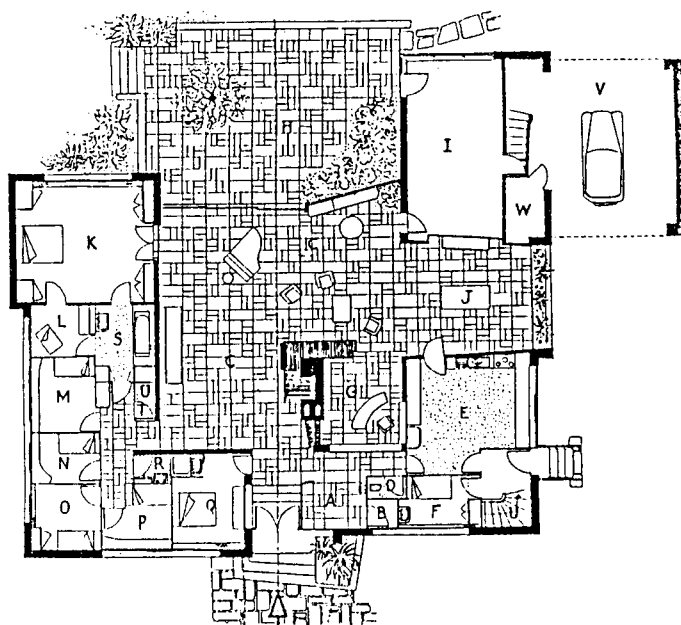


Anatole DE BAUDOT



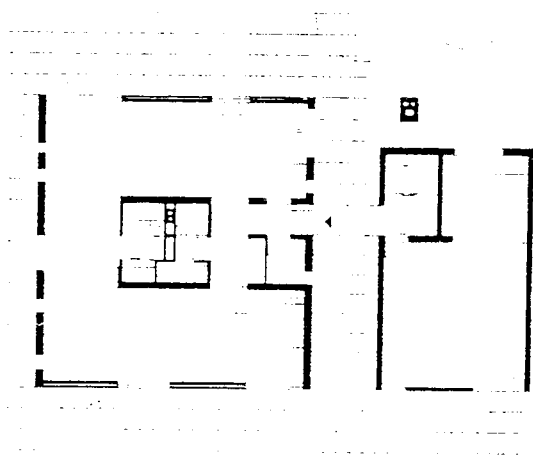
Plan du rez-de-chaussée de la "maison à atrium" de Tony GARNIER pour sa "Cité Industrielle".

La centralité sur le patio se combine à la dissymétrie provoquée par l'adjonction d'un groupe de chambres.



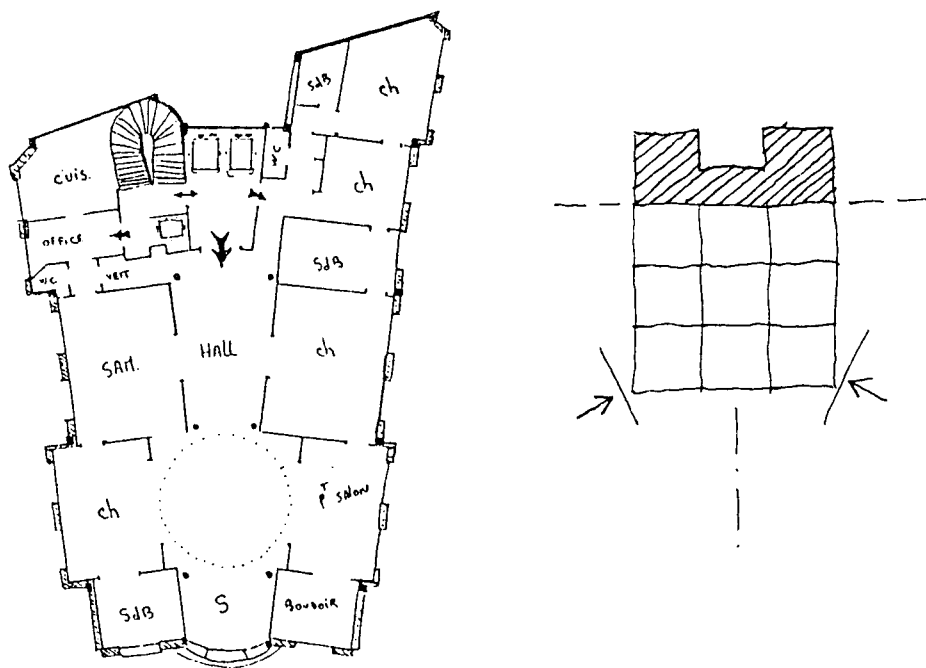
- Plan du rez-de-chaussée d'une villa, arch. G. et H. COLBOCK, Sceaux, 1953. On remarque des similitudes avec les plans précédents et des réinterprétations.

Destinée à une femme de cinq personnes, la maison est implantée sur un terrain plat de 1500 m² en rue entre mitoyens dans une zone de lotissement urbain. Elle s'organise autour d'un bloc central (sanitaires) séparant la zone "enfants" à l'Est, de la zone "parents" à l'Ouest. Les services (garage, chauffage, cellier) ont été relégués dans un bloc annexe en bordure Nord du terrain; ce parti permet d'obtenir le maximum d'indépendance et de calme. Malgré l'apparente rigueur d'un plan presque carré, fortement centré, l'espace intérieur est fluide, les séparations étant obtenues au moyen de placards et d'une cloison mobile. La structure est formée de deux murs porteurs (Nord et Sud) en briques enduites, sur lesquels reposent quatre poutres en béton supportant la couverture. Les façades Est et Ouest, entièrement vitrées, comportent des parties vitrées formées de panneaux coulissants et des parties fixes en bois vernis. Surface bâtie au env. 180 m².



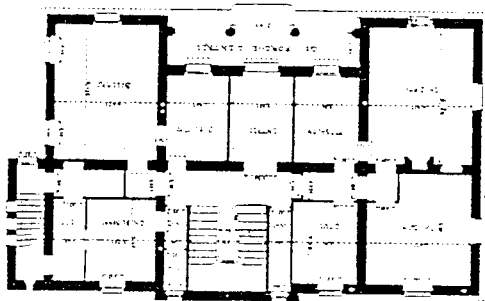
Maison d'habitation, Sainte-Geneviève-des-Bois, Olivier VAUDOU, arch. 1957-59.

Autre exemple de centralisation, mais cette fois sur le bloc sanitaire, contrariée par le rajout garage-chaufferie-celler, comme dans l'exemple précédent.

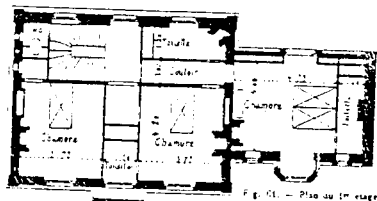
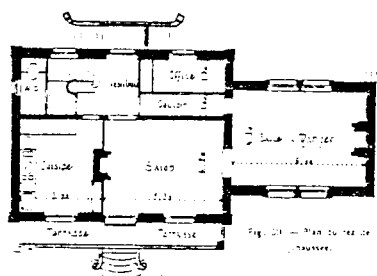


A.PERRET, immeuble rue Raynouard, Paris. Autre cas où le plan dérive du schéma à neuf carrés. Il est pincé pour encoigner le terrain en pointe et annexe une travée de service en forme de courette vers le coté mitoyen.

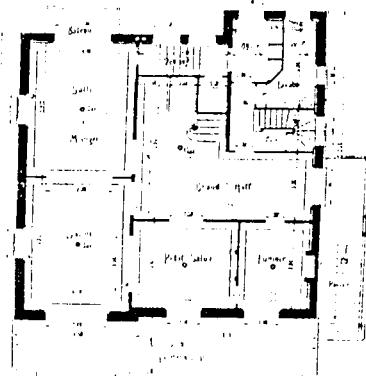
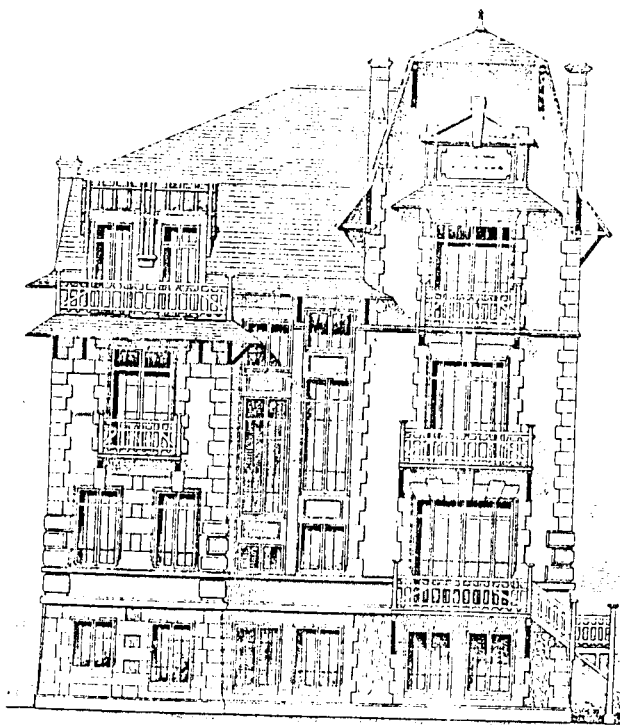
DISSYMETRIE SIGNIFIANT UNE VALORISATION DE LA FONCTION EN EXCROISSANCE



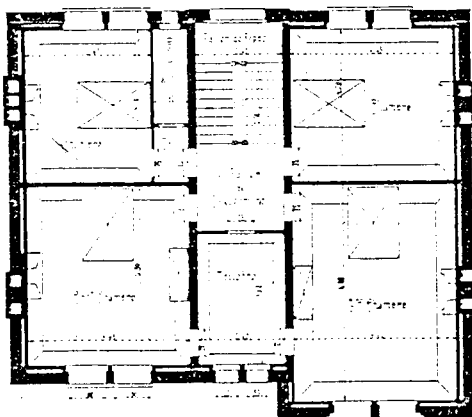
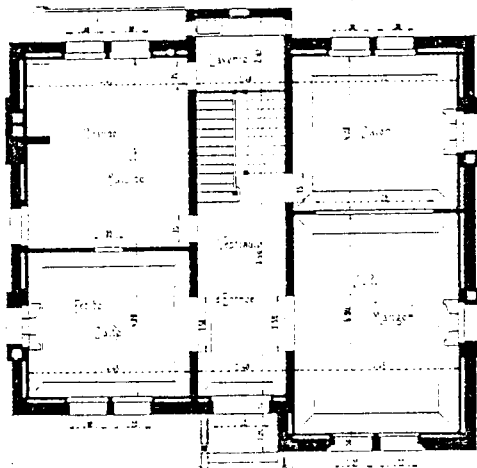
Villa à Royan, arch. R.LHOTELIER. Dissymétrie par escalier de service rapporté et saillie arrière: esthétique organique des circulations verticales montrées.



Villa à Chantilly, GOURY arch. Dissymétrie par adjonction de la salle à manger, surmontée d'une chambre.



Villa à Cannes, arch. RIGOLLET. Terrasses et services sont les protubérances du plan carré. En façade, la partie la plus haute, à pignon, correspond à la valorisation des salle-à-manger et salon



"Grande villa" à Goderville, arch. G.LETELIER. Salle-à-manger et grande chambre en saillie avant du plan carré; "laverie" (cf.arrière-cuisine le l'architecture traditionnelle locale) bien ventilée en extraction arrière.

notes

- (1) RIVOALEN (E.), (sous la direction de), L'Architecture Usuelle, op. cit., liv. 147, circa 1918.
- (2) (Un architecte, resté anonyme), L'étude du plan, Ma Petite Maison, Paris, Avril 1923.
- (3) Il faut remarquer que cette redondance est propre à l'habitat de production institutionnelle, alors que dans la maison traditionnelle, l'eau peut être au centre des pratiques sans induire un emplacement central. Voir MOLEY (Ch.), La place de l'eau dans l'espace domestique, Architecture Comportement, Vol.3 (1986-87), Lausanne.
- (4) KLEIN (A.), Ma maison fonctionnelle pour une vie dans friction, cité par EVANS (R.), Figures, portes et passages, Urbi V, 1982.
- (5) GARNIER (Ch.) et AMMANN (A.), L'habitation humaine, Paris, éd. Hachette et Cie, 1892.
- (6) Les règles distributives qu'ils énoncent, se trouvent dans: DALY (C.), L'architecture au XIXè siècle sous Napoléon III, Paris, Morel et Cie, 1864.
GUADET (J.), Elément et théorie de l'architecture, op. cit. tome II, 1902.
- (7) ROUX-SPITZ (M.), in l'Architecture Française n° 57, 1946.
- (8) Pour l'analyse de ces transformations successives d'un immeuble de LODS, confrontés à différentes maîtrises d'ouvrage, voir MOLEY (Ch.) Conditions et évolution de la production architecturale dans l'habitat social, GERASE et CREPAH pour le SRA, 1982, et la doctrine transigeante d'un projet urbain, in Architectes, Ingénieurs et Cie, dossiers et documents IFA n°6, Juin 1986.
- (9) ROUX-SPITZ (M.), ibid.
- (10) GARNIER (T.), in La Construction Moderne, Juillet 1902.
- (11) BUFFI (J.P.), Pour une monumentalité domestique, in Techniques et Architecture n° 312, décembre 1976.

CONCLUSIONS
DANS LE CHAMP DE L'HABITATION
ET PERSPECTIVES :

ELEMENTS SUR LA PENSEE OPERATOIRE
EN ARCHITECTURE

récapitulation

Dans ce travail ont été recherchés des concepts architecturaux propres à l'habitat, concept étant entendu sous sa double acception de conceptualisation/conception, avec l'idée que la pensée architecturale relève de "représentations", à la fois mentales et graphiques, et plus particulièrement de "figures". Ce terme, qui recouvre lui aussi une représentation intellectuelle ou matérielle (le concepteur se figurant en imagination les espaces et formes qu'il projette, et les figurant sur un mode visible), paraissait bien adapté à la conception qu'énonce et dessine l'architecte.

Les figures de style sont en effet fréquentes dans le discours architectural, mises au service d'une argumentation voulue convaincante.

Quant au dessin d'architecture, il révèle l'emploi de figures qui, selon les cas, constituent des tracés régulateurs, ordonnancements géométriques, schémas topologiques ou motifs symboliques, distinction sur lesquelles il faudra revenir.

A partir de deux corpus de textes et de plans sans liens a priori entre eux (puisque ne sont pas analysés simultanément des plans et des textes d'architectes les commentant et justifiant), ont donc été recherchées des figures du discours et des figures du projet, en tant qu'expression écrite et dessinée des concepts architecturaux spécifiques à l'habitat.

De l'analyse du discours, à partir d'écrits relatifs à la conception de l'habitat et dûs à des architectes ayant cherché à théoriser, entre 1880 et 1960, il ressort d'abord que cette conception est toujours définie par rapport à trois domaines: l'usage, la technique et l'esthétique.

Cette triple référence de l'architecture, qui a été montrée dans une certaine mesure issue de la triade vitruvienne du classicisme, n'est certes pas propre au seul habitat. Mais ses spécificités programmatiques, notamment en logement social, ont précipité le questionnement, aux lumières croisées de la salubrité et de l'économie, de ces préceptes suscités par les trois domaines, ainsi que l'émergence de leurs contradictions et de leurs reformulations. Celles-ci sont néanmoins toujours restées marquées par le triptyque (formel, social, technique), qu'il soit affirmé en slogans (Beau, Vrai, Utile. Ou Forme, Fonction, Structure) ou, plus récemment, qu'il transparaisse de réflexions plus élaborées, comme la typologie de l'habitat ou des recherches sur les processus de conception. Progressivement affinés dans leurs investigations, grâce au développement des démarches de recherche dans le champ de la pensée architecturale, les trois domaines dont procède la conception de l'habitat, auraient aujourd'hui pour correspondance:

- les espaces prévus pour les usages
- les formes exprimées et perçues dans un contexte socio-culturel et territorial
- les ressources techniques disponibles dans des cadres d'économie et de production.

Ces trois domaines ne sont pas vus équivalents par les architectes. La forme architecturale, même conçue comme un langage signifiant dans des codes culturels, n'est pas une exigence programmatique comme les autres. Elle exprime une culture d'architecte et s'adresse plus souvent à celle-ci qu'elle n'est faite pour toucher une culture d'habitant ou de citoyen. Plus généralement, cette focalisation sur l'esthétique s'était exacerbée avec la trivialité trouvée au logement de masse, quand les architectes en fin de siècle dernier se firent les défenseurs de leur "art" qu'ils sentaient menacé, ou quand à l'inverse ils virent la possibilité d'une mission sociale nouvelle.

Aussi, dans le discours éthique, les trois domaines de conception ont-ils été ramenés à deux, avec d'un côté l'Art et de l'autre l'Utile, regroupant les différentes exigences. Ce dipôle, s'il n'apparaît plus à l'heure actuelle exactement en ces termes, correspond toujours à une double quête de l'architecte cherchant à laisser une oeuvre et accomplir une tâche sociale.

Aujourd'hui encore, les écrits d'architectes témoignent de cette dualité, particulièrement ressentie pour l'habitat social. Par exemple J.HONDELATTE dit "confronter les plus ardues des casse-têtes économiques, ou fonctionnels, aux plus infimes des métaphores poétiques (...) je ne vois rien de contradictoire entre (...) la dimension programmatique et la dimension "platonique" (1). Dénégation qui semble confirmer l'importance d'une telle contradiction, qui s'inscrit dans une double tradition, cartésienne et platonicienne;

Dans un ordre d'idée proche, F.SOLER donne comme définition de l'architecture: "harmoniser rigueur et poésie" (2), rigueur n'étant pas seulement discipline de la forme, mais aussi méthode et maîtrise des paramètres réels du projet. Il rejoint tout à fait Ch.HAUVETTE, qui entend concilier, paraphrasant BARTHES, "l'énergie de clarté servie dans l'efficacité rigoureuse de l'outil théorique" et "la force poétique", ou voit l'architecture comme "mise en rapport entre l'imagination et la mécanique" (3).

L'attitude ambivalente du concepteur, tiré entre formalisme et réalisme (4), entre liberté créative et discipline, semble la version architecturale d'une dialectique que la psychanalyse a caractérisée sous les termes de "principe de plaisir"/ "principe de réalité", et que l'esthétique kantienne avait reconnue, perpétuée au XIX^e siècle avec "le plaisir du beau" confronté au "devoir de l'utile" (5), ou "idéalisme"/"réalisme" (6).

La "réalité", dans laquelle doit s'inscrire la conception de l'habitat et telle que répercutée par la commande, n'est pas vue comme un tout cohérent par les architectes qui se sont toujours montrés sensibles aux antinomies entre la rationalité technico-économique et la définition d'un espace à habiter (de l'hygiénisme aux qualités d'usage aujourd'hui recherchées, avec une exception: la période du

fonctionnalisme qui entraine dans le mouvement général de rationalisation).

Ainsi les trois domaines de conception de l'habitat sont apparus régis par deux contradictions emboîtées: une première entre autonomie esthétique de l'oeuvre et adaptation aux données et attentes de la commande, une seconde marquant cette dernière, en raison de ses deux visées, schématiquement qualitative et technico-économique. Dans le discours des architectes, la difficulté à surmonter ces divergences est toujours restée perceptible, si l'on en juge par leur propension à manier des figures de rhétorique somme toute assez constantes et relevant tantôt de l'opposition binaire, tantôt de l'harmonisation ternaire, comme on l'a vu.

Les premières sont destinées à émouvoir, à sensibiliser l'opinion ou les acteurs produisant l'habitat aux tourments de l'architecte, en but aux apories de la conception, dont la commande attend à la fois une oeuvre d'art intemporelle et un produit adapté aux usages et contextes du moment. Les secondes s'efforcent de convaincre de la capacité de l'architecte à résoudre ces antagonismes. Sa compétence serait de pouvoir réaliser, par une forme architecturale les intégrant et les transcendant, une synthèse harmonieuse entre les données technico-économiques et les données humaines.

Toujours au plan du discours, cette synthèse s'est énoncée au cours du siècle avec des reformulations successives de la triade préceptuelle vitruvienne, qui reflétaient les transformations de la société et de ses acteurs, comme si la pensée architecturale se prouvait qu'elle était encore affiliée à la tradition classique fondatrice, tout en s'ouvrant à sa nouvelle mission sociale.

Si, de cette façon, elle a pu apparaître concilier la scolastique des Beaux-Arts et les impératifs de la conjoncture, particulièrement dans le champ de l'habitat de masse dont il faut encore souligner l'incidence majeure sur le requestionnement de la théorie architecturale en général, elle a par contre escamoté quelque peu la synthèse des contradictions inhérentes à la commande. Entre la rationalité technique et la mise en avant d'un humanisme soucieux de l'habitant la conjugaison n'est restée souvent qu'au stade de mot d'ordre tel que Science, Raison ou Simplicité. Mais dans les faits de conception comme dans les écrits les

justifiant, il s'est avéré que les architectes ne parvenaient à la cohérence visée qu'en donnant la primeur à l'un ou l'autre des deux domaines, technique ou social.

On reconnaît là les deux rationalismes, à savoir constructiviste et programmatique, qui s'établissent dès le siècle dernier et se perpétuent avec des architectes se sentant plus ingénieurs et d'autres plus sociologues, sans pouvoir bien rendre évidente une spécificité indépendante de ses partenaires.

Cette primauté donnée à l'un des angles d'attaque du projet d'habitation, a aussi à voir avec ce qui est perçu, tant par les architectes que par les autres acteurs d'ailleurs, comme l'objectif principal de la commande à un moment donné. Ainsi, Hygiène, Fonction et Qualité ont constitué trois bannières successives, derrière lesquelles se sont retrouvées trois époques de conception de l'habitat, où jouent la reconnaissance d'une idéologie prédominante dans le contexte de commande et production, et l'adoption de doctrines architecturales interprétant celui-ci.

Les figures du dessin, confrontées aux figures du discours avec l'idée d'en comprendre les homologues dégagées, portaient uniquement sur des plans, de maisons, logements ou immeubles plutôt à caractère social. Cette focalisation sur l'espace du plan, sans interrogation de la composition de façade pourtant riche en figures, peut étonner. Déjà mise en évidence dans la rhétorique du discours, la fidélité au classicisme, mêlée d'introduction de caractères modernes, peut au niveau graphique être constatée autant dans la composition des façades que dans celle du plan. Mais d'autres dualités révélées par le discours, ne semblent trouver de correspondances qu'avec celui-ci, comme le jeu de la pensée constructiviste/fonctionnaliste dont on sait en outre qu'il est particulièrement marqué dans le cas de l'architecture du logement de masse.

L'art du plan a toujours été considéré primordial par les architectes dans la conception de l'habitation. La structuration et la composition du plan relèvent en effet à la fois de la distribution des espaces selon des usages prévus, et de la définition d'un système constructif, question a priori en second rang pour des programmes ne posant pas de problèmes techniques particuliers, notamment d'échelle de franchissement de portée, mais jouant néanmoins un rôle

important: les éléments porteurs, ponctuels ou linéaires, indépendants ou non du cloisonnement, peuvent ou non entraver ou canaliser les usages de l'espace, et contribuent avec d'autres éléments (façades, conduits) à la rationalisation technico-économique de la "cellule".

Les plans, sélectionnés de par leurs qualités de figures planes, ont aussi révélé un travail esthétique de composition. Ainsi, l'interprétation des plans fait apparaître, à l'instar du discours de la conception, les mêmes domaines du social, du technique et du formel, avec des homologues dans les différents modes tentant d'en résoudre les tensions:

- primauté donnée à l'un des domaines et à une valeur associée (selon l'époque, la commande et la doctrine architecturale), reconfirmée par une figure centrée en plan
- division binaire et coupures pour affirmer une dualité
- recherche de synthèse et d'équilibre, traduite en figures harmonieuses, symétriques, souvent ternaires et fidèles aux schémas classiques
- compromis, lisible dans le mixage de figures, notamment à la fois centrées et partagées, dans des figures ordonnatrices issues du classicisme et amendées sous l'effet de données du moment.

Ces homologues, entre des figures du discours et des figures du plan, résultent d'une interprétation sans être directement revendiquées par les concepteurs, et relèveraient pour ainsi dire de leur inconscient, si tant est qu'on ait eu ici le moyen de le sonder.

Pourtant, en affinant l'analyse des écrits et des dessins, on s'aperçoit qu'entre le discours d'intention générale et les plans mis au point, existent, d'une part, des textes plus précis et plus explicatifs de la démarche du projet adoptée par l'architecte, et d'autre part, des dessins élaborés dans le cours du processus de projet avant son produit final, auxquels on peut tout aussi bien attribuer la notion de figure, avec les mêmes propriétés trouvées, notamment duales.

Le discours de l'architecte, lorsqu'il dépasse le temps, la particularité et le commentaire d'un seul de ses projets,

recouvre en effet deux aspects: l'expression de son éthique personnelle face aux questions du logement et légitimation de sa façon de penser la conception de l'habitation, sont à distinguer de l'explication de la démarche de projet, c'est-à-dire de la clarification des concepts, méthodes et moyens l'instrumentant.

Cette énonciation de règles opératoires se fait aussi par le biais des figures graphiques, pour lesquelles il faut distinguer le dessin final du plan, aboutissement du processus de conception, et le dessin réalisé dans le cours de ce processus pour guider la mise en espace et en forme du projet.

En effet, les dessins analysés jusqu'à présent, étaient pour la plupart des plans à leur stade final tel que publié. Ils ont été interprétés de façon à reconstituer les figures de pensée géométrisée sous-tendant leur conception. Mais au lieu de "remonter" le processus de mise en forme pour en dégager les "motifs" premiers, on peut aussi s'en remettre aux schémas explicatifs sans avoir à se risquer à leur reconstitution, dans la mesure où les architectes en fournissent parfois, lorsqu'ils publient une théorie.

De tels documents graphiques, assez rares puisque supposant de la part de l'architecte un travail de théorisation et sa communication, ne sont donc pas les ébauches, esquisses et avant-projets conduisant à un projet en particulier, mais des règles opératoires, à portée plus générale, de la pensée et projet sur l'espace.

Ces règles prennent souvent la forme d'un schéma annoté, dont on peut alors se demander s'il se veut expression de la pensée, et/ou s'il est le stade premier d'une figure géométrique telle qu'elle peut être dégagée par lecture d'un plan.

figure et schéma

Par rapport à la question de savoir si les figures constituent des modes opératoires du processus de conception ou si elles règlent l'expression finale dessinée de ce processus, il convient d'abord de préciser les relations et différences entre figure et schéma.

S'intéresser au statut du schéma dans le processus de conception architecturale peut sembler concerner l'ensemble de son champ d'application et non plus particulièrement le seul domaine de l'habitation, objet du présent travail. Or, en fait, "schéma" et "habitation" sont légitimement à rapprocher, si l'on se réfère à leur étymologie. V.UGO remarque en effet (7) que ces deux mots dérivent, dans leurs racines et langues respectives, du même verbe : avoir. Ce verbe se dit en latin "habeo", dont dérive habit, habitude et habitat. Il se dit en grec "echo", avec en infinitif aoriste "schein", qui a donné schéma et signifie aussi forme, façon, manière, attitude. Outre le verbe avoir, on remarque donc que habitat et schéma ont en racine commune une idée de manière (d'ailleurs dérivée du latin "manere", qui a donné "maison"): manière de faire, d'être et de paraître, termes mêmes d'une ontologie associant la personne à sa demeure.

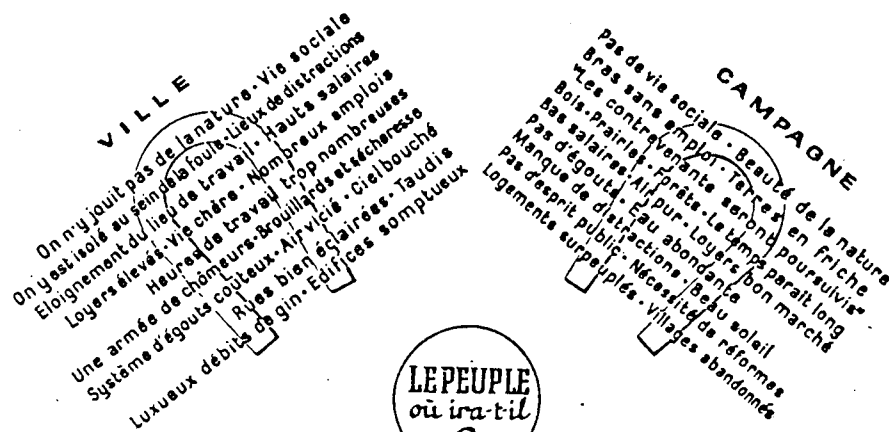
Sans vouloir abuser de l'étymologie, on peut néanmoins admettre que la notion de schéma est particulièrement pertinente s'agissant de l'espace d'habitation. Elle semble a priori, par rapport à la figure apparemment plus aboutie, intervenir plus en amont du projet, dans sa conceptualisation.

Pour Georges MATORE, "le schéma... offre un des aspects les plus significatifs de la spatialisation de la pensée contemporaine" (8) dans une société marquée par la prédominance du visuel et la recherche d'efficacité. Il cite en particulier SPENGLER pour qui "concepts et choses, principes et causes, déduction et processus se couvrent si complètement quant à la représentation, que le penseur abstrait a précisément succombé toujours à la tentation de représenter le "processus" intellectuel immédiatement par un graphique et un schéma, c'est-à-dire spatialement... On peut dessiner chaque opération logique; chaque système est une méthode géométrique pour manipuler les pensées" (9).

La représentation schématisée d'un problème de conception et de la démarche proposée pour le résoudre, est tout particulièrement le fait des architectes. Que ce soit à l'échelle du logement ou à celle de l'urbanisme.

Ce qu'on peut remarquer, à travers divers exemples pris à ces différentes échelles, c'est que les schémas de problématique ou de démarche proposées par les architectes, font souvent appel simultanément à la bidivision et à la centralité, comme on l'avait déjà noté pour les figures discursives et les figures dessinées. Cela confirmerait que l'architecte a tendance à percevoir deux domaines d'exigences et données antagonistes et à se donner pour mission de les croiser en une solution conciliatrice cohérente.

Ainsi, E. HOWARD argumente son idée de cité-jardin à partir de sa théorie des "Trois Aimants" (1898), illustrée par un schéma, où le peuple est au centre, tiré simultanément par la ville et la campagne, aimants se repoussant l'un l'autre. La solution réside dans un troisième aimant, orienté selon un axe médian, entre les polarités contraires, et nettement dirigé vers le peuple, alors sans nul doute attiré par la "ville campagne". Le schéma signifie ici que, quand deux forces attractives s'opposent, il faut trouver une voie médiane, la géométrie symétrique étant l'image de la conciliation et de l'équilibre recherché. Mais il ne s'agit encore que d'un argumentaire, d'un slogan mis en page, et non d'un schéma opératoire pour le projet.



LE PEUPLE
où ira-t-il
?

VILLE CAMPAGNE

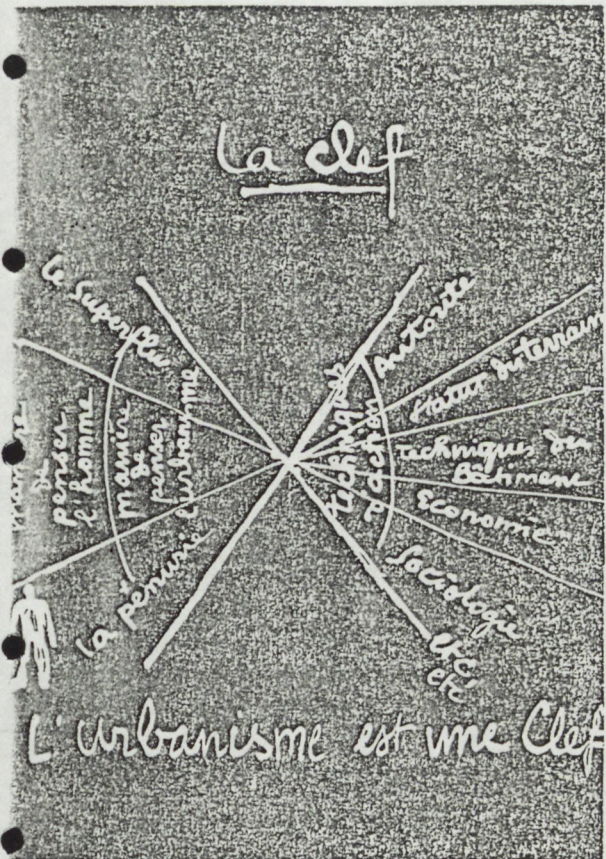
Beauté de la nature - Vie sociale
Campagne et parcs d'accès facile
Loyers bon marché - Hauts salaires
Impôts locaux peu importants
Emplois nombreux - Vie bon marché
Pas d'exploitation du travailleur
Air pur - Eau pure - Bon système d'égouts
Maisons claires avec jardins - Pas de fumée
Pas de taudis - Liberté - Coopération

LES TROIS AIMANTS

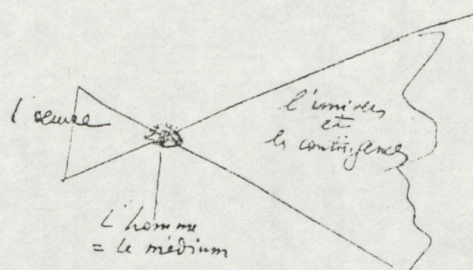
Cette nouvelle version de la dualité Nature/Culture a pu aussi, en urbanisme, être formulée avec Homme/Société. On la retrouve par exemple chez LE CORBUSIER, qui croise littéralement et graphiquement deux faisceaux de données, humaines et socio-économiques, en un point nodal qu'il nomme "clef", pour réaffirmer que "l'urbanisme est une clef. Cette clef ouvre des perspectives: manière de penser et technique d'action" (10). Comme précédemment, on note un schéma à la fois bidivisé et centré, correspondant à deux catégories de données dont l'urbanisme et l'architecture peuvent réaliser l'harmonieuse synthèse.

Signalons que l'image des faisceaux croisés est encore présente aujourd'hui dans un texte de l'architecte Ch.HAUVETTE (11) avec une "notion de croisement de systèmes se substituant à celle d'ordre. L'essence même de l'architecture serait alors finalement constituée de cette sorte de réseau à entrées multiples dont le croisement serait géré par la mécanique du projet". Sans être reconfirmée par un schéma graphique, l'expression écrite de la pensée l'appelle cependant directement, mais en restant dans la généralité.

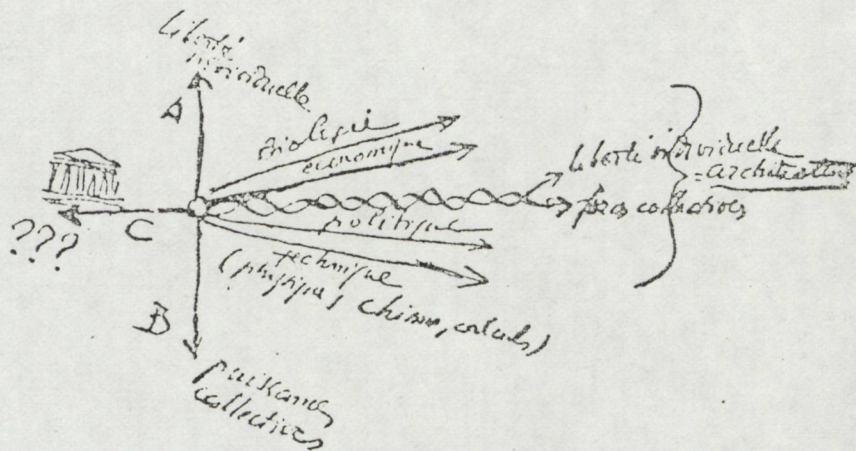
Le schéma de LE CORBUSIER est par contre plus précis, puisqu'il découpe ses faisceaux en différents domaines de pensée et d'action, pour l'urbanisme, discipline-clef. Par contre (12), pour l'architecture, le double cône oppose cette fois l'oeuvre architecturale et les contingences, l'homme étant le noeud du problème. En réintroduisant l'opposition individu/société, LE CORBUSIER obtient un autre axe recoupant son faisceau et transforme les deux dualités en une croix figurant trois domaines dont résulte l'architecture. Il reprend plus tard le principe du faisceau combiné à deux axes de coordonnées, mais en le complexifiant. L'idée de "croiser" toutes les données du projet, de les faire converger sur une solution optimale, a fait place à une reconnaissance plus fine des dialectiques de la conception. Ainsi, les deux protagonistes principaux de la maîtrise d'oeuvre, l'architecte et l'ingénieur, s'ils ont chacun leur "sphère" de conception, libre imagination créatrice de la beauté et calcul basé sur les contraintes matérielles, n'en ont pas moins à concilier tous deux "connaissance des lois physiques" et "connaissance de l'homme". Avec pour celui-ci l'antagonisme du spirituel et de l'économique en asymptote jamais tangente.



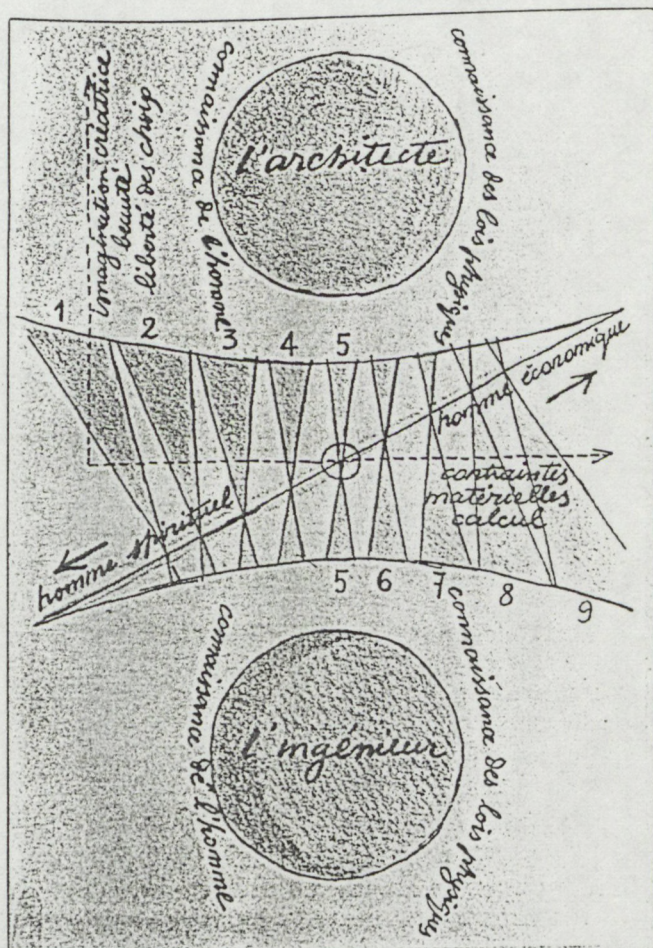
1



2 (1935)



3 (1937)



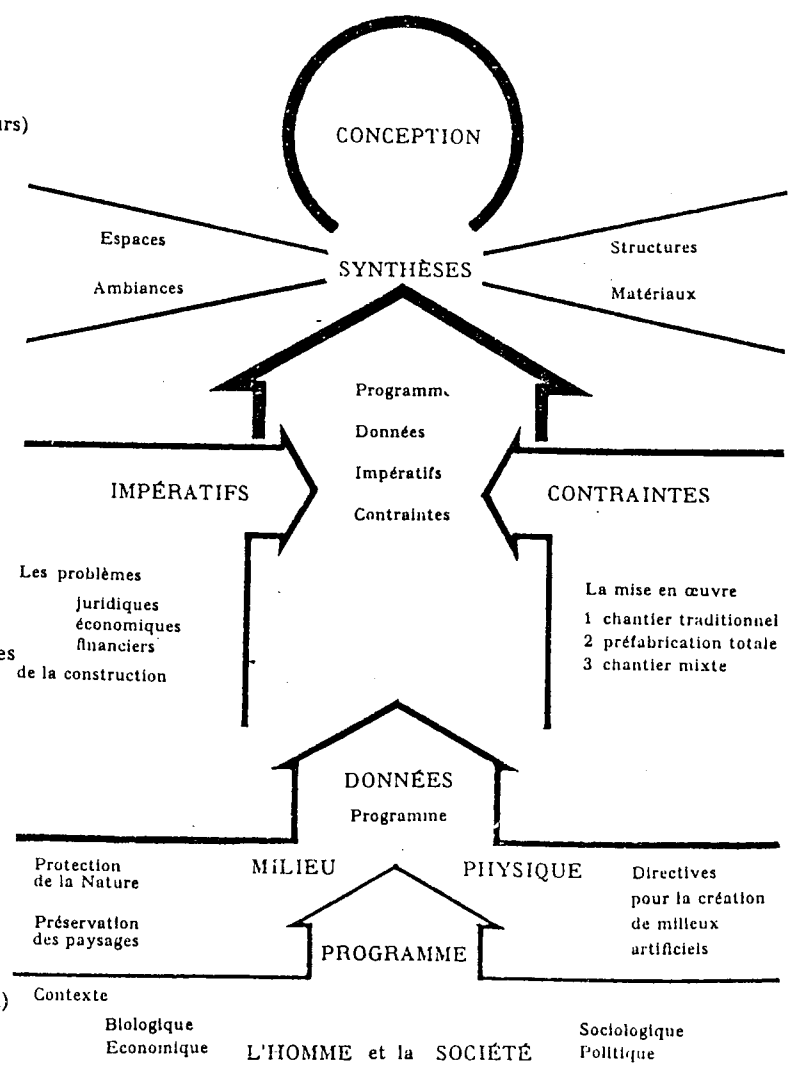
4 (1942)

"schéma du maître d'oeuvre"

Ces schémas indiquent une perception des dualités du projet, qu'ils donnent une démarche pour les résoudre. Robert AUZELLE part aussi d'un double faisceau croisé de données et le démultiplie de part et d'autre d'un axe vertical figurant la linéarité de la démarche du projet, des exigences fondamentales jusqu'à la mise en forme (13). Sans s'appesantir sur l'apparence anthropomorphique du schéma (l'architecture formant bien sûr la tête, la synthèse rappelant un noeud...papillon parfaitement adapté aux us vestimentaires avec pour bras et jambes: impératifs/contraintes, biologie/-société), retenons qu'il y a là schématisation d'une démarche de projet avec ses phases correspondant à l'intégration successive de données et exigences toujours réparties selon des dualités.

- 1 L'HOMME ET LA SOCIÉTÉ
 - administrateurs
 - agronomes
 - aménageurs (géonomes)
 - artistes (esthéticiens, littérateurs)
 - démographes
 - économistes (et financiers)
 - éducateurs (et pédagogues)
 - entrepreneurs (bâtiment et travaux publics)
 - ethnologues et ethnographes
 - géographes
 - géomètres
 - historiens (folkloristes, toponymistes)
 - hygiénistes
 - ingénieurs
Génie Civil - Ponts et Chaussées
techniciens sanitaires
techniciens municipaux
 - juristes
 - médecins (psychiatres, médecins du travail)
 - organisateurs
 - paysagistes (horticulteurs)
 - statisticiens
 - sociologues (psychologues sociaux)
 - travailleurs sociaux
- 2 L'HOMME ET LE MILIEU PHYSIQUE
 - 1. biologique
 - 2. sociologique
 - 3. économique
 - 4. politique
- 3 LES PROBLÈMES ÉCONOMIQUES ET FINANCIERS DE LA CONSTRUCTION
 - protection de la nature
 - présentation des paysages
 - directives pour la création de milieux artificiels
 - durée d'amortissement, frais d'exploitation et d'entretien, devis, mémoires, règlement des comptes
- 4 LA MISE EN ŒUVRE
 - chantier traditionnel
 - chantier mixte
 - préfabrication - usine
- 5 LA CONCEPTION ARCHITECTURALE
 - A espaces
 - A structures
 - A matériaux
 - B synthèse
 - B conception
 - B composition

COMPOSITION ARCHITECTURALE



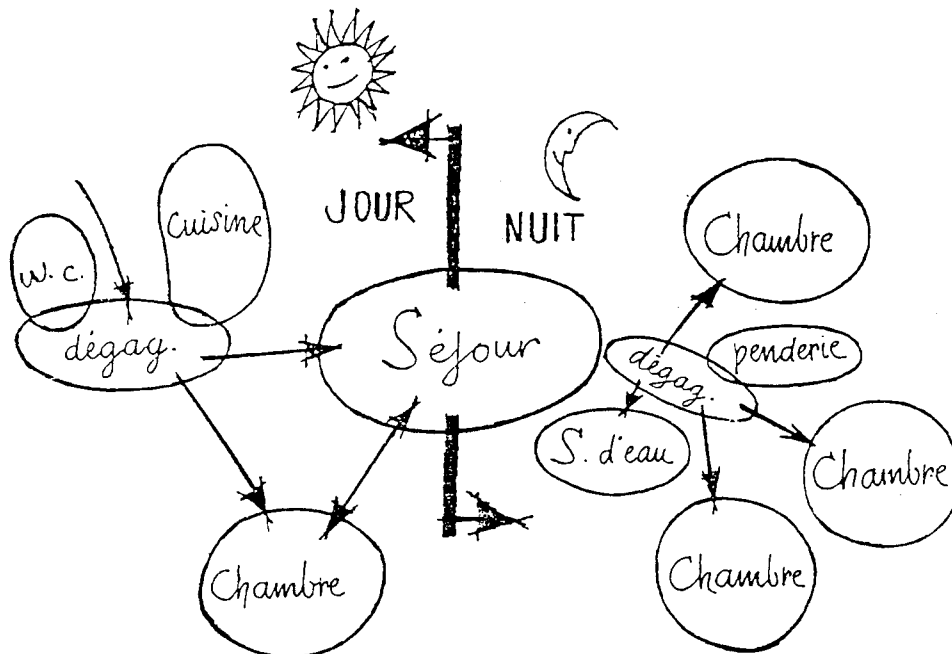
La schématisation d'un problème posé et de la démarche théorique pour le résoudre, devient plus opératoire quand elle tend à se faire organigramme des relations fonctionnelles et topologiques entre les lieux prévus au programme.

Le passage direct de l'organigramme spatial au plan est un des défauts connus de l'architecture faussement fonctionnaliste et organique, sur lequel il n'est pas utile de s'attarder. Par contre, on note des schémas organiques qui, sans contenir a priori la forme finale donnée au plan, présente une figure centrée au nom de la cohérence architecturale recherchée, et révélatrice des dualités ressenties fondamentales dans le logement.

Ainsi, Antoinette PRIEUR, dans un "schéma de logement" très proche d'un habituel organigramme indiquant les liaisons des pièces, met en évidence au centre une image forte: celle d'un cercle recoupé d'un diamètre. Elle signifie par cette figure sa volonté de séparer des parties "jour" et "nuit", tout en maintenant l'unité du logement, fédéré par le séjour. Elle "marque" surtout son intention de résoudre la dualité diviser/réunir plus qu'elle ne fixe une organisation fonctionnelle cohérente avec la terminologie du schéma. Par exemple, une chambre est dans la partie jour, disposition dont les prévisions d'utilisations sont tout à fait légitimes. Elle dit aussi (14) que le séjour sépare nettement la partie nuit et la partie jour, sans qu'on sache alors ce qu'il reste de celle-ci. Elle affirme donc sa souscription à l'inévitable bipartition en exergue à l'époque, tout en manifestant l'idée de la dépasser, conformément à un autre postulat du moment: la synthèse architecturale.

Notons en outre qu'à cette époque, la volonté de synthèse, avec en corollaire pour le logement l'affirmation d'une pensée globale sur son espace, s'opérait dans un contexte de conception technicienne et fonctionnaliste des activités. D'où, comme on l'avait vu, la propension à polariser le logement sur un bloc technique vu dans l'idéal en son centre. A. PRIEUR, sans doute en femme qu'elle est, déclare par contre, la réunion familiale comme question plus "centrale" pour le logement et semble alors réviser la notion de salle commune, avec un séjour-repas distinct de la cuisine, mais sans séparation étanche (d'ailleurs non indiquée sur son schéma).

Son schéma se révèle être, non pas un plan de logement esquissé, mais un moyen de rhétorique graphique pour affirmer sa position de concepteur.

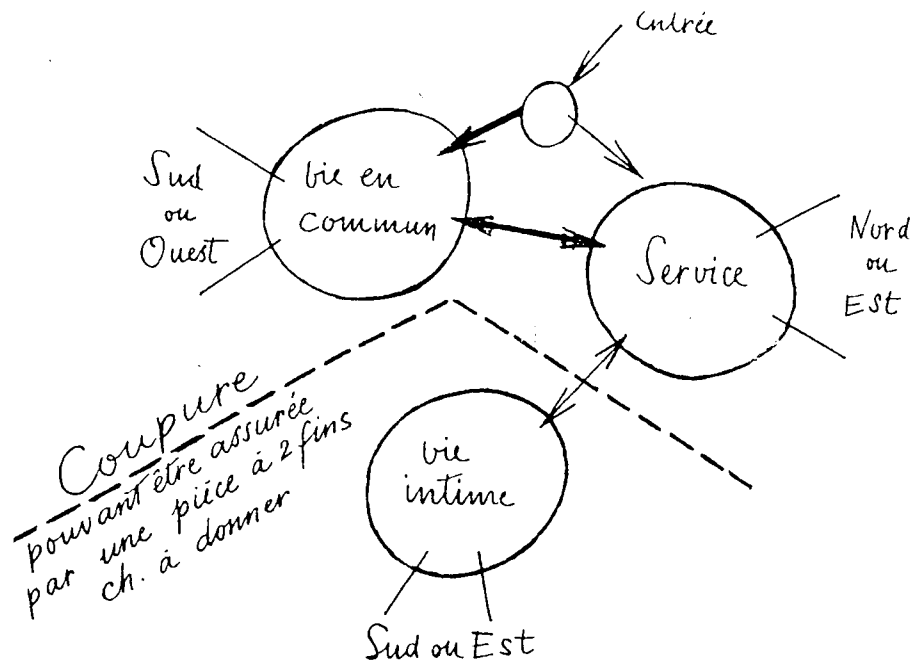


PRIEUR. — Schéma de logement.

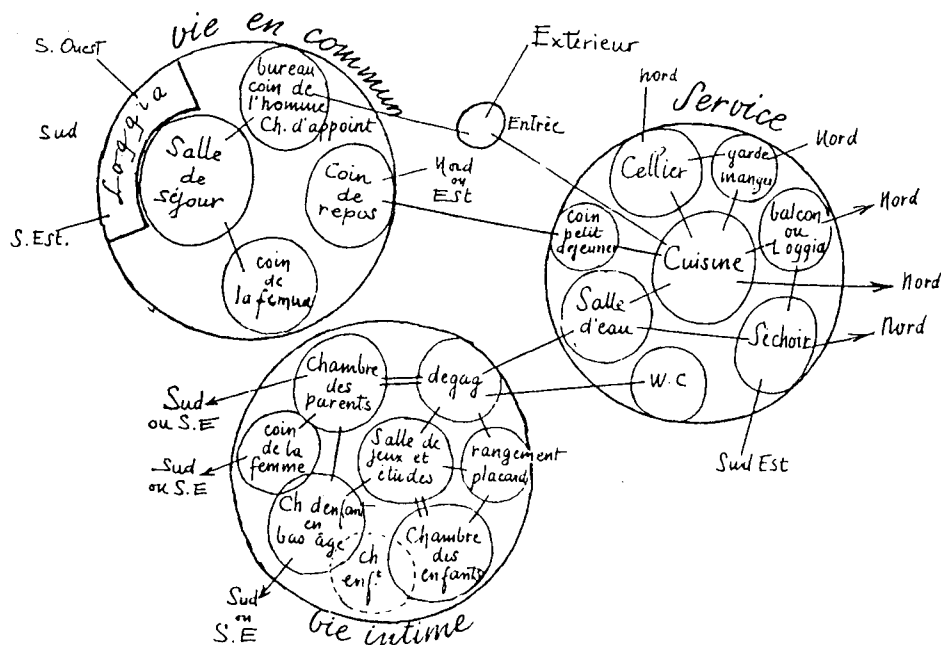
Dans le même ouvrage (15), G.H.PINGUSSON cherche également à assurer une coupure/relation, "par une pièce à 2 fins", entre ces "zones" intimes et communes du logement. Cette position théorique figurée par un schéma, ne trouve pas sa traduction en plan, ni même déjà dans le "schéma fonctionnel détaillé" où n'apparaît aucun dispositif de "coupure... par chambre à donner".

L'aspect rhétorique du schéma, sans implication immédiate sur le tracé du plan, se confirme.

On peut enfin noter dans le schéma de PINGUSSON que les trois parties traditionnelles du logement aisé sont, de par la coupure établie, ramenées à deux, l'intime et le commun (communauté et "communs"), conformément à une tendance déjà signalée faisant de la conception de l'espace du logement une question de dualité fondamentale à résoudre.

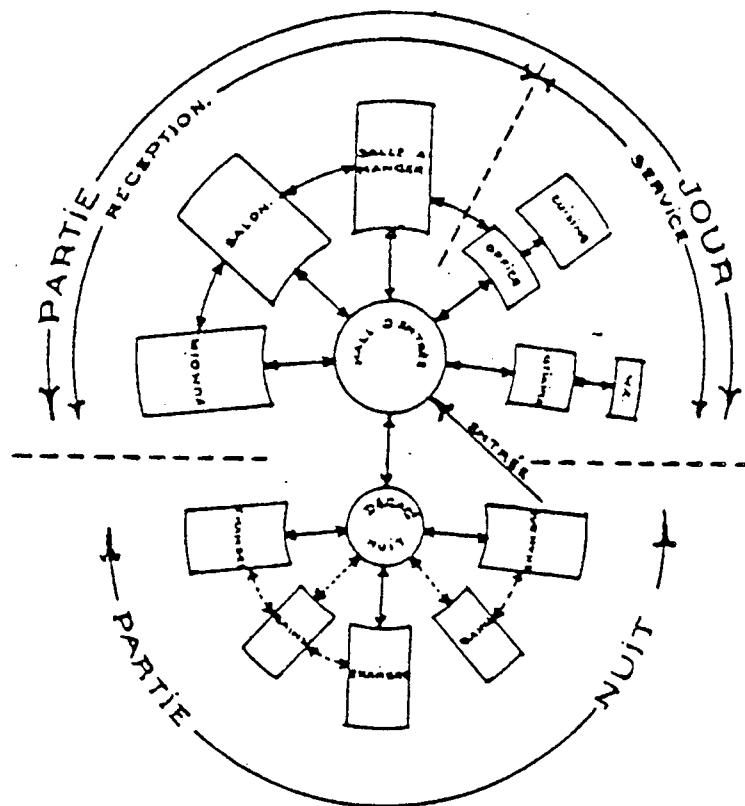


PINGUSSON. — A. Zones et Fonctions dans le logement



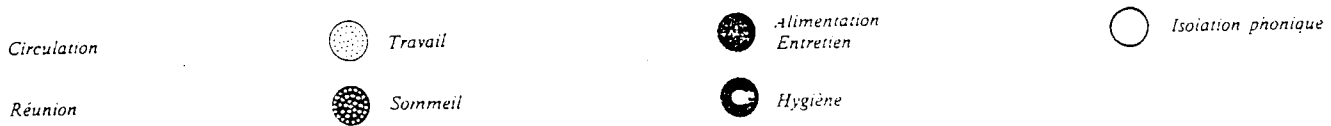
PINGUSSON. — B. Schéma fonctionnel détaillé

L'impression que le schéma organique a d'autres raisons d'être que la seule indication des communications entre pièces, à savoir l'expression d'une ambition conceptuelle visant à résoudre une dualité fondamentale de l'habiter, est d'autant plus forte qu'il prend une forme géométrique affirmée. Ainsi Jean DELHAYE (16) propose une "synthèse graphique" qui consiste en une sorte de cercle à deux centres, partagé par un diamètre distinguant comme précédemment "partie jour" et "partie nuit", mais cette fois sans noyau fédérateur. C'est l'englobement circulaire qui témoigne de la cohérence finale recherchée pour un ensemble fondé d'abord sur une bipartition.



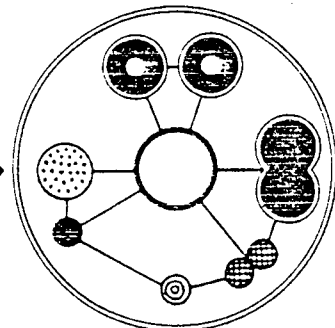
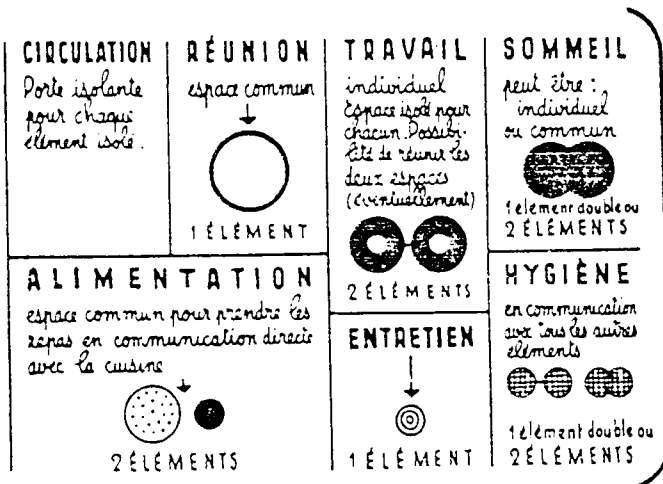
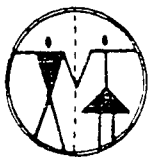
Synthèse graphique donnant la configuration de l'appartement et les relations de communications (indiquées par les flèches) entre les différentes parties et locaux de l'appartement. Seul le hall privé de la partie jour communique avec le dégagement de la partie nuit.

Dans un ordre d'idée proche, la revue "L'Homme et l'Architecture" (17) présente à la même époque une figure circulaire, dédoublée pour répondre cette fois à la distinction symbolisant l'unité du "logis de la famille". Notons que la représentation graphique évoque les atomes, molécules ou cellules de la physique, chimie ou biologie, mais aussi la fécondation et le développement utérin, voulant sans doute convaincre ainsi d'une démarche à la fois scientifique et humaniste, attentive à la rationalité fonctionnelle et aux étapes de la vie familiale.



LE LOGIS DU COUPLE

Vie COMMUNE et vie INDIVIDUELLE. Pose les problèmes d'isoiation à l'intérieur du logis même.

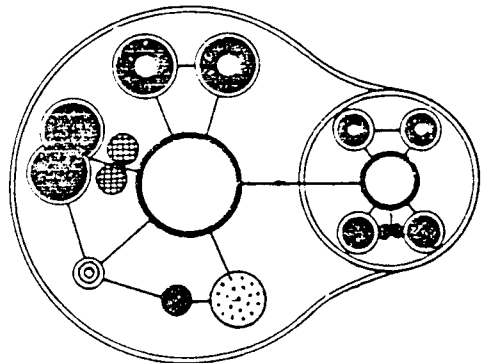
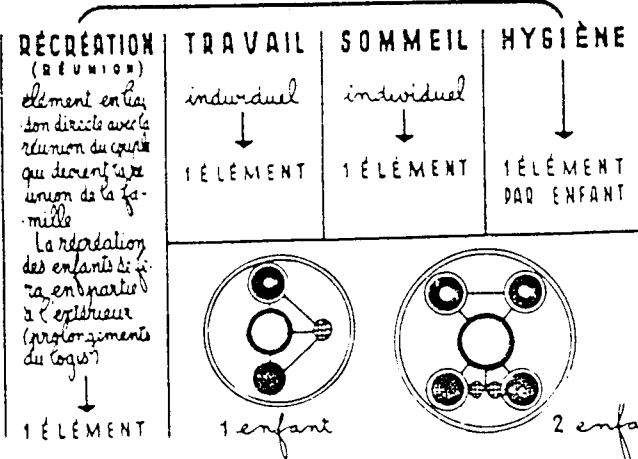


LE LOGIS DE LA FAMILLE

semblable à celui du couple sur lequel vient se greffer le logis des enfants. L'ensemble des éléments réservés aux enfants, doit être isolé avec possibilité de surveillance aussi pour les parents



LE LOGIS DU COUPLE + ENFANTS OU LOGIS DES ENFANTS



Deux sortes de schéma ont été données en exemples. Les premiers, les plus en amont du processus de conception, mettent en évidence la problématique générale du projet, telle que perçue et exposée par l'architecte. C'est une mise en ordre des données à intégrer, au sens taxinomique et/ou chronologique lorsqu'une démarche est phasée et traduite en graphe ou diagramme (linéaire, arborescent ou par exemple encore, selon ALEXANDER, en semi-treillis).

Cette mise en ordre révèle très souvent le contexte contradictoire des attendus et conditions dans lequel s'inscrit le projet d'habitation, contexte tendant à être ramené à une dualité majeure, qui tournerait autour du thème L'Homme et sa nature/la Société, ses cadres et ses mesures. Le schéma affirme une dualité, mais aussi l'intention de lui apporter une solution cohérente. D'où l'aspect simultanément bidivisé et unifié, question et réponse proposées par le schéma.

Dans les autres schémas montrés, aux limites de l'organigramme, on a pu aussi remarquer ce double aspect graphique, par-delà l'habituelle mise en relation des unités fonctionnelles du logement. Il s'agit d'une mise en forme de l'organigramme sans rapport immédiat avec la géométrie qui sera donnée au plan.

Chez J.DELHAYE, la "synthèse graphique donnant la configuration de l'appartement et les relations de communications" ne pourrait trouver une traduction architecturale directement issue de son schéma circulaire que dans une maison futuriste en forme de soucoupe sur pilotis et alors accessible par le centre. Si ce genre d'exemple marginal a bien existé, tel n'était pas pour autant le propos de l'architecte. Pas plus qu'A.PRIEUR n'indique un séjour logé dans l'intervalle d'un mur central interrompu.

Les différents cas montrés représentent avant tout des schémas de pensée révélant l'importance d'une dualité de conception, sans que la figuration graphique de celle-ci constitue l'embryon géométrique de la forme que prendra la bipartition marquant habituellement l'espace du logement.

Le schéma n'est donc pas une esquisse, un stade ébauchant directement la forme finale que prendra le projet, notamment

en plan. S'il est un des modes opératoires du processus de conception, il n'a pas d'incidence sur les caractéristiques concrètes du produit de la conception, distinction que proposait déjà J.P.BONTA en commentant les communications du fameux Colloque de Porthmouth en 1967 sur la méthodologie du design et leurs antagonismes apparus: pour lui par exemple "la clarté géométrique" du processus n'empêche par "la complexité ou l'ambiguïté des résultats" (18).

Les schémas sont avant tout d'ordre théorique, ce qui signifie qu'ils ne "figurent ou pré-figurent aucune réalité particulière, aucun édifice ou espace dont ils seraient l'analogue perceptif et visuel, mais qu'ils mettent en place un mode d'existence de l'espace architectural", que V.UGO associe essentiellement "au caractère...de l'espace bâti,... à ses marques qui le caractérisent en tant que lieu qu'on habite et qui le rapportent aux idées générales d'une culture donnée" (19).

C'est encore l'étymologie de schéma qui permet à V.UGO de le rapprocher du "caractère". Cette valeur pourrait alors être reconsidérée d'un point de vue autre que celui d'une des catégories esthétiques du classicisme, dans la mesure où le caractère architectural tel que proposé concerne un espace habité dans une culture donnée et se définit à partir d'un schéma. Il y aurait là également une voie pour l'approche typologique.

Si le schéma, hormis le cas mécaniste non retenu ici où il prépare à un organigramme très proche du plan, est plutôt en amont du processus de conception, cela ne signifie pas que la figure ne soit à considérer que comme plus en aval. Certes son ordre géométrique (alors que le schéma est topologique, organique ou fonctionnel) la rapproche davantage de la forme et se lit souvent directement dans le tracé partiteur et/ou la trame porteuse d'un plan. Mais la figure a toujours une portée dépassant le temps et la préparation d'un seul projet. Elle vise à s'inscrire dans une durée plus longue et n'est jamais immédiatement explicative comme le schéma peut l'être, puisqu'elle n'est pas annotée, contrairement à lui. C'est la seule affirmation d'une géométrie qui, sans l'accompagnement d'un texte, donne sens à la figure.

Que les figures géométriques discernables dans l'organisation spatiale de l'habitation contiennent des signifiants

largement partagés, suppose d'abord qu'elles trouvent leurs sources dans des structures anthropologiques: par exemple, la centralité d'un "foyer" ou d'un point de "commandement" de l'espace, la verticalité d'un axe terre-ciel et la symétrie du schéma corporel. Cette topologie domestique fondamentale n'est pas sans rapport avec les règles établies et perturbées par l'architecture, puisque après VITRUVÉ et POLLICÉ, le classicisme a repris l'idée de la maison fondatrice de l'architecture. Il y aurait alors perception de figures "classiques", de l'espace d'habitation à la fois par résonance anthropologique et par reconnaissance implicite, au moins dans le milieu des architectes, de règles héritées de la formation traditionnelle.

Si elle se limitait à cette définition, les figures de l'habitation ne seraient que l'expression d'une culture architecturale humaniste et n'auraient rien à voir avec les schémas, tels qu'ils viennent d'être montrés et analysés. Or leur volonté de traduire graphiquement la démarche de conception, peut aussi être retrouvée dans la figure. Les architectes ont finalement peu l'occasion, la vocation ou le souhait de publier des schémas théoriques explicitant leur façon de penser et projeter. C'est alors dans le dessin du projet lui-même qu'il faut rechercher la manifestation, implicite cette fois, d'une logique de conception plus ou moins en correspondance, selon les cas, avec celle d'opère le schéma.

Les figures qui transparaissent à l'analyse d'un plan (représentation généralement privilégiée dans l'élaboration et l'expression d'une pensée sur l'espace), ont en effet une double fonction rhétorique: afficher l'appartenance du projet à des codes architecturaux, mais aussi en montrer le raisonnement. Ainsi, sur les exemples de plan qui avaient été vus, la régularité d'une figure correspondrait à une volonté de synthèse cohérente; la centralité à une hiérarchisation des intentions; la dyssymétrie, la bipartition ou l'hybridation à la valorisation d'une dualité. Mais si harmonisation, hiérarchisation ou dualité peuvent être des volontés communes au schéma de démarche théorique et à la figure en substrat du projet, leurs dessins respectifs sont généralement sans lien direct de géométrie. Ces différences établies, ce travail se cantonne à présent aux seules figures. Énoncer clairement des codes architecturaux, faire comprendre un raisonnement: ces deux rôles qui viennent d'être prêtés à la figure, se confondent à l'âge classique dans l'expression de la Raison.

de la Raison aux raisons

Le fait que la figure se veuille éloquente est illustré par ses époques d'emploi marquant, comme la fin du XVIII^e siècle avec le contecte proclamatoire, tant intellectuel qu'idéologique, des Lumières et de la Révolution française. Alors que plus tard VIOLLET-LE-DUC déclarera dans ses entretiens que "toute forme a sa raison", l'Architecture des Lumières (20) pourrait réciproquement adopter pour maxime que toute raison, ou plutôt la Raison, a sa forme.

La Raison est manifestée alors par des figures géométriques élémentaires, dont on peut dire qu'elles sont paradoxalement l'expression emphatique de la simplicité.

Pour Jean STAROBINSKI (21), l'ordre esthétique et moral des Lumières, leur idéal de vérité, supposent "que l'architecture redevienne un art de la permanence, et que dans cette permanence l'homme reconnaisse non seulement l'autorité des formes géométriques, simples et éternelles, mais le décret d'une conscience qui a imposé sa marque massive dans la durée des choses".

Ce "retour aux figures premières" ne provient pas seulement des vertus associées à la monumentalité et au purisme; leur évidence se veut également parlante, dans "une reconnaissance universelle". Ainsi, STAROBINSKI peut dire, à propos de l'architecture de novateurs tels que LEDOUX et BOULLEE, que "la géométrie est le langage de la raison dans l'univers des signes".

L'affirmation d'une Vérité suprême est particulièrement forte à la Révolution, période propice aux figurations d'"emblèmes de la raison" (22). Ainsi, dans le texte d'un concours lancé par la Convention le 14 août 1793 pour des monuments attendus "simples comme la vertu", l'architecte DUFOURNY, futur professeur de théorie à l'Ecole des Beaux-Arts, déclarait; "l'architecture doit se régénérer par la géométrie" (23); sans doute pour figurer clairement la régénération de la société. L'instauration d'un système social voulu égalitaire, face à la loi et aux lois de la Nature, va de pair avec l'édifice régulier, l'équidistance de points par rapport à un centre, la condamnation du luxe ornemental et de la complication comme autant d'aspects de la corruption.

Mais sans nécessairement l'attacher aux seules conceptions

révolutionnaires, il faut aussi se rappeler que cette période est marquée par le goût néo-classique. Le renouvellement du classicisme hérité de Rome, avec le souci d'éviter les excès baroques, est une quête menée notamment par QUATREMERIE DE QUINCY. Il prend pour exemple l'oeuvre de PALLADIO, "espèce de moyen terme entre cette austérité de système, dont quelque esprits exclusifs abusent dans l'imitation de l'antique, et les doctrines anarchiques et licencieuses de ceux qui se refusent à tout système, dont ceux qui se refusent à tout système, parce qu'aucun ne peut recevoir d'application universelle....Il y a dans les édifices de PALLADIO une raison toujours claire, une marche simple, un accord satisfaisant entre les lois du besoin et celles du plaisir, une telle harmonie qu'on ne saurait dire lequel a commandé l'autre...Aussi est-il vrai de dire que PALLADIO est devenu le maître le plus universellement suivi dans toute l'Europe et, si l'on peut dire, le législateur des Modernes" (24). Remarquable clairvoyance dans cette reconnaissance de ce que sera le rôle de PALLADIO pour les projets contemporains réinvestissant la notion de classicisme, comme on le reverra.

On note aussi dans ce texte qu'est une fois encore exprimée l'idéal d'une harmonisation de la dualité Art/Utilité par une raison suffisamment évidente pour être universelle et intemporelle. Il y a cependant lieu de s'interroger sur la croyance aux universaux de la Raison. Celle-ci semble-t-il serait d'autant plus proclamée qu'on aurait conscience de son manque de fondement. Car en fait, selon M.TAFURI, une "crise de l'idéal de totalité et d'universalité" (25) touche l'architecture depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle. L'affirmation de la Raison serait alors une dénégation de sa crise, telle qu'elle transparaît à la lecture d'écrits architecturaux de l'époque, avec les divergences de plus en plus évidentes entre les préceptes de la triade vitruvienne (26).

La Raison tend ainsi à éclater en plusieurs et à redescendre davantage au niveau de contingences matérielles, selon trois raisons distinctes (fonctionnelles, constructives, esthétiques) correspondant à une division qui existait déjà entre la distribution, la construction et la décoration, et qui conduira aux différentes doctrines rationalistes.

Chez J.F.BLONDEL, l'élaboration architecturale est déjà présentée comme un art de la "conciliation" entre ces trois domaines de savoir et savoir-faire. Il s'agit alors de "composer" avec chacun d'eux, selon leurs attendus et conditions.

Avec J.N.L.DURAND, les coupures et contradictions semblent s'accroître: "Dans tous les cours d'architecture, on divise cet art en trois parties distinctes: la décoration, la distribution et la construction. Au premier coup d'oeil, cette division paraît simple, naturelle et avantageuse. Mais pour qu'elle fût telle, il faudrait que les idées qu'elle offre à l'esprit fussent toutes applicables à tous les édifices, que ces idées fussent générales. De cette division de l'architecture en trois arts indépendants les uns des autres, que l'on peut, que l'on doit même étudier séparément, il arrive que celui qui veut devenir architecte prend plus de goût pour l'un de ces arts, s'y attache de préférence et néglige les autres" (27).

Ce sentiment de division entre les arts concourant à l'architecture, est sans doute lié au clivage qui s'affirme au siècle dernier entre ingénieurs et architectes, et au fait que DURAND est chargé du cours d'architecture à l'Ecole Polytechnique. Dans la reconnaissance d'un angle préférentiel exclusif des deux autres, il faut noter la prémonition des futurs positionnements doctrinaux des architectes, notamment des deux rationalismes privilégiant soit le programme, soit le système constructif.

A retenir aussi du texte de DURAND, sa quête d'"idées générales" qui permettraient, "applicables à tous les édifices", de régir en cohérence la division des trois arts architecturaux. Un autre de ses textes éclaire sur la nécessité d'une telle recherche: "puisque l'architecture est non seulement l'art d'exécuter, de composer tous les édifices publics et particuliers, et que l'on ne peut exécuter un édifice quelconque sans l'avoir conçu, il faudrait qu'à l'idée de construction se trouve jointe une autre idée générale, de laquelle découlerait toutes les idées particulières qui doivent guider dans la composition de tous les édifices" (28). Autrement dit, ce texte met en évidence une dialectique composition/exécution, celle de la conception pouvant s'appuyer sur des principes théoriques généraux et de la réalisation liée aux particularités de ses moyens et conditions.

QUATREMERRE DE QUINCY distingue aussi les mêmes trois aspects de conception, selon lui à régir globalement par la "simplicité": "le plan général d'un édifice", "l'effet général qui doit en manifester le but", "les moyens d'où dépend son exécution". On comprend que la simplicité ne vise pas tant le dépouillement formel que l'évidence de l'idée première fondant le projet."Il appartient surtout à la nature ou à la destination de l'édifice d'inspirer à l'architecte la pensée générale qui doit servir de type à son

invention; car il n'est pas de monument que son emploi ne doive assujettir à une première donnée simple, qui devient le premier régulateur de sa composition. Quelque diversité et quelque multiplicité que présente dans ses détails le programme d'un édifice, il s'y trouvera toujours le mérite de la simplicité, si l'artiste a su subordonner toutes ses parties à un motif général, qui en contienne si l'on peut dire l'explication" (29).

L'emploi du mot "motif" n'est pas anodin, puisque rappelant par son double sens la "pensée générale" du projet étayé par une "première donnée simple", à traduire en "premier régulateur de composition". S'agissant d'architecture, l'indissociabilité de la pensée et du dessin se manifeste une fois encore.

Quant au terme de "premier" plusieurs fois employé par QUATREMER DE QUINCY, il indique non seulement un propos de hiérarchisation des données et thèmes du projet, mais aussi la recherche d'un caractère essentiel, comme le confirme son association d'idées de généralité et simplicité.

la question de l'essence

Il semble en effet que les motifs et figures, qu'ils aient l'ambition d'être une façon de voir ou de concevoir, sont souvent présentés comme l'expression d'une essence.

Ainsi, le regard que porte P.VALÉRY pourrait fort bien constituer une règle de conception:

"Je voyais ou voulais voir les figures de relation entre les choses, et non les choses. Les choses me faisaient sourire de pitié. Ceux qui s'y arrêtaient ne m'étaient que des idolâtres. Je savais que l'essentiel était figure". (30)

Dans ce texte, on note que l'essentiel réside dans les relations entre des éléments, autrement dit dans la structure. "Essence" et "structure" sont d'ailleurs souvent plus ou moins confondues. STAROBINSKI parle des "structures essentielles" (31) des architectures de la Raison. De même lorsque Ch.PERRAULT distingue les ordres de l'architecture et son essence, celle-ci se voit aujourd'hui ainsi commentée: "essence, c'est-à-dire la structure de l'architecture"- (32)

On peut néanmoins différencier structure et essence. Si la première renvoie à une abstraction d'ordre scientifique, la seconde est plus philosophique.

Elle implique un jugement de valeur, ainsi qu'une idée de permanence. Pour G.MATORE, "une essence est l'élément fixe qui subsiste à travers les modifications que subit la structure". (33)

La structure suppose une construction intellectuelle et peut trouver une traduction physique, tandis que l'essence n'est ni perceptible, ni même à proprement parler intelligible, mais relève de l'"être".

En ce qui concerne leurs correspondances graphiques, le schéma serait plus approprié à la structure, alors que la figure exprimerait plutôt l'essence. Comme celle-ci, la figure est chargée de sens, puisqu'elle peut être symbolique ou allégorique. La figure semble aussi plus fixée

dans une géométrie, mais pas le schéma, d'ordre plus topologique, comme peut l'être la structure, avec plusieurs configurations géométriques possibles.

Convoquer l'essence en architecture est pour certains revendiquer l'exigence d'un mode de conception qu'ils nomment "essentialisation". Il s'agit à la fois de fonder le projet sur ses données les plus essentielles et d'aboutir à une forme traduisant cette démarche. L'essentialisation de la pensée conduit à celle de la forme.

Cette position est par exemple soutenue par l'architecte LINAZASORO. Dans une réflexion théorique accompagnant la présentation de ses projets et réalisations, il éclaire notamment "l'essentialisation des formes", qu'il définit comme "la mise en évidence de la structure de la composition qui est à leur base en dehors de leurs ajouts ornementaux" (34). Il précise qu'il ne plaide pas pour les volumes purs, la façade lisse, ou la nudité, son propos étant bien de dégager l'architecture de la question du style, pour la "clarification des éléments de la composition" qu'il prône "réduits à leur expression essentielle".

Le travail d'essentialisation vise donc, selon LINAZASORO, à rendre évidents, d'une part la structure de la composition, d'autre part ses éléments. Mais c'est en fait avec ces derniers qu'il se montre le plus explicite. La fenêtre, le soubassement ou la toiture par exemple, se doivent, grâce à leurs formes et matériaux, de pouvoir être reconnus immédiatement dans leur caractère premier, c'est-à-dire universel et traditionnel de par les problèmes de toujours qu'ils posent et résolvent. Cette position en quête d'identité fondamentale, voire d'authenticité, appellerait ainsi à une conception non pas tant vériste qu'archétypale. Ainsi, elle conduit à donner de l'importance à la compréhension de la maison, ainsi que de l'architecture rurale populaire.

Avancer que le caractère fondamental de l'architecture réside dans la maison, ce n'est pas, comme on risquerait de s'y méprendre, accrédi-ter le mythe d'une filiation continue à partir de la "cabane primitive". Mais, dès lors qu'on privilégie l'espace architectural, et non son contenant pariétal, et qu'on ne le dissocie pas des pratiques qui y ont lieu, dans l'idée d'une conception anthropologique de l'architecture, l'habitation s'impose comme un domaine majeur. On peut retrouver là l'ontologie de l'habiter et du construire telle qu'initiée par HEIDEGGER. LINAZASORO, en architecte praticien, conduit une réflexion qui pourrait cer-

tes s'apparenter à ce courant de pensée, mais s'attache plus au construit en lui-même. D'où son intérêt pour l'architecture rurale dont les racines sont plus populaires et qui est moins affectée par les mécanismes du renouvellement stylistique" (35).

Se voient ainsi réaffirmées deux composantes de l'essentialisme, si propices à suggérer des figures: la simplicité, évidente pour le plus grand nombre, et la stabilité d'un caractère de base irréductible, commun à toutes les variantes et dérivés de la maison.

Il n'y a pas là apologie d'un fétichisme conservateur d'éléments purs par la grâce de leur source paysanne, puisqu'une attention est portée tout particulièrement aux cas où "les formes classiques se mêlent à d'autres formes d'origine rurale. Il ne s'agit pas d'un fait simplement combinatoire, mais plutôt dialectique; une fois en contact, les formes retrouvent leur caractère essentiel immédiat aux dépens de leurs composantes stylistiques" (36).

Autrement dit, "classique" et "traditionnel" peuvent s'assimiler s'il sont compris comme fondateurs de "principes structurels" stables, à distinguer des "codes stylistiques" changeants. Il existerait alors un ordre structurel classique, sans rapport avec les ordres classicistes, les débats et modes autour de l'ornementation et de l'expression architecturale, dans la mesure où il fonderait des invariants spatiaux de l'habitation.

Ainsi, pour M. SCOLARI, "le déroulement chronologique essentiel pour l'historien de métier, devient ici secondaire, et la séparation entre architecte moderne et architecte classique, inutile. Ce qui devient fondamental, c'est la succession des formes dans le temps, leur répétition et leur variation: c'est par exemple l'infinie diversité des modèles qui détermine la typologie et la forme irréductible de la maison" (37). Toute la question, pour les architectes qui se la posent, est de définir ce trait "irréductible". On peut noter que SCOLARI distingue forme et typologie, ce qui signifie qu'il entend celle-ci dans son acception strictement générative, relativement à l'espace de la maison.

Dans la recherche des caractères "essentiels" de l'architecture domestique, cette distinction est en effet à opérer. En confrontant des conceptions prises dans un corpus qui comprendrait par exemple PALLADIO, DURAND, TESSENOW, ASPLUND, LOOS, WRIGHT, KAHN, MOORE, ROSSI, BOTTA, GALFETTI ou REICHLIN, on peut établir deux sortes de parenté. L'une

réside dans la recherche d'une expression formelle intemporelle de l'idée de maison, par le traitement de ses éléments propres, par la composition de son volume d'ensemble et/ou de ses façades, en s'attachant à sortir des particularités stylistiques. L'autre concerne les principes de structuration de l'espace et se lit notamment dans le tracé géométrique des plans. Si cette dernière est ici plus particulièrement analysée, cela ne signifie pas que ces deux parentés de conception s'excluent l'une de l'autre. Ainsi l'oeuvre de PALLADIO a eu un long écho, autant pour ses mélanges de caractères ruraux et classiques destinés à dégager des formes essentielles, que pour ses trames génératives.

Pour conclure sur le rapport entre essence et figure, celle-ci apparaît comme voulant exprimer le "propre" de l'oeuvre, c'est-à-dire son caractère essentiel, mais aussi la netteté de sa pensée fondatrice, réaffirmée pour être rendue communicable et compréhensible par des formes pures, en volumétrie externe comme en plan. Le terme d'essence employé en architecture, ne semble pas pouvoir prendre sens pour elle hors de ses traductions spatiales. A ce sujet, "substance" lui conviendrait mieux, non pas tant par son idée de matière, que par sa signification étymologique: tenir par en dessous, donc fonder, sous-tendre.

matrice ou parachèvement?

La figure s'avèrerait comme l'un des modes de conceptualisation/conception permettant de transformer, au sens littéral de passage à la forme, l'essentiel d'un fond de pensée structuré, avec ou non le concours d'un schéma théorique d'ailleurs sans conséquence géométrique directe sur le tracé du projet comme on l'a vu. Mais dans cette expression du fond, dans cette propension à se faire rhétorique de l'essentiel, la figure tend à devenir forme cultivée pour elle-même. Dans ce jeu entre ce qu'on pourrait appeler l'infrastructure et la superstructure du projet dessiné, on peut caractériser deux façons de concevoir.

- a) Une figure géométrique régulière est un outil de conception adopté au départ du projet dont il constitue le "fond": fond de pensée de l'architecte avec également ce qu'il a puisé dans le fond commun des savoirs et codes pré-existants, mais aussi fond pour le travail graphique concret de superposition des calques successifs. Le processus d'élaboration de la forme définitive du projet le distancie de sa figure de base, dans la mesure où son "exhibition" n'est pas recherchée.

C'est vrai par exemple chez DURAND dont les trames géométriques constituent un système d'engendrement du projet. Même dans le cas où la grille à neuf cases carrées semble pétrifier le plan et le volume de certaines de ses maisons: l'adaptation fonctionnelle de la partition et les variantes de façade sur un même plan selon les matériaux, techniques et caractères régionaux, montrent qu'il n'y a pas volonté d'expression finale de la figure.

Un exemple d'un autre ordre peut être trouvé dans l'hôtel particulier classique. On voit que sa conception procède d'une figure initiale ordonnant cour d'honneur, ailes et corps central, pour aboutir par déformation et "rachat" à un tracé dont seule la cour aura gardé la parfaite symétrie sur l'axe de portail. De la même manière, chacune des différentes "classes" d'immeubles de rapport, telles que définies par C.DALY, révèle à travers ses différentes réalisations assujetties à un programme et une parcelle, l'existence d'une référence commune en plan: une figure géométrique fictive dont la perfection idéale jamais atteinte constitue ce qu'on appelle un type canonique, c'est-à-dire

d'abord établi sur une correspondance entre dispositif spatial et société, mais aussi ordonné par une composition à la fois simple et savante implicitement reconnue par les architectes comme la plus joliment résolue.

- b) Cette propension à l'élégance de la solution, pour ne pas dire à son entéléchie, se manifesterait plus particulièrement dans les conceptions qui privilégient, pour la forme terminale du projet, l'expression de la figure première. De matrice elle est alors devenue littéralement le visage donné à l'architecture. Comme exemples, on peut citer L.KAHN ou des habitations de BOTTA, GALFETTI, REICHLIN ou encore de MACHADO. De telles conceptions s'efforcent de conserver intacte, et de rendre évidente la figure simple prise comme règle générative du projet.

L'affirmation architecturale d'une figure hypostasiée soulève la question de sa raison d'être. Aboutissement hiératique d'une conception en quête de structures essentielles de l'espace domestique, reconfirmées dans une connaissance du système constructif, de la distribution et de l'expression formelle, elle peut n'être à l'inverse que placage factice. Ainsi, l'usage de la fameuse grille carrée à neuf cases correspond tantôt à une démarche sur l'espace consciemment dans une lignée de pensée opératoire, tantôt au remplissage d'une trame exhibée en un simulacre de classicisme, dans laquelle l'architecte s'est efforcé de loger, de caser en plan, les pièces prévues au programme.

Il y a toujours risque de partialité à se hasarder dans des jugements de valeur autour du formalisme. Aussi, sans vouloir entrer dans le domaine de la critique architecturale, on peut s'en tenir à distinguer et à mettre en relation ce qui dans la géométrie d'un projet constituent les traces d'une pensée et le choix d'une forme pour elle-même.

Dans cet ordre d'idée, Michaël KUHN différencie forme (concrète, sensible, particulière) et configuration (abstraite, intellectuelle, générale) (38). De même, Ph.PANERAI insiste sur la nécessité de bien faire la "distinction entre deux géométries, celle décorative et constructive des éléments, celle des espaces". Il s'agit d'"éviter toute confusion entre le travail sur la surface ou sur l'objet et le travail sur l'espace. D'un côté une géométrie concrète qui utilise des tracés et manipule (littéralement) des éléments, de l'autre une représentation mentale, en volume, des espaces internes et de leurs relations. Faute de cette distinction

un certain nombre de projets, qui prétendent ré-interpréter l'architecture traditionnelle, tentent au niveau du bâtiment, voire parfois de la ville, d'utiliser les schémas de la géométrie décorative. Ils confondent ainsi le travail architectural avec une simple rhétorique graphique où la même figure pourrait être indifféremment motif de carrelage, fontaine, plan d'une salle, d'un édifice, d'une place ou d'un quartier. Et l'utilisation irréfléchie de "motifs islamiques" entraîne en fait l'élimination du travail sur l'espace et réduit l'architecture à une manipulation de "signes vides" (39).

Ce texte concerne, comme l'indique la fin de la citation, l'architecture islamique, cas favorable et très illustratif grâce à sa richesse en "motifs". Mais il a une portée plus générale de par la distinction qu'il propose et de par les risques qu'il dénonce à propos des manipulations géométriques vidées de leurs sens.

Cependant la distinction de deux géométries est difficile à opérer tant elles s'avèrent intriquées. "Le noeud gordien complexe, toujours mystérieux, où s'associent et se dissocient le génératif (génotype) et le phénoménal (phénotype)" (40) qu'Edgar MORIN constate en biologie et voudrait approfondir en anthropologie, semble aussi marquer la conception architecturale. Elle procéderait de règles génératives plus ou moins implicites et héritées d'un fond de culture architecturale, tout en réagissant aux données du moment. Transposer des modes de raisonnement actuel de la génétique serait certainement fructueux pour l'analyse des processus de conception architecturale. Il semble que la linguistique ait été davantage conviée à aider l'éclaircissement entre fond commun et forme particularisée (syntaxe/style, langage/parole).

logique dialectique

Avec l'hypothèse que l'emploi d'une figure géométrique révèle une conception architecturale procédant de règles (plus ou moins conscientes selon les architectes), à la fois d'engendrement de l'espace et de parachèvement de sa forme, on débouche plus largement sur la vaste question de la logique dialectique du projet, limité ici au domaine de l'habitation, ou plutôt on y revient, tant cette préoccupation a été présente tout au long des analyses de figures discursives et graphiques.

Une telle logique implique d'abord de récuser encore, si jamais besoin était, l'idée d'un passage des exigences programmatiques à la réponse architecturale suivant une linéarité (besoins, conditions, moyens) - (fonctions) - (espaces) (formes), c'est-à-dire d'admettre, d'une part des données et attentes spécifiquement architecturales parmi les paramètres initiaux du projet, d'autre part l'inscription de ce dernier dans des temps différents.

Le déroulement d'un projet a toujours pour fond un temps plus long pour lequel, à travers la perception de l'architecte, doivent être distinguées deux vitesses: celle de l'histoire architecturale, celle de l'histoire sociale. Certes, chacune de ces histoires appelle une dialectique de la longue durée et du temps présent: l'architecture est mue par la quête d'invariants et l'expression des codes du moment, - tout comme la société où elle s'inscrit peut être comprise selon une anthropologie culturelle et technique, et en fonction des modes de production et de vie rapportés au temps plus court d'une conjoncture précise. Mais il apparaît que c'est surtout l'adéquation immédiate à une sociologie du quotidien qui prime dans la prise en compte de l'habiter par la conception architecturale sans qu'elle ait pu intégrer une dimension anthropologique. C'est par contre à travers des savoirs pris à l'histoire de l'architecture qu'elle s'attache aux fondements stables, en une combinaison de l'humanisme et de la tradition imitative. Notons qu'avec le déclin de l'enseignement des Beaux-Arts fondé sur les Ordres, la notion d'imitation a pu évoluer. GROMORT, dans L'Essai sur la théorie de l'architecture, parle davantage de "tirer parti d'un bel exemple... On n'invente pas, on se souvient. Le tout est de se souvenir avec intelligence". Ce souvenir intelligent ne peut-il pas résider dans la construction d'une figure, tenant à la fois de la "forme imitée" et de la "forme en puissance", qu'André MALRAUX voit en conflit dans le processus de création?

Imitation d'un passé/projection vers le futur, valeur d'usage immédiate/esthétique pérenne: si la conception architecturale a à confronter plusieurs temps, elle a aussi à mettre en relation des espaces, selon une dialectique du dedans et du dehors, particulièrement fondamentale dans l'habiter. Pour HEIDEGGER, l'espace de l'habitation se conçoit dans un jeu de la localité et de la contrée, c'est-à-dire de la disposition des lieux et de leur mise en relation avec "la libre étendue de la contrée" (41). Ce rapport entre ce que de son côté BACHELARD appellerait "maison et univers" (42), suppose une "ouverture", terme qui chez HEIDEGGER signifie au-delà d'un dispositif spatial, ouverture au monde. Pour lui, l'oeuvre, ou plus exactement la mise en oeuvre, "ne se réalise pas par une conciliation, une parfaite adéquation de l'intérieur et de l'extérieur, de l'idée et de l'apparence sensible, mais par la perpétuation du conflit entre monde et terre à l'intérieur même de l'oeuvre" (43).

Comment l'architecture est-elle à même de réifier une telle dynamique? Une hypothèse proposée ici est que, si la pensée sur l'espace de l'habitation peut mettre en évidence les dialectiques qui le sous-tendent, la conception architecturale procédant d'une telle pensée, produirait des figures destinées à les résoudre.

Ainsi M.TAFURI, à propos des relations que PIRANESE cherche à établir entre architecture et ville, dualité rejoignant pour partie l'heideggerienne localité/contrée, déclare qu'il "ne dispose pas des instruments qui lui permettraient de traduire formellement la dialectique des contradictions: il doit donc se contenter d'exposer dans un langage emphatique le problème désormais essentiel de l'équilibre des contraires" (44): L'emphase dont il s'agit, concerne le dessin de PIRANESE et convient parfaitement à ses figures. Comme dit SOURIAU, "ces figures, ces rosaces ou ces dispositifs variés qui assemblent architectoniquement les rapports dramatiques" (45).

Le commentaire de TAFURI, extrait d'un chapitre sur "les aventures de la raison", pourrait fort bien s'appliquer à l'architecture elle-même, que H.RAYMOND définit d'ailleurs justement comme "aventures spatiales de la raison" (46).

Si "aventures" il y a, elles sont à relier, comme cela a été proposé dans le présent travail, à la recherche incessante

de solutions aux dialectiques (47) de la conception architecturale. Ces dialectiques sont renouvelées, réactualisées, dans leurs termes et en fonction du contexte idéologique et technique de la commande et production de l'habitat, mais en restant toujours assujetties à des apories. Ce constat rejoint pour partie, celui de M.SCOLARI pour qui "l'architecture doit toujours être considérée à l'intérieur de la dialectique du social et seulement là. C'est dans cette dialectique que l'histoire décide comment et quand résoudre les apories de l'architecture. Il est encore permis de se demander si la permanence de l'architecture ne s'explique pas justement par une de ces apories, la plus évidente en définitive: tout ce qui est indispensable à l'architecture c'est précisément tout ce qui ne la concerne pas" (48). C'est un plaidoyer pour "l'autonomie de l'architecture... à l'intérieur des rapports de production,... sa capacité à demeurer rationnelle et logique par rapport à elle-même", avec pour condition de "survie" une certaine "indifférence idéologique et fonctionnelle".

Le commentaire que suscite ce texte est que, s'il doit y avoir réponse architecturale aux impératifs techniques et pratiques, les qualités esthétiques également attendues par la société ne peuvent être conçues dans le même ordre de détermination que ceux-ci. Ainsi se trouve reformulées l'aporie art/utilité, non seulement par rapport à la question des données du contexte (autonomie/ prise en compte), mais aussi à celle du temps (adéquation immédiate/ inscription dans la longue durée).

Si SCOLARI insiste bien sur la permanence d'une dialectique, qui rejoint celle d'HEGEL, entre liberté et assujettissement de l'oeuvre, s'il souscrit implicitement au précepte tant classique que corbuséen de la beauté surpassant in fine les autres impératifs, il est dommage qu'il ne développe pas l'idée suggérée que qualités esthétiques et qualités utilitaires ne s'apprécient pas dans la même durée, et qu'elles n'ont pas la même vitesse d'obsolescence.

Inscrire la conception architecturale de l'habitation à la fois dans la longue durée et dans la conjoncture du moment, rejoint donc la question de la confrontation entre la logique propre de l'architecture comme discipline et sa demande sociale telle que perçue à travers la formulation d'une commande. Celle-ci, hypothèse qui a été ici plus particulièrement mise en avant, est elle-même marquée par une aporie entre exigence technico-économique et définition d'un mode d'habiter.

les simulacres conjuratoires et calligraphiques de la synthèse

La première position adoptée face aux dialectiques de la conception, concerne l'attachement à la perfection géométrique d'une figure unique commandant le projet. L'expression trop affirmée d'une figure donnant au projet l'image d'une totalité parfaitement maîtrisée est souvent un palliatif ou un artifice. Elle peut n'être qu'un masque, lorsqu'elle cache un vide conceptuel. Le risque formaliste d'une figure dépourvue de sens, a déjà été évoqué. La philosophie a également pointé des "figures de l'insignifiance", pour reprendre les termes de S.BRETON (49). Parer le projet dessiné d'une figure conventionnelle, qu'elle soit prise aux codes d'écoles les plus largement établis ou aux traditions de l'utopie, peut donner l'illusion d'une conception savante, ou vouloir conférer des lettres de noblesse à un plan HLM trop déterminé par ses contraintes des années 60.

Mais c'est aussi à conjurer une peur du vide que servirait le recours aux figures. La poésie le sait bien: "de l'ineexistence, je tire des figures" (50); de même que la psychanalyse, quand elle traite des "figures du vide" (51). L'architecture, au cours de son histoire, a connu des moments de dérégulation, ou au moins de remise en question de ses valeurs. Ainsi le culte de la Raison, puis, il y a deux siècles, sa crise larvée au profit d'une rationalisation montante, ainsi que la mise au second plan de la stylistique relayée par la recherche des structures de l'espace architectural, ont provoqué l'émergence de figures idéales pour la mécanique du projet.

Certes, la naissance de l'aménagement du territoire, avec les ouvrages à réaliser par le Corps des Ponts-et-Chaussée, les besoins en équipements publics nouveaux ou l'approche "polytechnique" des ingénieurs, ont favorisé le développement d'une pensée totalisante sur l'espace, instrumentée par l'efficacité d'un système génératif aussi abstrait et général que celui de J.N.L.DURAND. Mais on peut aussi le comprendre dans le contexte d'une société en mutation vers l'ère industrielle moderne, qui susciterait le besoin de se raccrocher à la fixité rassurante de figures. Vouloir se passer de ces dernières, serait courir le risque du désarroi.

A. CAMUS, dans le Mythe de Sisyphe, analyse le sentiment d'absurdité et d'impuissance face au monde contemporain, dont il dit que " nous ne le comprenons plus puisque pendant des siècles nous n'avons compris en lui que les figures et les dessins que préalablement nous y mettions, puisque désormais les forces nous manquent pour user de cet artifice. Le monde nous échappe parce qu'il redevient lui-même".

En architecture, la stabilité de figures discursives et graphiques confirmerait le rôle rassurant attendu de repères fixes, qu'on trouve tant dans la continuité quasi-vitruvienne de la légitimation triadique, que dans le palladianisme des plans, et constatables par-delà toute opposition formelle entre Anciens et Modernes. Par exemple chez LE CORBUSIER, puisque, sans vouloir le privilégier, il est si aisé de parler de quelqu'un qui a tant fait parler de lui.

Se rassurer dans sa démarche de projet en lui "faisant une raison" issue de figures "classiques", au sens de bien ancrées dans le temps, mais aussi l'authentifier, prouver l'existence de son raisonnement. La cohérence de celui-ci se veut alors signifiée par une figure unique, régissant le projet et plus particulièrement le plan. C'est ce que revendique aujourd'hui l'architecte C. HAUVETTE quand il déclare: "L'architecture ... trouve son expression dans la figure du projet. Une figure, l'image synthétique, le résumé formel qui en un instant donne à lire le programme, l'explique... la raison du système, ce qui l'organise, en fédère les parties.... Arranger un programme à l'intérieur d'une figure, adapter la figure au programme: allers et retours inlassables, calque sur calque.... Une figure est correcte lorsqu'elle contient et exprime les différents paramètres de fonctionnement.... Le programme est servi, mais ne sert pas la composition" (52).

Autrement dit, du programme, ne doit pas découler un organigramme, qui, mis en forme deviendrait composition. C'est une dialectique entre réponse au programme et exigence de composition qui doit guider l'élaboration d'une figure destinée à la maîtriser, mais aussi à exprimer cette maîtrise en la donnant à lire comme une image de synthèse.

Une telle image fait généralement appel à une figure plane (en façade principale et/ou en plan), ordonnée par une forte géométrie. L'apparente régularité signifierait qu'ont été réglées et harmonisées les différentes exigences conflictuelles du projet. La figure se voudrait alors décidée et résolue, c'est-à-dire affirmant une volonté de conception et la résolution de ses problèmes, mais aussi donnant au projet

un "air décidé et résolu", lui permettant de "faire bonne figure".

De même que le schéma tient, étymologiquement, la pensée, la figure veut tenir le projet, en tendant aussi à lui donner de la "tenue". Combinée à la disposition de l'espace (structure porteuse et partition), elle tient le lieu, mais, trop exhibée, "tient lieu de", autrement dit "fait figure de" preuve de projet raisonné. Avec son esthétique de calligramme, la figure harmonieuse et magistrale se fait image du raisonnement et de la maîtrise de l'oeuvre. Cette volonté d'authentification confirme qu'on peut parler à propos de la géométrie du projet, comme pour le discours, de figure de rhétorique. Citons GADAMER: "la rhétorique, seul avocat, depuis la tradition la plus ancienne, d'une prétention à la vérité qui se fait le champion du vraisemblable ..., de la clarté propre à la raison commune contre l'exigence scientifique de preuve et de certitude. Convaincre et éclairer sans être en mesure d'apporter une preuve, tels sont manifestement le but et les limites aussi bien de la compréhension et de l'interprétation que de l'art du discours et de la persuasion rhétorique" (53).

En fait, comme le fait remarquer VATTIMO, GADAMER n'oppose pas dans ce texte les disciplines non scientifiques en quête de vérité et les sciences, et montre que ces dernières doivent elles aussi recourir à des modes rhétoriques pour que leurs résultats prennent un caractère public et soient reconnus par la société.

Mais, s'agissant de l'architecture, on ne peut s'empêcher de se rappeler son incessante aspiration à un statut de Science, jamais atteint et compensé par une propension à se réclamer de la Raison, à l'âge classique, puis de la Vérité quand elle s'est voulue Moderne. Le Vérisme (qu'il soit nudisme ornemental, ossaturisme, franchise des matériaux et de la structure, ou lisibilité fonctionnaliste) est une doctrine qui veut faire signifier à l'architecture son accord avec les progrès scientifiques de l'époque. Mais il ne s'agit que de l'un des moments de l'histoire des doctrines architecturales. Sans s'attacher à l'expression franche de principes fonctionnels ou constructifs, l'architecture peut aussi chercher à faire comprendre ses concepts par des figures rhétoriques. C'est ce que doit faire d'ailleurs aussi la science elle-même, lorsqu'elle communique publiquement ses résultats vérifiés pour qu'ils accèdent au statut de vérité enracinée dans la société. Ce propos du philosophe VATTIMO peut être rapproché de celui de l'architecte HAUVETTE qui déclarait récemment, en parlant d'un procédé de la

science pour légitimer en fait la pratique architecturale de la figure: " pour faire comprendre ses concepts au plus grand nombre, la science a besoin d'imposer des images-relais, des métaphores explicatives. Ce faisant, elle procède à une sorte d'*architecturation* " (54).

On note dans cette citation l'emploi du mot métaphore, figure de rhétorique en effet particulièrement fréquente dans le discours et le dessin d'architecture. Une remarque de U.ECO peut concerner ceux-ci: "les figures rhétoriques peuvent constituer des courts-circuits utiles à suggérer de manière analogique des problèmes dont on ne peut pas faire une analyse suffisante" (55).

Simplification, voire abstraction, des problèmes posés à la conception; évocation indirecte de ceux-ci, sans les résoudre, par analogie et métaphore: ces deux rôles implicites de la figure méritent d'être précisés.

abstraction et métaphore

L'observation du tracé d'un plan ou d'une façade peut faire percevoir une figure qui, selon le principe gestaltien de la "bonne forme", se détacherait d'un fond. La forte affirmation architecturale d'une figure va même jusqu'à lui donner un air "détaché" significatif d'un détachement vis à vis des contraintes. A.RIVKIN fait un constat proche, en terme d'extériorité, lorsqu'il questionne l'oeuvre architecturale "dans son achèvement à être signe ou idée se faisant chose. N'y a-t-il pas dans la perfection de nos oeuvres une résolution de notre pensée à la fois trop précise et trop externe...?" (56). Si la pensée se manifeste par l'exclusion, comme le dit J.HERSCH, elle peut à force de perfectionnement, conduire à l'abstraction, c'est-à-dire dans le cas du projet, à vouloir se couper de ses données le justifiant.

Cette autonomisation a été souvent présentée par les architectes comme la condition idéale d'une oeuvre qui relèverait alors de l'art, notamment au moment de la production industrielle de l'habitat de masse, dès la Reconstruction. Ainsi, même LE CORBUSIER rejoint le chœur de la plainte des architectes bridés, sans revendiquer la libre création. Il semble plutôt en appeler à une harmonie dont les figures reconnues les plus abouties seraient à trouver chez...PALLADIO. Il affirme avoir reçu de lui, par hasard, une "leçon édifiante" grâce à un ami lui ayant montré sa "suite nombreuse de maisons et villas qui... lui ont permis d'atteindre à une perfection inlassablement poursuivie. A travers toute sa vie PALLADIO n'eut à opérer que des techniques d'une simplicité enfantine: murs portant des briques, petites voûtes de cloître ou en berceau, charpentes de bois des plus faciles. Les plans eux-mêmes suivent une donnée qu'on ne tolérerait plus aujourd'hui du plus humble architecte: les pièces se commandent toutes en une symétrie abusive. Je sais bien, car j'ai vu certaines des villas de PALLADIO, que cet art si simple est rayonnant d'esprit et illumine par la proportion. Mais lecteur, il est une différence infiniment plus frappante: dans les maisons de PALLADIO, il n'y a pas de canalisations. Pas de W.C., baignoires, éviers, lavabos, chauffage, etc, les professionnels d'aujourd'hui savent ce que cela signifie" (57).

L'absence de contraintes techniques dites complexes et les plans non soucieux des exigences séparatives de la distribution sont donc présentés comme condition d'un art simple

en symétrie et proportion, ainsi que plus loin dans le même texte la nécessité d'avoir "quitté l'arbitraire des terrains biscornus" responsables des "immeubles tordus". Alors, "la maison des hommes, autrefois vase si parfait, peut prétendre à l'harmonie et, pourquoi pas, au sourire de PALLADIO..." (58). Etonnante affiliation? Sans doute plutôt avec tardif du rôle des compositions palladiennes que Colin ROWE par exemple a reconstitué dans la conception de ses villas. Si les villas palladiennes ont pu par leur grâce géométrique toucher un homme qu'on sait épris aussi de tracés régulateurs et Modulor, c'est plus semble-t-il en tant qu'idéal de l'abstraction qu'elles ont pu marquer LE CORBUSIER. Il en parle d'ailleurs dans ce texte à propos de l'Unité d'Habitation, oeuvre qui réalise au mieux chez lui l'autonomie vis à vis du contexte.

L'attachement d'une conception architecturale à la perfection d'une figure traduit une triple tendance à l'abstraction: par rapport aux conditions (sujétions de la commande, production technique, règlements, etc...), par rapport au site (la villa autonome à quatre façades n'a pas à subir les mitoyennetés et irrégularités parcellaires) et par rapport au temps (volonté de dépasser l'adéquation conjoncturelle, y compris aux codes architecturaux du moment). Le recours aux figures indique ainsi une certaine présomption d'inscription du projet dans l'histoire passée et future. C'est ce qui le rend "classique", " au sens où l'oeuvre apparaît comme fondatrice d'histoire, comme inauguration et institution de modèles d'existence historico-destinale" (59).

Cette idée d'une destinée de l'architecture expliquerait que des figures issues du classicisme puissent être reprises et "projetées" vers l'avenir même (et surtout?) par les tenants d'une modernité. Ainsi le passage de la Raison divine à la Raison scientifique devenue rationalité, ne fait pas disparaître les principes traditionnels de composition, que DURAND va même systématiser; QUATREMERRE DE QUINCY, on l'a vu, fait de PALLADIO le législateur des Modernes et, plus tard, parmi eux, LOOS et LE CORBUSIER, par-delà leurs différents doctrinaux, révéleront à l'analyse les traces de leur fond de pensée classique.

Il peut exister dans la reconduction de principes établis, des tendances à la sclérose de pensée, au strict académisme, au conservatisme face aux mutations historiques, voire une prétention à l'éternité. Mais ce qui est retenu ici concerne plutôt, à travers des figures, les "règles génératrices de l'organisation spatiale" dont la relative invariance escomptée correspondrait à une volonté de "contrôle du renouvellement" des types architecturaux renouvellement dû aux "valeurs momentanées et à l'ordre de production" (60). Ne pas

laisser l'architecture ballotée au gré des aléas de la conjoncture, lui reconnaître des noyaux durs, ce souci prévaut chez les architectes qui adoptent des figures.

Les différentes abstractions de la figure architecturale contredisent-elles la conception typologique de l'habitat? Le type en effet, même si lui aussi relève d'une construction intellectuelle, a toujours, à l'opposé de la figure, un ancrage contextuel. C'est une "structure de correspondance" (61) entre les principes d'organisation spatiale d'un habitat et des caractéristiques de la société locale (modes d'habiter, vie publique, parcellaire, forme urbaine, ressources et modes de la production technique). La figure au contraire est abstraite de ce contexte. Elle relève de l'autonomisation esthétique, de la quête d'universaux, de l'affirmation de la spécificité architecturale, de sa scolastique. Elle ne se place plus dans le temps d'une adéquation immédiate puisqu'elle vise la transhistorité.

Il y a cependant un rapport entre type et figure. Le premier renvoie à "la production de l'architecture: à la fois programme tacite et schéma spatial" (62). Alors que la figure tient lieu de schéma spatial, mais sans rapport précis à un programme tacite et aux conditions propres à une époque. Elle est aussi moins proche de la production et réalisation concrète, en concernant davantage le dessin théorique. Autrement dit, elle renvoie davantage à un travail spécifique ("savant") de l'architecte, tandis que le type correspond plus à une consécration populaire. En reprenant la distinction qu'a proposé PANERAI entre "type consacré" et "type génératif" (63), on peut dire que la figure a plus à faire avec ce dernier, puisqu'elle a ce rôle d'engendrement, mais sur plusieurs "générations".

Un type peut devenir figure lorsque le schéma spatial qu'il recèle, fait l'objet d'un travail rhétorique, à la fois discursif et géométrique, et est extrait du contexte l'ayant produit pour être réutilisé dans d'autres programmes, lieux et époques. On peut ainsi admettre que la villa palladienne est un type (64), mais l'histoire de la conception architecturale l'a fait plutôt retenir comme une figure, tant elle a fonctionné ainsi, jusqu'à aujourd'hui encore, tant son schéma spatial a survécu à ses conditions historiques d'apparition.

Enfin, issu d'observations socio-architecturales, le type est d'abord un résultat et un outil d'analyse, qui a été repris ensuite pour instrumenter et légitimer le projet, alors que la figure est un pur produit d'architecte pour la mise en forme et la rhétorique du projet. Parmi ces effets de rhétorique, la métaphore a été annoncée importante.

Dans les écrits architecturaux, on rencontre des présentations de démarche où il est question de "l'armature logique du projet", de "structurer sa pensée" ou de "construire un raisonnement". De telles expressions ont tendance pour le concepteur à devenir réellement architectoniques. Toutes ces métaphores de la construction ainsi que du corps ("ossature"), convoquées pour justifier la rigueur d'une démarche, prêtent à transposition géométrique, en une trame ou figure unique.

L'emploi d'une métaphore de la structure pour laquelle le projet montre qu'il "se tient", peut être confronté à un texte de D.OSTER: "La métaphore conspire dans l'euphorie à réunir notre multitude de "moi" dans un transfini éblouissant (...). Plus elle se donne pour originelle et innocente, plus elle camoufle ce qu'elle révèle (...). Ce qu'elle désigne est pourtant nul auprès de ce qu'elle opère, cette courte rêverie que l'on bricole pour relier les deux bouts qui nous divisent (...). L'efficacité thérapeutique de la métaphore consiste dans la résolution imaginaire de la dualité, et sa séduction dans sa capacité à représenter dans l'unité insécable la confusion de deux points assez éloignés" (65).

S'il est question ici, à propos de l'"union feinte..., fiction de la réunion de deux réalités distantes", de la personnalité humaine, on ne peut s'empêcher de tenter un rapprochement avec les dialectiques de la conception architecturale, d'autant que OSTER se pose une question qui pourrait la concerner: "le processus métaphorique s'accomplit-il dans la durée pour échapper aux apories de l'espace (...), pénètre-t-il dans la voie du qualitatif pour échapper aux dichotomies du quantitatif?".

Apories de l'espace, dûes aux dichotomies du quantitatif (c'est-à-dire pour nous celles inhérentes à l'ordre de commande et production de l'habitat), tendance à l'esthétisme intemporel face à l'insoluble: ce propos rejoint tout à fait le nôtre.

Ce sont d'ailleurs tous les tropes en général et pas seulement la métaphore, qui, au moins dans leur emploi architectural, sont marquées par l'occultation ou la dramatisation de la dualité. Si l'on continue la citation du texte de LE CORBUSIER commentant la difficile conception de l'Unité d'Habitation en regard du contexte idéal de la villa palladienne, on note cette mise en avant de la dualité: "Dans cette véritable bataille technique il ne fallait pas perdre de vue les objectifs; il y en avait deux. Le premier: fournir dans le silence, la solitude et face au soleil, à l'espace, à la verdure, un logis qui soit le réceptacle parfait d'une famille. Le second: dresser dans la nature du Bon Dieu, sous le ciel et face au soleil une oeuvre architecturale magistrale, faite de rigueur, de grandeur, de noblesse, de sourire et d'élégance.

Nous sommes loin de la boîte à loyer. Nous avons... recherché, exprimé par l'oeuvre le rapport "homme-nature". L'homme social a été mis dans son cadre, celui brillant et digne d'une haute civilisation machiniste (qu'il nous faut rendre haute)" (66).

Ce texte révèle implicitement les habituelles dialectiques de conception art/utilité et monument/logis, mais justifie la solution architecturale (immeuble haut surgissant dans le vide d'un espace vert) par une autre dualité: le rapport homme-nature. En se rapportant en outre aux schémas théoriques de LE CORBUSIER présentés au début, on constate que ses intentions de projet étaient ordonnées par le bipôle homme/société. Il y a donc décalage entre la rhétorique définissant les objectifs et celle présentant la solution, avec dans les deux cas une référence à l'homme. Mais, à trop user de figures en appelant à l'homme, l'architecture ne risque-t-elle pas d'être "mise en tropes" (67), au sens où ces procédés masqueraient l'absence d'une véritable connaissance des pratiques spatiales de l'habiter?

les idéogrammes de la centralité

Rigueur géométrique d'un calligramme donnant l'image d'une synthèse parfaitement raisonnée, abstraction, métaphore: autant de simulacres auxquels la figure peut prêter, quand la conception veut masquer sous l'apparence de la Raison, les contradictions entre les trois ordres de raison (social, technique, esthétique) que le projet doit gérer. Si l'on revient aux attitudes de la conception face à ses dialectiques, la deuxième, telle que déjà avancée, consiste à faire primer l'un des ordres de raison de projet, pour évacuer l'impossible résolution de leurs contradictions.

Quand on dit que la figure traduit une idée, il faut considérer deux acceptions architecturales de celle-ci. On vient de voir le cas où l'idée visait un idéal, celui d'une synthèse qui finalement ne trouvait d'expression que dans son simulacre. Mais l'idée peut aussi se faire choix d'une idéologie. La lisibilité d'une figure architecturale peut donc être l'indice d'une position idéologique de conception: "L'architecture transmet des schémas idéologiques par rapport aux formes " *lisibles* " et " *correstes* " à travers sa symbolique et sa rhétorique" (68).

Dans ce travail, l'idéologie a été envisagée dans le fait de donner la primauté à l'une des deux grandes catégories de l'utilité face auxquelles s'est toujours placé l'Art architectural: la rationalité technico-économique dans le cadre de la production industrielle, la capacité de l'espace à permettre les pratiques socio-culturelles de l'habiter.

On a donc vu dans les figures du plan deux grandes familles de conception, tournées prioritairement, soit vers l'usage, soit vers la technique, avec pour point commun, dans le cas des visées théoriciennes les plus marquées, l'adoption de figures à topologie centrée, comme pour reconfirmer la valeur centrale assignée au projet.

D'un côté les plans dont le centre est occupé par les points porteurs principaux et/ou le bloc technique(exemple: J.PROUVE), de l'autre ceux qu'ordonne un espace central: on peut parler d'idéogrammes de la centralité. La géométrie centrée et régulière de ces projets leur donne aussi une image de cohérence d'ensemble, calligraphiée comme telle, et

image de cohérence d'ensemble, calligraphiée comme telle, et pourrait les faire passer pour des figures visant à l'harmonieuse synthèse des antagonismes. Mais en fait, c'est bien par la forte mise en exergue d'une des dimensions sociales ou techniques du projet, au détriment d'autres, qu'une impression de maîtrise ressort. Comme le dit l'architecte F.SOLER: "si le contenu idéologique est empreint de puissance sans compromission, l'architecture n'est plus alors qu'une écriture qui trouve sa plénitude dans l'affirmation symbolique du concept idéologique" (69).

Mais il est aussi permis, à l'inverse de cette position, d'envisager une plénitude architecturale qui procéderait de l'expression des compromissions. C'est la troisième attitude de conception annoncée face aux dialectiques.

figurer les compromis, compromettre les figures

Une critique du structuralisme semble pouvoir être extraite de son contexte épistémologique pour être appliquée aux architectures réglées par des figures trop parfaites: "la réalité est bien plus riche et contradictoire que ne le disent les modèles structuraux". Ces derniers sont certes des moyens nécessaires à la connaissance et à l'action sur elle, mais représentent d'autant plus des "falsifications opératoires qu'ils visent à contempler... l'origine mystérieuse de cette réalité contradictoire qui nous échappe. En ce sens, les modèles structuraux seraient les instruments d'une initiation mystique, des chemins vers la contemplation de l'Absolu" (70).

Il est vrai que ces modèles structuraux quand ils s'affirment par trop figures ordonnatrices d'un espace architectural, semblent opérer une mystique de l'Absolu qui est celle de la Raison. On reconnaît dans ce texte d'Umberto ECO son plaidoyer pour une "structure absente", auquel on souscrira, avec une réserve cependant.

Reconnaître la réalité contradictoire et tenter d'en modéliser les processus feraient déjà échapper l'architecture à l'idée d'unicité et de perfection que recèlent les figures géométriques trop pures. BACHELARD avait déjà dénoncé le risque d'une traduction trop rapide de la dialectique des espaces de la maison en figures géométriques et métaphoriques: "Dehors et dedans forment une dialectique d'écartèlement et la géométrie évidente de cette dialectique nous aveugle dès que nous la faisons jouer dans des domaines métaphoriques" (71).

Il y a une dizaine d'années, des architectes américains s'étaient prononcés pour une conception qui accepte de "désarticuler l'unité illusoire de sa rhétorique" (72), en précisant par ailleurs: "Puisque le modèle dans son aspect représentatif et normatif a une fonction de dissimulation, il s'oppose naturellement à toute solution architecturale qui rendrait explicite les mécanismes idéologiques, les conflits sociaux ou les contradictions formelles" (73). D'où le principe opératoire, alors mis en avant par ce courant de pensée, de la "géométrie de compromission" plutôt que la "géométrie platonicienne" (74). Accepter les compromis que demande la résolution des contradictions, c'est accepter de compromettre la pureté des figures, de faire pendre au "réa-

compromettre la pureté des figures, de faire pendre au "réalisme" le pas sur le "formalisme" (75).

Il ne s'agit pas pour autant de sacrifier l'exigence de qualités formelles, ni à l'inverse de tomber dans cet autre formalisme que peut être la déconstruction. Le réalisme, pour G.GRASSI, qui rejoint la position citée de SCOLARI, c'est aussi de prendre en compte parmi les données réelles du projet celles qui sont propres à l'architecture, à savoir laisser des formes qui durent au-delà de l'obsolescence de leur usage: "En parlant de réalisme, on doit tenir compte de cette finalité des formes architecturales. Si l'architecture manque à cette tâche qui lui est propre, elle perd le sens même de sa "durée" et de sa solidité matérielle. C'est pourquoi il est difficile d'accepter la plupart des expériences formelles auxquelles on assiste aujourd'hui: celles qui exhibent la construction et la déconstruction des formes géométriques abstraites, aussi bien que celles qui conduisent à des architectures délibérément "inachevées" ou "provisaires" (76).

C'est par un travail dialectique (correspondant à la prise en compte des contradictions) sur des structures spatiales ordonnatrices du projet, qu'on pourrait avoir une démarche de conception qui soit processus de complexification de figures premières. PIAGET, qui défend "l'idée de la structure comme système de transformation" (77), suggère une démarche qui combinerait "logique structurale et logique dialectique" (78): "Une structure une fois construite, on en nie l'un des caractères qui paraissait essentiel ou au moins nécessaire. Dans le domaine des structures logico-mathématiques, c'est presque devenu une méthode que, une structure étant donnée, de chercher par un système de négations à construire les systèmes complémentaires ou différents que l'on pourra ensuite réunir en une structure complexe totale" (79).

Il semble, au vu notamment des exemples de figures du plan, telles que montrées dans la partie précédente (espace centré et partagé, dissymétrie signifiante, excroissances et ablations à partir de figures régulières), que cette logique de conception soit possible pour l'architecture de l'habitation. Des architectes l'ont revendiquée, à différentes périodes, mais sans en avoir formulé encore toutes les implications théoriques et méthodologiques.

notes

- (1) HONDELATTE (J), L'invention poétique et le miroir du temps, Technique et Architecture n° 367, août-septembre 1986
- (2) SOLER (F), Allier le rêve à la rigueur, ibid
- (3) HAUVETTE (Ch), Jalons d'une mécanique esthétique, ibid
- (4) Pour paraphraser le titre d'un numéro d'Architecture d'Aujourd'hui (Formalisme/réalisme, B.HUET rédacteur en chef, AA n°190, avril 1977) sur lequel il faudra revenir plus loin
- (5) Ces termes apparaissent par exemple dans les Cours d'Esthétique que Th.JOUFFROY entreprit en 1826. Paris, Librairie Hachette et Cie, 4^e édition, 1883
- (6) cf.dans la deuxième partie, le chapitre "présence de la tradition humaniste"
- (7) UGO (V), Dessin/Dessein: la théorie par la voie graphique, in Journal d'histoire de l'Architecture n°1, Grenoble P.U.G., 1988
- (8) MATORE (G), L'Espace humain, Paris, La Colombe, 1962
- (9) SPENGLER, Le Déclin de l'Occident, souligné par lui
- (10) LE CORBUSIER, Oeuvres complètes, vol.7 (1957-65)
- (11) Op.cit. C'est lui qui souligne
- (12) Les schémas 2,3 et 4 proviennent, dans l'ordre, de La Ville Radieuse, 1935, de Quand les cathédrales étaient blanches, 1937, et de La Maison des hommes, écrit en 1942 avec F.De PIERREFEU
- (13) AUZELLE (R), L'Architecte, Paris, Vincent, Fréal et Cie, 1965
- (14) Schéma commenté accompagnant un interview réalisé par D.DUBOIS-TAINE et P.LABAT dans le cadre de: CHOMBART DE LAUWE (P), Famille et Habitation, Paris, CNRS, 1967
- (15) ibid
- (16) DELHAYE (J), L'appartement d'aujourd'hui, Liège, Desoer, 1947

- (17) n°1, juillet-août 1945
- (18) BONTA (J.P.), Design method or beaux-arts, in Notes méthodologiques en architecture n°1, CMMI, Paris, Institut de l'Environnement, 1973
- (19) UGO (V), op.cit.
- (20) Titre d'un ouvrage d'Allan BRAHAM paru en 1980 et édité en France par Berger-Levrault, Paris, 1982. Voir également KAUFMANN(E), l'Architecture au siècle des Lumières, trad. O.Bernier, Julliard, Paris, 1963
- (21) STAROBINSKI (J), 1789 Les Emblèmes de la Raison, 1973, Champs Flammarion, Paris, 1979
- (22) ibid
- (23) in Spire BLONDEL, L'Art pendant la Révolution, Paris, s.d., cité par STAROBINSKI, op.cit.
- (24) QUATREMER DE QUINCY, Encyclopédie Méthodique, Architecture, 1788-1825, art.PALLADIO
- (25) TAFURI (M), Projet et utopie, trad. éd. DUNOD, Paris, 1979
- (26) Voir deuxième partie
- (27) DURAND(J.N.L), Précis des leçons d'architecture, Paris, 1819
- (28) ibid.
- (29) QUATREMER DE QUINCY, op.cit., tome III, art. Simplicité
- (30) VALERY (P.), Propositions me concernant, cité par G.MATORE, op.cit.
- (31) STAROBINSKI (J.), op.cit.
- (32) LINAZASORO, (J.I.), Le projet classique en architecture, 1981, trad. éd. AAM, Bruxelles, 1984
- (33) MATORE (G.), op.cit.
- (34) LINAZASORO, op.cit.
- (35) ibid
- (36) ibid

- (37) SCOLARI (M.), Les Apories de l'Architecture, in Architecture d'Aujourd'hui n°190, op.cit.
- (38) KUHN (M.), Forme et configuration, Paris, Le Carré Bleu n°1, 1989
- (39) PANERAI (Ph.), in L'espace centré, Cahiers de la Recherche architecturale n° 20-21, 1987
- (40) MORIN (E.), Le Paradigme perdu: la nature humaine, Paris, Editions du Seuil, 1973
- (41) HEIDEGGER (M.), Die Kunst und der Raum, St Gallen, 1969. Traduction, L'Art et l'Espace par F.Fédier et J.Beaufret
- (42) BACHELARD (G.), La Poétique de l'espace, Paris, P.U.F., 1957
- (43) VATTIMO (G.), La Fin de la modernité, 1985, trad. éd. Le Seuil, Paris, 1987
- (44) TAFURI (M.), op.cit.
- (45) SOURIAU (P.), Les 200.000 Situations dramatiques, cité par G.MATORE, op.cit.
- (46) RAYMOND (H.), Architecture, les aventures spatiales de la raison, Paris, C.C.I., collection Alors, 1984
- (47) ADORNO (W.) et HORKHEIMER (M.), La Dialectique de la raison, Gallimard, Paris, 1974
- (48) SCOLARI (M.), op.cit.
- (49) BRETON (S.), Rien ou quelque chose, Paris, Philosophie/Flammarion, 1987
- (50) Extrait d'un interview du poète L.BONNEFOY, dans Libération du 28 mai 1987
- (51) Titre d'un numéro de la Revue Française de Psychanalyse, 1975
- (52) HAUVETTE (C.), op.cit.
- (53) GADAMER (H.G.), Kleine Schriften, vol. IV, Variationen, Tübingen, 1977, partiellement traduit par Marianne SIMON, sous le titre L'Art de comprendre, Paris 1982, cité par VATTIMO (G.), op.cit. VATTIMO s'appuie largement sur les travaux de GADAMER, dont également Wahreit und Methode, Tübingen, 1960, partiellement traduit en français par E.SAVRE (Vérité et Méthode); Paris, 1976, ainsi que Die Vernunft im Zeitalter der Wissenschaft, Francfort, 1976, inédit en français

- (54) HAUVETTE (Ch.), op.cit.
- (55) ECO (U.), La Structure absente, Milan, 1968, traduction française Mercure de France, 1972
- (56) RIVKIN (A.), Architecture, science de la vérité contingente, in Savoirs et singularités, Paris, Cahier du C.C.I. Mesure pour mesure, 1987
- (57) LE CORBUSIER, in l'Homme et l'architecture n°11-12, 1947. Ce texte est cité aussi par RIVKIN mais est analysé ici selon l'angle de vue adopté
- (58) ibid
- (59) VATTIMO (G.), op.cit.
- (60) RAYNAUD (M.), in, Bulletin des séminaires pédagogiques n°3. Institut de l'Environnement, Octobre 1974
- (61) DEVILLERS (C.), op.cit.
- (62) PANERAI (P.), Typologies, Cahiers de la Recherche Architecturale n°4, 1979
- (63) ibid
- (64) voir la démonstration de SEGAUD (M.), Pour une histoire architecturale de la société. Un exemple: Palladio, in Espaces et Sociétés n°34-35, 1980, ainsi que celle de RAYMOND (H.), op.cit.
- (65) OSTER (D.), Passage de Zénon, essai sur l'espace et les croyances littéraires, Paris, Le Seuil, 1983
- (66) LE CORBUSIER, 1947, op.cit.
- (67) Ce calembour très lacanien est dû au journaliste Marc RAGON, dans un article sur l'ouvrage de Patrick TORT, La Raison classificatoire, Paris, Aubier, coll. "Résonnances", 1989
- (68) AGREST (D.) et GANDELSONAS (M.), in Architecture d'aujourd'hui n°186, 1977
- (69) SOLER (F.), op.cit.
- (70) ECO (U.), op.cit.
- (71) BACHELARD (G.) op.cit.
- (72) AGREST (D.) et GANDELSONAS (M.), op.cit.
- (73) AGREST (D.) et LAFORI (A.), ibid

- (73) AGREST (D.) et LAFORI (A.), *ibid*
- (74) STERN (R.), *ibid*
- (75) pour reprendre encore (voir note 4) le titre de l'excellent numéro d'A.A. dont sont tirés les citations des architectes italiens, les positions américaines provenant du numéro 186
- (76) GRASSI (G.), La Question du Réalisme, AA 190, *op.cit.*
- (77) PIAGET (J.), Le Structuralisme, Paris, P.U.F., 1965
- (78) ECO (U.), *op.cit.*
- (79) PIAGET (J.), *op.cit.*