



Existe-t-il une architectonique de la maison ? Nancy, 1904-1970

Jean-Claude Vigato, Patrick Dieudonné, Vincent Bradel

► To cite this version:

Jean-Claude Vigato, Patrick Dieudonné, Vincent Bradel. Existe-t-il une architectonique de la maison ? Nancy, 1904-1970. [Rapport de recherche] 392/86, Ministère de l'équipement, du logement, de l'aménagement du territoire et des transports / Secrétariat de la recherche architecturale (SRA); Plan construction; Ecole nationale supérieure d'architecture de Nancy / Laboratoire d'histoire de l'architecture contemporaine. 1985. hal-01908827

HAL Id: hal-01908827

<https://hal.science/hal-01908827>

Submitted on 30 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.

392

Patrick Dieudonné Vincent Bradel

sous la direction de

Jean-Claude Vigato

Existe-t-il une architecture de la maison ?

Nancy 1904-1970



laboratoire d'histoire de l'architecture contemporaine
école d'architecture de nancy

Li. Caron

Patrick DIEUDONNE Vincent BRADEL

Sous la direction de Jean-Claude VIGATO

EXISTE-T-IL UNE ARCHITECTONIQUE
DE
LA MAISON
?

Contributions à une critique architecturale de la maison individuelle

Le présent document constitue le rapport final d'une recherche financée par le Plan Construction et le Secrétariat de la Recherche Architecturale.

CEMPA - Décembre 1985

Contrat n° 81 01 507

Introduction à une description expérimentale

1 - Entre la cabane et le palais	7
2 - Questions de méthode	13
3 - Maisons de Nancy	20

Eléments d'une typologie des maisons nancéiennes

4 - La typologie : définitions, méthodes, problèmes	34
5 - La maison : lieux communs	61
6 - Maisons mitoyennes	80
7 - Maisons isolées	158
8 - Ambiguïtés et limites du concept de maison	196

Solutions architecturales typiques

9 - La maison classique	215
10 - La maison rationnelle	263
11 - La maison moderne	302
12 - Pour conclure, petit essai improvisé ...	330
notes	340
annexe	352

Les chapitres 1, 2 et 12 ont été écrits par J.-C. Vigato, ainsi que les introductions ("éléments architectoniques") aux chapitres 9, 10 et 11.

Les chapitres 5, 7, 9, 10, 11 par P. Dieudonné.

Les chapitres 3, 4, 6, 8 par V. Bradel.

Illustrations : sauf indication contraire, les maisons sont situées sur la commune de Nancy. L'échelle des documents graphiques est de 1/200e (5 mm. par m.).

Nous tenons à remercier particulièrement le Service d'Hygiène de la Ville de Nancy, qui nous a ouvert ses archives, pour l'accueil qu'il nous a réservé.

	<u>Introduction à une description expérimentale</u>
1	1 - Buts de la recherche et le plan
22	2 - Questions de méthode
25	3 - Matériel de l'étude
	<u>Éléments d'une typologie des maisons parisiennes</u>
26	4 - La typologie : définitions, méthodes, problèmes
27	5 - La maison : idées communes
28	6 - Maisons traditionnelles
30	7 - Maisons nouvelles
32	8 - Ambiguïté et flexibilité du concept de maison
	<u>Solutions architecturales typiques</u>
33	9 - La maison classique
35	10 - La maison rationalisée
37	11 - La maison moderne
39	12 - Conclusion, petite maison improvisée
40	
41	

Les données de l'étude ont été recueillies par l'observation directe et par l'entretien d'explicitation. Les données ont été analysées à l'aide de la méthode de l'analyse de contenu. Les résultats de l'étude sont présentés sous forme de typologie des maisons parisiennes. Cette typologie est basée sur des critères architecturaux et fonctionnels. Elle permet de classer les maisons parisiennes en fonction de leur type et de leur évolution. Les maisons traditionnelles sont caractérisées par leur structure en bois et leur orientation vers le sud. Les maisons nouvelles sont caractérisées par leur structure en béton et leur orientation vers le nord. Les maisons modernes sont caractérisées par leur structure en acier et leur orientation vers le nord-ouest. La conclusion de l'étude est que la maison par parisienne est une maison qui évolue et qui s'adapte à son environnement.

Les données de l'étude ont été recueillies par l'observation directe et par l'entretien d'explicitation. Les données ont été analysées à l'aide de la méthode de l'analyse de contenu. Les résultats de l'étude sont présentés sous forme de typologie des maisons parisiennes. Cette typologie est basée sur des critères architecturaux et fonctionnels. Elle permet de classer les maisons parisiennes en fonction de leur type et de leur évolution. Les maisons traditionnelles sont caractérisées par leur structure en bois et leur orientation vers le sud. Les maisons nouvelles sont caractérisées par leur structure en béton et leur orientation vers le nord. Les maisons modernes sont caractérisées par leur structure en acier et leur orientation vers le nord-ouest. La conclusion de l'étude est que la maison par parisienne est une maison qui évolue et qui s'adapte à son environnement.

1. Entre la cabane et le palais

INTRODUCTION A UNE DESCRIPTION EXPÉRIMENTALE

INTRODUCTION
A
THE DESCRIPTION
EXPERIMENTAL

1. Entre la cabane et le palais

"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, la maison est conservatrice. L'oeuvre d'art pense à l'avenir, la maison au présent"¹. Ces assertions radicales que le théoricien viennois Adolf Loos jette sur le papier pour "Architecture" un long article que publie Der Sturm du 15 décembre 1910, voudraient défendre l'architecture, la défendre de ces "artistes" trop habiles dessinateurs, trop prompts à exploiter leurs connaissances archéologiques, lui redonner cette dignité du métier que l'intellectuel viennois se plaît à montrer dans les dessins gauches du maçon, dans les constructions naïves du paysan. La démarche de Loos est en réalité très complexe. S'il finit par écrire que l'architecture n'est pas un art, qu'"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"², c'est parce qu'il veut tout à la fois défendre l'architecte des conceptions romantiques de l'art et l'artiste d'un contrôle social limitant sa liberté. La pensée loosienne se meut dans un univers théorique où la précision des concepts est une exigence impérieuse. Avec ces lignes d'"Architecture" se met en place une distinction subtile entre art et culture.

Mais ces assertions sur la maison ont rencontré un écho perversement favorable dans la problématique fonctionnaliste de l'entre-deux-guerres. L'Architecture d'Aujourd'hui de décembre 1930, publia des extraits de cet article³. Cela ne pouvait être innocent, la bataille qui tentera de réduire l'influence du discours corbuséen le prouvera. Mais déjà dans sa livraison de l'automne 1923, L'Architecture Vivante, la revue éditée par Albert Morancé, avait publié l'article de Loos⁴. Il faudra un jour analyser les hésitations, les contradictions qui bousculent en tous sens les recherches théoriques de Jean Badovici, le rédacteur en chef de cette publication luxueusement militante. A l'automne 1927, il donna la parole à Le Corbusier qui put ainsi s'attaquer aux thèses fonctionnalistes et — pourquoi ne pas le penser — aux usages pervers du texte du théoricien viennois. Il écrivait en effet : "1927. Le point de conflit actuel de l'architecture est ici : la grande masse de ceux qui ont admis la "machine à habiter", prétend arrêter là la définition de l'architecture. Du moins, disent-ils, là s'arrêtent pour l'instant nos besoins. Des pauvres d'esprit, académiciens en herbe et en rêve, parfont leurs idées par ceci "Et l'architecture, l'art, seront réservés aux mausolées et aux édifices publics"⁵. Il faut dire que dans cet article Le Corbusier proclamait avec beaucoup d'éclat et un peu de mauvaise foi : "Les architectes s'occupaient autrefois de manifester l'architecture dans la construction de temples et de palais; nous, nous avons conduit l'architecture dans la maison et nous avons quitté les temples et les palais"⁶.

Si l'on sort ces deux textes de leurs contextes, de leurs combats—le premier contre l'éclectisme historiciste, le second contre le réductionnisme fonctionnaliste—, il reste deux conceptions radicalement opposées des rapports de l'architecture, considérée ici dans son acception la plus courante comme un art, et de la maison. La maison fermée à l'architecture. La maison investie par l'architecture. Y aurait-il ou n'y aurait-il pas une architecture de la maison ? Cette question, qui s'impose à la lecture des thèses opposées de Loos et de Le Corbusier, à peine formulée, on devine déjà, dans les réponses immédiatement venues à l'esprit qu'elle pourrait bien être de cette engeance des fausses questions qui appellent toutes les réponses parce que peut-être elles n'en ont pas. Toutes les maisons que l'on entrevoit au long des routes et des rues, toutes familièrement semblables aux dessins enfantins empanachés de fumées bleues et rondes, ne plaident-elles pas en faveur de la thèse viennoise, l'architecte n'a rien à voir là-dedans. Mais l'on peut dire tout le contraire devant la ronde hétéroclite de toutes les chaumières, les pavillons, les gentilhommières, toutes les maisons normandes, basques, provençales, ou romanes, néo-gothiques, classiques, de casseurs d'assiettes ou d'architectes. Toutes ces maisons qui pourraient prétendre au classement stylistique. A examiner ces deux images, on pourrait les retourner comme les cartes pour une réussite. La ronde des maisons de toutes couleurs, de toutes figures ne démontre-t-elle pas qu'il est illusoire de rechercher dans leur diversité une architecture propre à la maison, alors que l'image quasi anthropologique de la maison, celle qui, comme le chante Gaston Bachelard, s'enfonce par ses caves dans la terre-mère, Gaia, celle dont l'échelle de meunier du grenier offre au rêveur, un marchepied pour l'étendue aérienne, cette image pourrait illustrer une thèse exactement opposée. Les théoriciens de l'architecture n'ont-ils pas suivi avec conviction ces deux chemins contraires. Bruno Zevi au nom de l'architecture moderne, poursuivant jusqu'à l'absurdité la voie ouverte par les dix-sept principes de Theo Van Doesburg, ne fait-il pas éclater le cube de la pièce, murs, plancher, plafond écartés l'un de l'autre, devenus plans dans l'espace fluide et parfaitement homogène, ouvert jusqu'à l'inexistence, de la modernité⁷. D'autres, tant d'autres, ont cherché, à la suite de quelques pages vitruviennes, la cabane première, dont l'analyse révélerait enfin le principe fondateur de l'architecture. L'abbé Laugier vit dans ses troncs d'arbres mal équarris, son toit de feuilles, ses parois de branches tressées le modèle de toutes les magnificences de l'architecture, le modèle qui, à coup sûr et en un chapitre, le premier, condamnerait toutes les fantaisies maniéristes. Le Corbusier découvrit, quant à lui, dans le temple de toile, de cordes et de piquets d'un livre d'archéologie le principe fondamental d'une architecture enfin débarrassée des styles, l'ordre de la géométrie, celle de l'angle droit, ces quatre-vingt-dix degrés qu'il chantera, celle des proportions auxquelles il consacrera tant de pages d'une si grande clarté⁸. Il est d'autres cabanes primitives, un historien de l'art a pu en faire un livre d'un volume honorable⁹. Mais ce sont moins ces cabanes qui ont un intérêt ici que ce qui circule de leurs représentations aux maisons que nous habitons.

Il faut revenir aux thèses corbuséennes. L'architecture n'y retourne dans la maison envers et contre toutes les réductions fonctionnalistes qu'au terme d'un long voyage qui, commencé par une

construction primitive, s'est poursuivi par la visite de sites plus prestigieux dans l'échelle des valeurs culturelles. La découverte du "Maître incontestable le Parthénon, lorsqu'il surgit de son assiette de pierre"¹⁰. en fut peut-être l'étape la plus décisive. L'histoire de l'architecture ne parcourt-elle pas un itinéraire semblable ? Lorsque les architectes investissent la maison, ils ne viennent pas en droite ligne de la cabane, ils ont fait un très long détour du côté du temple et du palais. Il faut attendre les dernières décennies du XVIIIème siècle pour voir les petites maisons envahir les pages des traités des jardiniers puis les premières années du XIXème siècle pour qu'elles monopolisent les pages de traités et de catalogues spécifiques¹¹. si l'on veut bien considérer que tous les volumes qui portent sur leur couverture la formule "pour toutes sortes de personnes" comme celui de Le Muet en 1623, de Briseux en 1728, de Jombert en 1764, ne leur sont pas exclusivement consacrés¹².

L'architecte ne revient pas à la maison les mains vides. Il revient les bras chargés d'ouvrages divers et nombreux, de revues, de journaux, de brochures, d'essais, de cours, de précis, de traités, de recueils de dessins, de catalogues ... La pérégrination de l'architecte le conduisit aussi chez Gutenberg. Claude Frollo, l'archidiacre de Notre-Dame, lorsqu'il prédit au roi Louis XI que le livre tuera l'édifice, "ceci tuera cela", dans les pages du roman de Victor Hugo, énonce une thèse qui, sous réserve d'une légère modification, pourrait faire avancer ce propos¹³. Mais n'est-il pas normal que les alchimistes par l'intermédiaire des poètes viennent au secours des théoriciens qui ont emmêlé le fil de leur raisonnement. On peut en effet avec Frollo-Hugo penser que le livre imprimé, s'il n'a pas ôté à l'édifice toute valeur symbolique, lui a pour le moins ravi l'hégémonie avant que d'autres médias encore plus performants ne la lui contestent. Il n'a pas pour autant tué l'édifice, il a entrepris de le dominer, de substituer au savoir des métiers, au savoir de la main le savoir de la théorie. Le livre a dominé l'édifice. "Ceci dominera cela".

La question d'une architecture de la maison est alors trop imprécise. Il faut poser la question des rapports de l'architectonique et de la maison. Ce passage d'un suffixe à un autre n'est pas un tour de passe-passe, pour gagner dans l'opacité du jargon un peu de profondeur. Si l'on veut bien considérer avec le premier dictionnaire venu — en réalité le Lexis, le dictionnaire de langue des éditions Larousse — que ce mot désigne les "règles de l'architecture" et avec Charles Lucas, le rédacteur de la plupart des articles consacrés à l'architecture de La Grande Encyclopédie, qu'il s'applique particulièrement à "tout ce qui résulte des efforts de l'architecte"¹⁴. on conviendra que l'on a substitué à une question vague et générale, une question plus précise qui peut conduire à la mise en place d'une méthodologie. Voici donc d'un côté la maison, de l'autre la théorie de l'architecture. Et tout de suite une première démultiplication de la question posée: comment ce qui se dit et s'élabore dans l'appareil architectural domine-t-il la production de ces maisons qui échappent le plus souvent aux architectes et qui, au moins dans les périodes de carnets de commandes bien remplis, ne les intéressaient guère si l'on met à part les villas luxueuses de quelques mécènes ou les maisons expérimentales dont leurs amis voulaient bien essayer les plâtres.

Louis Charles Boileau, fils de Louis Auguste et père de Louis Hippolyte, écrivait dans L'Architecture, la revue de la Société Centrale : "Dans l'architecture, je mets à part les villas, les cottages, toutes constructions particulières, non pas parce que l'idée nous est venue du Nord, mais parce que nos confrères, malgré leur talent, n'y peuvent briller autant qu'il serait bon. Ils doivent se servir de matériaux industriels médiocres, simuler des pans de bois, employer du zinc mince, des tuiles mécaniques, etc , ..." ¹⁵. Quelques lignes où il est dit que la maison, villa et cottage confondus, n'est pas un palais. L'architectonique née avec le commentaire des ruines romaines éprouve, autant que les architectes, des difficultés à s'adapter aux contingences de la domesticité. A moins qu'elle n'en fasse, au contraire, un espoir, une perspective, l'espoir d'échapper à la rhétorique palatine et en même temps aux ordres hérités du Colisée, des thermes et forums impériaux. Au début du siècle, Art et Décoration se fit une spécialité, voire une mission, de traiter de l'architecture de la maison. En octobre 1903, Gabriel Mourey ouvrait une série d'articles sur la maison de campagne avec le commentaire d'un projet d'Alphonse Laverrière et d'Eugène Monod ¹⁶. Cette série devait s'arrêter très vite mais son intention avait été très clairement exprimée et les pages chaque mois réservées à l'architecture montraient le plus souvent des maisons de Louis-Pierre Sézille, de Charles Plumet ou de Henri Sauvage ...

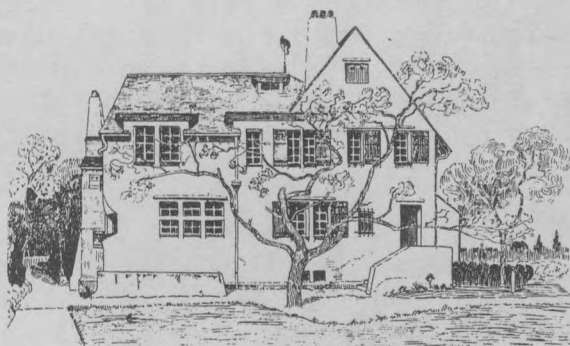
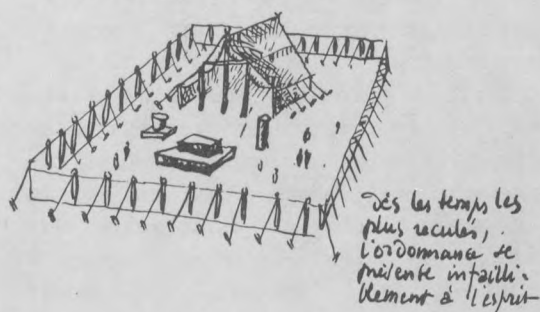
Il fallait pour s'embarquer dans cette aventure vouloir à la fois remuer la corporation des architectes et peut-être la société toute entière, être un peu révolutionnaire. Car il faut le noter la maison ne se laisse pas aisément ébranler par la première secousse architectonique venue. Déjà, dans un article où s'exprimait par ailleurs une nostalgie du temps des grands hôtels aristocratiques dont le linéaire de façade pouvait accueillir de belles ordonnances, César Daly constatait : "Pense-t-on qu'il suffise qu'un architecte ait du génie et la science pour changer avec son crayon et un atelier d'ouvrier, le caractère de nos maisons à loyers, de nos rues, et en un mot, tout l'ensemble d'un état de choses résultant de besoins et d'habitudes dont les causes sont en dehors de la sphère de son influence à lui, besoins et habitudes appartenant d'ailleurs aussi bien à ceux-là qui adressent des reproches aux architectes qu'au public en général" ¹⁷.

Cette résistance de la maison aux intrusions architectoniques a pris assez souvent une forme architectonique. Elle fut des violentes batailles qui opposèrent, dans les années trente les modernistes de L'Architecture d'Aujourd'hui, Le Corbusier en tête bien que la revue le combattît aussi, et les conservateurs regroupés autour de la revue des Architectes Anciens Combattants, Art National. Camille Mauclair le critique d'art du Figaro ne s'opposait pas à ce que la solidification de la "pâte à crêpe internationale" — c'est ainsi qu'il baptisa le béton — engendre des docks, des quais, des magasins, mais pas la maison. Pour la demeure, le foyer, la pierre, la pierre de France et rien d'autre, ou presque ¹⁸.

René Clozier exprimait dans Nos demeures comment on les bâtit, publié en 1948, une conception du rôle de l'architecte dans le projet d'une maison qui tenait compte de cette résistance à l'investissement architectonique, conception qui fut si elle ne l'est encore, majoritaire dans la profession. L'architecte y est le collaborateur, le confident "du client derrière lequel il s'efface : "Un bon architecte, vous ai-je

dit, doit savoir se mettre dans la peau de son client. Il est successivement lecteur à la bibliothèque, invité au salon et à la salle à manger chauffeur au garage, femme de chambre à la lingerie, maître de céans au bureau et maîtresse de maison un peu partout¹⁹. Mais l'ami-architecte emmènera tout de même l'ami-client dans un voyage qui lui fera découvrir les beautés des architectures régionales car l'ami Clozier était un chaud partisan de l'architectonique régionaliste. Il est vrai que ce courant a fondé ses espoirs sur une soumission déclarée et dévouée aux maisons paysannes, aux maisons construites sans architectes, sans architectonique. Le succès public et administratif est venu récompenser les prosélytes de cette ligne. Et pourtant, il suffit de poser côte à côte les projets régionalistes et leurs modèles régionaux pour s'apercevoir à l'oeil nu — je veux dire sans analyse architecturale poussée — combien la distance est grande des uns aux autres.

La hutte votive primitive.



Le Corbusier, Almanach d'architecture moderne

Art et Décoration, la maison de C. Plumet

Dans une direction diamétralement opposée, Marie Dormoy emportée par une admiration architectonique passionnée pour l'oeuvre de Perret et ses ossatures de béton armé, se laissa aller à un pronostic un peu audacieux. "La petite maison tend à disparaître" écrivait-elle en 1925²⁰. Michel Roux-Spitz se bornait alors à constater : "la maison particulière abritant un seul foyer familial n'existe plus guère dans les grandes villes ...". Il est vrai que bien que proclamant : "Créer la maison moderne rationnelle est donc, pour l'architecte, une haute et noble mission", il reconnaissait aussi que "La maison ne se remplace

pas si aisément : elle survit à son auteur, à la génération qui l'a vu construire; elle abritera les arrière-petits enfants de son premier possesseur .. ; autant dire qu'en comparaison de l'homme, elle est éternelle "21.

Dans les années vingt, Le Corbusier inventait un objet étrange : l'immeuble-villa qu'il décrivait ainsi : "Chaque appartement est, en réalité, une petite maison avec jardin, située à n'importe quelle hauteur au-dessus d'une chaussée"22. La maison trouvait alors sa place dans la problématique de la grande ville, avec ses constructions hautes, ses larges voies de circulation rapide. L'immeuble-villa n'a jamais été construit, seulement sous la forme de pavillons. Le pavillon de l'Esprit Nouveau de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes de 1925 en réalisait une cellule. Il a été reconstruit récemment près du champ de foire de Bologne. Et puis il a eu une certaine importance dans la construction d'une villa luxueuse, la villa "Les Terrasses" ou Stein-de Monzie à Garches. Si l'on revoit les premières esquisses, on peut dire que la forme de la cellule de l'immeuble-villa articulant une grande pièce vitrée et une profonde terrasse couverte est venue régulariser une volumétrie trop pittoresque tout comme la symétrie est venue régulariser la façade nord 23.

L'immeuble-villa ne réconcilia pas les développements modernistes des thèses architectoniques avec la maison, au contraire en inspirant des villas cubiques il accentua leur opposition. Pourtant la maison ne fut pas tout à fait insensible au modernisme, même dans sa version corbuséenne et puriste. Mais bien évidemment elle le confondit avec un style. Elle s'efforça donc d'en copier, non sans les modifier assez profondément, pour les rendre plus digestes, les éléments. Les fameux cinq points subirent cette assimilation a-critique.

Ces quelques lignes ont tenté de poser les termes de la problématique qui interroge les rapports amoureux et haineux de l'architecture, réduite ici à son discours, à ses règles, l'architectonique, et des maisons. Celles des rues, banales, familières que leurs habitants s'étonnent ou parfois s'inquiètent de vous voir photographier, car ni les guides touristiques, ni les livres des bibliothèques n'en parlent. Il reste à construire à partir de ce premier et vague tour d'horizon et des intuitions qui peuvent en naître une méthode quasi expérimentale : définir à la fois un corpus et une instrumentation.

2. Questions de méthode

Un premier choix essentiel devait être fait d'emblée, celui du corpus qui constituerait le socle de l'étude. Ce corpus serait-il fait d'écrits ou de maisons ? Il faut noter que si le discours architectonique avait été à la base de nos investigations nous n'aurions pu explorer, la perspective historique étant écartée par principe, d'autre voie que celle de la théorie architecturale, c'est-à-dire, que le détour soit plus ou moins long, que les concepts importés soient plus ou moins sophistiqués, en définitive le discours architectonique lui-même, qui ne se construit jamais que sur sa propre histoire. Or nous avons écarté la perspective d'un travail destiné à informer directement le projet. Que pourrait-il être d'ailleurs dans la confusion doctrinale qui, aujourd'hui, a pris la place d'un fonctionnalisme enfin à bout de souffle, sinon un détachement d'une des lignes qui s'entrecroisent et s'emmêlent dans les pages des revues, sur les murs des expositions et dans la tête des architectes. Nous n'aurions pas en effet pu jouer la carte d'un quelconque naturalisme, qu'il invoque pour se justifier les profondeurs de l'habiter, les habitudes de l'habitant — dans sa version populiste — démagogique — ou encore la géographie régionale. D'autres travaux d'histoire des architectoniques ne nous ont pas préparés à de tels aveuglements ou à de telles stratégies.

Nous avons donc choisi de partir des maisons. Nous reviendrons plus loin sur le choix précis que nous avons fait : les maisons de Nancy (beaucoup) et de sa banlieue (un peu). Toutes les maisons, je veux dire sans les passer au tamis de notre propre goût. Nous avons essayé de ne pas être trop partiels, même si, dans la familiarité de la manipulation, le qualificatif dénonçant le ridicule ou la gaucherie vient facilement aux lèvres.

Ce choix accentue le déplacement des termes de la question initiale vers l'opératoire. On y est presque ! La question devient en effet comment dire ce que l'on voit à regarder des maisons, des centaines de maisons et que l'on pourrait appeler leur architecture. Cela n'est ni facile, ni évident. Les Cahiers des Forces Vives dirigés par Jean Petit portaient, imprimés au revers de leur couverture, deux phrases de Charles Péguy qui disaient : "Il faut toujours dire ce que l'on voit. Surtout, il faut toujours, ce qui est plus difficile, voir ce que l'on voit" ²⁴.

Le travail qui allait être entrepris, pouvait être enfin nommé : il s'agissait de décrire : "représenter par un développement oral ou écrit" dit le dictionnaire. Et dans cette description, par cette description découvrir comment l'architectonique se glisse dans la maison. Il suffisait de définir les descripteurs. Arrivé à ce point, il serait

préférable de substituer à la fiction de ce déroulement linéaire d'une implacable logique un récit plus conforme à la réalité qui fasse voir les raccourcis, les partis pris, les hésitations. La compréhension de notre démarche devrait en être facilitée.

Et alors la localisation du corpus a son importance. Si nous avons choisi les maisons de Nancy c'est bien parce que nous les connaissons et que déjà nous en avons décrit quelques unes, soit pour l'exemple pédagogique, soit pour la controverse. Cet intérêt pour les maisons des rues nancéiennes est peut-être né avec l'arrivée à l'école d'architecture de Nancy de l'ouvrage de Robert Venturi De l'ambiguïté en architecture, dans sa version française. Au-delà des choix doctrinaux de son auteur, qui n'avait pas encore demandé qu'on lui scie quelques planches de bois nord-américain selon le profil approximatif d'un chapiteau ionique, cet ouvrage s'imposait comme une intelligente machine à voir.

Les notions d'inflexion, de à-la-fois, de surcontiguïté, de contradiction... pouvaient bien être autant de brûlots jetés dans les bateaux de la modernité, c'était d'abord la découverte d'une acuité visuelle inattendue qui faisait voir les édifices non plus dans leur globalité, porteurs de significations aussi aveuglantes qu'elles étaient générales ou vagues et sentimentales, mais comme des compositions architecturales, des éléments assemblés en un ordre, voulu ou non par le projeteur, que le regard cherchait, que la parole ou l'écriture reconstituait. Un autre discours qui n'était ni stylistique, ni historique, ni sociologique, ni symbolique était possible derrière quoi se profilait le timide espoir de réinvestir la théorie du projet depuis trop longtemps abandonnée aux borborygmes ou dans ces années soixante-dix aux slogans politico-sociaux.

Les maisons nancéiennes construites aux alentours de 1900, enfin leurs façades sur rue se prêtaient fort bien au démontage à la Venturi et à nos remontages personnels. Une tradition de la description du patrimoine architectural local qu'il soit estampillé "Ecole de Nancy" ou de plus modeste origine, s'est alors affirmée dans les recherches de l'Ecole qu'il s'agisse d'illustrer la théorie du projet ou les savoirs constructifs²⁵.

Il existait donc, en bribes, en morceaux, un savoir sur l'architecture domestique nancéienne dont la description architecturale, formelle, était l'objectif et le moyen. C'est sans doute ce qui nous a empêchés de partir interviewer non-directivement les habitants, et de réduire la problématique de cette étude à une confrontation entre le jargon professionnel et la parole de l'usager, qu'il s'agisse de dénoncer le technocratisme de l'un ou l'aliénation de l'autre. D'ailleurs ces oppositions sont-elles encore d'actualité alors que le post-modernisme annonce qu'il réalise l'unité des aspirations populaires et de la sophistication professionnaliste, doublant tout de monde sur la droite et sur la gauche pour retrouver le chemin du succès commercial.

Pour d'autres travaux d'histoire —histoires des architectoniques modernes en France— l'auteur de ces lignes explorait déjà le discours des architectes, en y rencontrant bien sûr la philosophie la plus abstraite, la politique, le corporatisme, mais aussi des essais abordant de front les questions posées dans le projet par la forme en elle-même.

La voie ouverte par l'application —innocente— aux maisons les plus dociles des concepts de Venturi ne pouvait-elle pas alors être élargie : d'une part, on étendait le corpus des maisons aux dimensions de toute la ville, d'autre part, on mettait en oeuvre des notions appartenant à tous les discours quelles que soient leurs tendances. L'idéal aurait été d'appliquer dans la description d'une maison le discours contemporain de sa construction. Mais c'est une illusion car la chronologie historique n'a rien à voir avec celle du calendrier où un jour chasse l'autre ; dans toute coupe synchronique la diachronie est présente, mêlant comme l'a brillamment démontré l'école historique française, vitesses et durées diverses.

La méthode était cependant trouvée. Il s'agissait de décrire les agencements formels où s'investit la prescription architectonique. Pour cela il fallait analyser les maisons à partir de la connaissance des théories architecturales ramenées à chaque cas spécifique, dans une opération qui cependant n'était pas encore d'une très grande clarté lorsque notre réponse à l'appel d'offre fut rédigée. En réalité il ne s'agissait ni d'application, ni de croisement mais plus simplement, et dans un processus moins systématique, de la description raisonnée des solutions architecturales que l'on croise à parcourir les rues. Des solutions banales à force d'être vues, multipliées, mais dont le décryptage s'avérait beaucoup plus instructif que le premier regard ou le regard de l'habitude ne le laissait d'abord supposer. On leur donna un nom : "solutions architecturales typiques". Un dernier adjectif qui méritera quelques lignes un peu plus loin dans ce texte.

En réalité les deux "méthodes" se sont imbriquées plus ou moins explicitement. Des solutions architecturales ont été repérées en tant que telles et ont reçu ensuite une explication. C'est généralement le cas pour tout ce qui concerne la maison classique si l'on excepte la description de certaines articulations verticales qui sont, à proprement parler invisibles, si on n'applique pas la grille de lecture des ordres. Dans d'autres cas, en particulier pour l'analyse du devenir des cinq points de l'architecture moderne de Le Corbusier, ce fut une véritable quête qu'il fallut entreprendre, parcourant en tous sens les banlieues. Mais une fois une solution trouvée et "expliquée" elle devient à son tour une prothèse optique. Par rapprochement elle qualifie d'autres solutions et le gisement s'agrandit de veines imprévues. Et à la fin, la première trouvaille disparaît au milieu d'un amoncellement de variantes.

Des solutions architecturales typiques intéressent des parties plus ou moins importantes de la maison : une façade, une fenêtre, un égoût de toiture ou la volumétrie toute entière. Ces solutions ne sont jamais choisies selon le critère de la profondeur et de l'ampleur de leurs effets sur la maison. Quelquefois une telle solution n'intéresse que les quelques dizaines de centimètres que mesure l'épaisseur de la façade sur rue. Mais on en sait la valeur symbolique et sociale. Leur coût relatif est d'ailleurs souvent le plus élevé. La qualité technique n'est pas un critère plus performant.

Quant à la problématique de l'usage, du fonctionnement, ou plutôt de la distribution, pour utiliser un mot moins contaminé par l'idéologie fonctionnaliste, elle est apparue sous deux formes, l'une propre à

l'étude, l'autre qui n'est pas sans être influencée par l'air du temps. Avec la description de certaines solutions se posait la question de la concordance ou de son absence entre les extérieurs et l'organisation intérieure. Il devenait nécessaire pour le "lecteur" de connaître à la fois la maison telle qu'elle se donne à voir d'une part et telle qu'elle est distribuée d'autre part.

Le service d'hygiène municipal avec ses 15000 dossiers, et dans la moitié de ces dossiers des plans, pouvait donner accès à cette connaissance. Mais devant un tel flux de matériaux dont l'analyse allongea inmanquablement la durée prévue de l'étude, il fallait trouver une systématique du classement. C'est à ce point qu'eut lieu la rencontre avec les recherches contemporaines qui traitent de ce qu'il est convenu d'appeler la typologie architecturale. Ce débordement du projet initial, son élargissement, en expliquera un autre. Nous avons décidé de consacrer quelques pages à l'examen du concept de type pour ne pas lui faire jouer, dans l'empirisme de notre démarche descriptive, un rôle par trop farfelu. On verra plus loin les attendus méthodologiques et théoriques qui nous ont incité à fabriquer deux notions qui nous ont permis d'instrumenter sans galvauder la notion de type mais aussi sans subir le poids un peu trop lourd de son épistémologie.

La première de ces deux notions est construite sur le même mode que solution architecturale typique, il s'agit de solution distributive typique. On nommera ainsi un agencement spécifique entre certaines pièces et les circulations dans une maison en admettant son caractère partiel. La solution distributive n'est pas spécifique à un type, on peut fort bien retrouver la même solution dans une maison de ville petite-bourgeoise construite entre deux murs mitoyens et dans une villa luxueuse isolée dans un parc. A partir d'une ou plus souvent de plusieurs solutions distributives combinées, on pourra définir des ensembles d'objets architecturaux illustrant une variation spécifique. Nous nommerons ces ensembles des séries typologiques. Ces deux notions seront définies plus longuement dans le chapitre consacré à l'examen du concept de type.

La solution architecturale typique se définit alors avec une plus grande clarté. Sa description se construit dans un champ précis, celui d'une série typologique, par exemple le cas des maisons de ville à deux travées, elle se définit le plus souvent en rapport avec une solution distributive typique, dans un rapport qui peut être de redondance, d'indépendance, voire de négation.

Aldo Rossi a écrit dans l'introduction à l'édition portugaise de L'Architecture de la ville : "Nous pouvons affirmer que les innovations architecturales s'appuient toujours sur des accentuations particulières de la typologie, et non sur des inventions. Si l'on admet que la typologie prend forme à travers un processus très long et qu'elle est dans un système de relations complexes avec la ville et la société, il n'existe pas de possibilité d'invention en typologie"²⁶.

Si l'on ne s'arrête pas au caractère un peu hasardeux du concept de typologie tel qu'il est employé ici, dans une acception où "l'opération analytique [pourrait fort bien donner] sa dénomination à l'objet empirique"²⁷, cette thèse de Rossi met en évidence deux vitesses dans la production des édifices. L'une longue, ample, sociale, l'autre aussi rapide que le geste de placer un accent sur la ligne continue de la première. Comme elle est le fait de l'architecte, on peut la

supposer individuelle, sans oublier (mais faut-il le dire ?), que le dit architecte est lui aussi, comme l'édifice, le type ou l'accentuation, un produit de l'histoire (finalement il vaut mieux le dire, l'humanisme théorique fait toujours des ravages).

La solution architecturale typique pourrait procéder de cette accentuation, ce qui permettrait de la reconnaître et de la décrire à partir de ce que l'on sait des débats, des préoccupations, des savoirs des architectes. Elle aurait cependant oublié depuis longtemps les circonstances de l'aventure, sinon elle ne serait pas "typique", et ne se reproduirait pas suivant le bon vieux processus où la reproduction des pratiques entraîne l'imitation des produits avec souvent de légères variantes, altérations ou perfectionnements.

On comprendra pourquoi nous avons choisi le terme "solution" plutôt qu'un autre. Premièrement, la description s'exprime bien comme la solution d'un problème, par exemple : comment retrouver une ordonnance hiérarchisée dans une façade limitée à deux travées. Deuxièmement, si l'on laisse filer la métaphore, on pourrait suggérer que les dispositifs décrits sont nés de la dissolution de l'architectonique dans des types où cela n'allait pas de soi. En chimie, les solutions présentent plus ou moins d'homogénéité de la quasi-suspension à la solution idéale. Comme le sucre dans le café, il y a là une affaire de dosage, pour le goût, mais il faut aussi compter avec la chaleur du liquide pour l'homogénéité. Comme le fait le sucre, il arrive que l'excès gâte quelquefois un produit qui bien que réchauffé était malgré tout comestible.

Pour répondre à la question initiale : "Y a-t-il une architectonique de la maison ?", il aura fallu tout d'abord analyser des centaines de maisons du point de vue de la distribution, les classer à partir des solutions distributives typiques, constituer les séries typologiques. On notera que dès ces premières classifications, la définition de certaines solutions architecturales typiques peut intervenir. Par exemple c'est souvent à partir de l'analyse de la façade où est mis en oeuvre un dispositif habituellement réservé à la résolution de la dualité que l'on peut deviner un plan organisé sur deux travées, dans certains cas aux limites de la série typologique homonyme. Cette première partie quasi inexistante dans la proposition initiale s'est développée jusqu'à devenir la moitié de l'étude. Il a fallu pour établir les séries typologiques —il n'y a pas d'autre méthode— mettre en oeuvre une analyse systématique des plans conservés au casier sanitaire, une manipulation longue et souvent fastidieuse qui n'était pas programmée à l'origine de l'étude. Cette recherche apportera peut être sa part à l'histoire des types architecturaux, une part limitée à leurs caractères distributifs.

Quant à la seconde partie, elle apportera peut-être sa part dans l'élucidation d'une question qui peut être d'importance, celle des mécanismes d'actualisation des travaux théoriques et des expériences réalisés et commentés dans l'appareil architectural, dans la production des types d'habitat. Cela ne fonctionne pas toujours sur le mode rêvé dans les laboratoires : expérimentation plus vulgarisation, mais quelquefois dans le partage d'une même problématique, des mêmes prescriptions, des mêmes conventions, pour faire usage ici d'un terme fortement connoté, ou encore sur le mode de la citation partielle avec un humour qui n'est peut-être pas toujours volontaire. Evidemment cette recherche

pose plus de questions qu'elle n'en résout. Son champ était trop large. Il faudra envisager des études monographiques axées sur une seule solution architecturale ou limitées à une seule série typologique ou à un seul type. Ces études pourraient alors sortir des limites de l'analyse morphologique et proposer des thèses intéressant l'histoire de l'édification. Il faudrait faire entrer dans le corpus les acteurs : clients, marchands, promoteurs, maçons,..., les médias : les revues spécialisées, les catalogues de maisons et de matériaux, les manuels d'enseignement professionnel, etc... Mais cette étude reste une introduction nécessaire, un premier balayage systématique d'un corpus et surtout une première exploration de la problématique. Par ailleurs, elle pourra peut-être donner à penser à ces architectes de plus en plus nombreux qui ont pour commande des maisons unifamiliales et qui souvent n'ont pour horizon que les figures héroïques de la haute architecture comme on dit la haute couture, ou que les variations stylistiques tout à fait superficielles de la post-modernité. Notre étude pourrait montrer que, même dans les maisons les plus joliment pittoresques, le style n'est pas la seule notion en jeu et que l'ordonnance y a sa place.

Malgré quelques citations du discours architectonique, les pages les plus nombreuses de cette étude vont accueillir des descriptions. Le statut épistémologique d'un tel exercice ne le situe pas précisément dans les plus hautes sphères de l'objectivité. Il est difficile d'effacer le sujet. Notons que le recours aux architectoniques historiques réduit de quelques degrés les effets de sa subjectivité. Le bruit de fond de ses propres engagements architectoniques, s'il ne s'éteint pas totalement, est filtré. Mais si le réel est inépuisable, nulle interprétation ne peut échapper à un certain engagement architectonique que celui-ci soit clairement revendiqué — ce qui est préférable — ou inconsciemment porté par un regard qui se croit objectif. N'est-il pas difficile, devant un édifice, de faire taire la téléologie progressiste dont les thèses nous paraissent si naturelles à nous qui voyons tous les jours sur les écrans de nos ordinateurs l'histoire avancer à pas de géant, à condition de ne pas trop regarder aux alentours. Pour réduire l'influence de nos propres engagements nous avons donc choisi de chausser les lunettes des autres. Mais évidemment il en est qui nous grattent un peu le nez. Et cela se devinera peut être.

Il ne faudrait pas oublier que le privilège donné à la question de la forme, que celle-ci soit une structure de distribution ou, plus inquiétant, une composition, est en soi une position architectonique. Les prosélytes du fonctionnalisme n'ont cessé de la combattre. Le discours architectonique peut se colorer de toutes les nuances d'un spectre qui s'étendrait de l'infradogmatique à l'ultra-théorique. Et tous les traités d'architecture ne sortent pas des rayons de l'enfer. Il en est que l'on peut lire sans rougir. Leur qualité principale est d'exprimer leurs interrogations, leurs doutes, leurs enfermements, leurs ouvertures, d'être plus problématiques que doctrinaires. Cette tradition est très forte dans la littérature architectonique française. J'ai montré dans un article publié en 1976 que Formes, composition et lois d'harmonie d'André Lurçat, dans sa complexité, est de cette famille-là²⁸. C'est dans le même esprit que nous avons abordé le problème de la description en substituant à la systématique de Lurçat quelques connaissances architectoniques.

La question de la forme est aussi de tradition dans le discours français. Louis Hautecoeur formulait dès 1938, trois ou quatre propositions sur le développement des formes que ne devrait pas rejeter Rossi²⁹. Il écrit : "Les formes ne sont le plus souvent que des formes antérieures modifiées. L'esprit procède par retouches successives. Certes, on ne saurait nier le rôle du génie individuel, mais ce rôle consiste surtout à savoir harmonieusement unir des formes diverses livrées par les prédécesseurs ; le génie est l'arbitre, le conciliateur de tous les litiges en cours qui s'apaisent dans son oeuvre"³⁰.

Ces propositions sont très proches de ce que Rossi dit de l'invention en typologie. Dans le traité d'architecture publié chez Morancé, parenthèse au milieu des écrits historiques, prolongeant en quelque sorte dans le registre théorique les articles souvent polémiques donnés à L'Architecture, le chapitre consacré aux formes architecturales³¹ fait largement appel à la métaphore biologique. Les titres de ses sections sont éloquents : "la naissance des formes ; la migration des formes ; la vieillesse et la mort des formes ; la survivance des formes ; l'esprit des formes". Dans la quatrième de ces sections, on peut lire :

"Certaines formes survivent alors que d'autres sont déjà nées"³².

"Les traditions, qui ne sont pas toutes fondées en raisons se maintiennent longtemps chez les ouvriers et les architectes. L'organisation professionnelle favorise cette fidélité"³³.

"Les formes qui furent l'objet d'une mode ne vivent pas longtemps.

"Il est enfin des formes, qui, sans avoir la simplicité d'un volume géométrique et l'évidence immédiate d'une fonction, n'ont pas, cependant, le caractère artificiel des objets à la mode. Ce sont des formes plus élaborées, capables de survie. Comme les volcans, après leur mort, émettent encore des mofettes, les formes complexes ne disparaissent pas toutes entières"³⁴.

Ces trois thèses disent assez bien la complexité de la circulation des solutions architecturales. Nous pourrions les compléter en employant le vocabulaire déjà esquissé dans les lignes de cette introduction et que nous préciserons dans les chapitres suivants, en écrivant par exemple :

- Certaines solutions architecturales typiques propres à une série typologique survivent dans d'autres.

- Certaines règles architectoniques sont appliquées sur des solutions distributives peu propices ou parfois rebelles à leur emploi. Cela donne des solutions architecturales originales.

- Certaines solutions architecturales restent inchangées malgré les transformations des modes de distribution, malgré des différences dans l'expression stylistique.

Cet exercice pourrait peut-être se poursuivre plus avant, en forçant un peu la logique ou la rhétorique, mais je l'arrêterai là. Au bout de ces propos un peu trop abstraits, l'arrivée du concret — de Nancy et de ses maisons — commence à devenir urgente.

3. Maisons de Nancy

A n'en pas douter, la plus grande particularité que puissent posséder les maisons de Nancy, est tout simplement d'être là où elles sont. Cette lapalissade ne signifie rien d'autre qu'en la matière, un gisement se caractérise avant tout par une réalité urbaine et les processus d'urbanisation qui lui ont donné le jour. Ne parle-t-on pas à cet effet de sédimentation urbaine ? Bien évidemment, il ne saurait être question, à s'interroger sur le contexte urbain des maisons nancéiennes, d'entreprendre le récit d'une véritable histoire urbaine locale, quelques rappels, issus de travaux existants ou de recherches en cours³⁵ suffiront à restituer la genèse des alignements au long desquels s'est constitué le ci-gisement. De ce dernier, nous essayerons ensuite de préciser l'ampleur, la composition et la distribution avant d'en présenter au chapitre suivant une analyse détaillée à partir d'un choix raisonné de maisons. Là-dessus, il est certain que l'exploration des dossiers du service d'hygiène a fourni nombre de renseignements précieux complétant ceux délivrés par des sources plus traditionnelles dans le domaine de l'histoire urbaine, tels le cadastre ou les dossiers de voirie. Nous concluons donc cette approche synthétique du gisement des maisons nancéiennes par une brève présentation de cette source dont la découverte est pour une bonne part à l'origine de ce travail d'analyse.

Tout historien de l'urbanisme occidental qui se respecte, se doit de consacrer au moins un paragraphe à Nancy que ce soit à propos du doublement de la ville moyenâgeuse par une ville neuve, entrepris à l'initiative du Duc de Lorraine Charles III au début du XVII^e siècle, ou des opérations d'embellissement décidées au milieu du XVIII^e siècle par Stanislas Leszczyński, ex-roi de Pologne promu Duc de Lorraine en qualité de gendre de Louis XV. En revanche l'extension qu'a connue la ville à la fin du XIX^e siècle comme au début du XX^e, sous le Second Empire comme sous la Troisième République, est loin de faire l'objet de la même considération. S'il est vrai que les fastes dispersés de l'Ecole de Nancy n'ont alors pas suffi à composer une monumentalité urbaine digne de ces illustres précédents, c'est pourtant durant cette période que l'ancienne capitale ducale a pris place parmi les grandes villes françaises et qu'elle a retrouvé une audience régionale quelque peu amoindrie depuis le rattachement de la Lorraine à la France en 1767 à la mort de Stanislas. Ainsi entre 1870 et 1914, la population nancéienne fait plus que doubler en passant de 55.000 à 119.000 habitants. Si l'on ajoute qu'il s'agit là d'une croissance démographique exceptionnelle par rapport à l'ensemble de la population urbaine française, les processus d'urbanisation locaux deviennent alors des témoins extrêmement intéressants de l'état de la question urbaine et plus généralement du processus de production de l'espace bâti en France à cette époque.

Les conditions de la croissance

Au premier rang des causes de l'expansion urbaine nancéienne, figurent sans conteste les conséquences dramatiques du traité de Francfort. Située à une vingtaine de kilomètres de la frontière allemande, Nancy devient en 1870 le lieu d'accueil privilégié des "optants" qui affluent de l'Alsace et du Nord de la Lorraine, de Strasbourg et de Metz. Pour la plupart, Nancy n'est qu'une étape, mais environ dix mille d'entre eux décident de rester sur place. Il s'agit là dans l'ensemble d'une population jeune, dynamique, porteuse d'idées nouvelles, de capitaux et de savoir-faire, dont l'arrivée va donner un véritable coup de fouet à l'économie nancéienne. La proximité de la frontière a sans doute pesé lourd dans le choix de cet établissement, mais il ne faut pas oublier pour autant qu'à la fin du Second Empire, Nancy est redevenue un pôle d'attraction au sein de la région Lorraine, non seulement grâce à la desserte de la voie ferrée Paris - Strasbourg et du Canal de la Marne au Rhin mais aussi grâce à la présence d'une université quasi-complète et au développement d'une activité industrielle non négligeable aux alentours.

Quelle que soient l'importance et la qualité de l'apport des Alsaciens-Lorrains, il ne suffit bien évidemment pas à expliquer la croissance démographique que connaît la ville en cette fin de XIX^{ème} siècle. En effet, cet apport ponctuel lié à une circonstance politique particulière est bientôt relayé par des vagues d'immigration en provenance cette fois des campagnes environnantes voire des départements limitrophes. Par ailleurs, la découverte du bassin minier de Briey, au Nord de Nancy, conjointement à l'invention du procédé de déphosphoration nécessaire à une exploitation rentable du minerai lorrain, va entraîner un développement sans précédent de l'industrie sidérurgique régionale. Cependant, contrairement à ce qui semble être la règle générale en Allemagne, la grande industrie va s'installer loin des villes, sur les lieux d'extraction. Ainsi, c'est en tant que centre de gestion que Nancy s'affirme au début du siècle comme capitale de l'Est de la France. Cette vocation en germe sous le Second Empire est alors confirmée par l'émergence d'un puissant secteur bancaire régional, le développement d'une université de tout premier plan renforcée de la Faculté de médecine de Strasbourg, et la création d'une pléiade d'écoles professionnelles, tandis que le secteur industriel nancéen se limite à une multitude de petites entreprises tournées vers la production de biens d'équipement et de consommation. La Première Guerre Mondiale, le retour aux frontières d'avant 1870, puis la crise de 1929-30 vont cependant bientôt remettre en cause les acquis de cette période couronnée par la tenue de l'Exposition Internationale de 1909. L'agglomération naissante devra alors sa sauvegarde économique à la solidité de son secteur tertiaire.

Les conditions de l'extension

Vers le milieu du XIX^{ème} siècle, hormis le développement d'une traditionnelle urbanisation de faubourg à ses portes, Nancy n'a encore guère débordé des limites de son mur d'octroi. Morcelées après la Révolution, les propriétés des nombreuses congrégations religieuses qu'abritait la Ville Neuve ont joué en quelque sorte le rôle de réserves fon-

cières intra-muros. Cependant, dès le Second Empire, cette densification du tissu urbain existant s'avère insuffisante, tant et si bien que l'arrivée massive des Alsaciens déclenche une crise du logement sans précédent appelant une véritable politique d'urbanisme. Encore faut-il que les instances locales aient les moyens de définir celle-ci et de la mettre en oeuvre, et force est de reconnaître que les obstacles à la réalisation d'une telle entreprise ne manquent pas qu'ils soient d'ordre culturel, juridique ou simplement morphologique. Ainsi l'état d'esprit des notables nancéiens tout imprégnés de la prospérité tranquille que connaissait leur ville sous le Second Empire, ne les prédispose guère à se lancer dans de grands travaux d'urbanisme pour faire face à une situation exceptionnelle qu'ils jugent d'ailleurs provisoire. D'autant que les municipalités françaises ne disposent encore d'aucun moyen de gérer l'extension de leur réseau viaire voire de leur patrimoine bâti. De fait le plan d'alignement obligatoire depuis 1807 n'est pas opposable au tiers, tandis que les jurys d'expropriation sont entièrement favorables aux propriétaires. Cette difficulté est bientôt renforcée par l'ampleur de la tâche qui s'offre aux édiles locaux alors même qu'au lendemain de la défaite les finances de la ville ne sont guère brillantes. Il n'est pas étonnant dans un tel contexte que le problème de l'extension passe rapidement au second plan derrière des problèmes tout aussi cruciaux tels que l'alimentation en eau potable ou la construction de nouvelles écoles.

Au surplus, la structure urbaine de l'heure n'offre guère de potentialité d'extension. En effet toute tentative de prolongement du tissu existant en dehors des portes et des faubourgs semble avoir été compromise par la précocité du déclassement des fortifications qui va alors engendrer dans nombre de villes européennes des réserves foncières de choix. De fait celles de la Ville Neuve ont été démantelées dès la fin du XVII^{ème} siècle en application des clauses du traité de Ryswick celles de la Vieille Ville subissant le même sort un siècle plus tard. Dans un cas les terrains libérés ont été tout aussitôt morcelés et conquis notamment par des maraîchers, tandis que dans l'autre ils servent de support à des opérations d'un seul tenant, en l'occurrence un parc et un mail, bloquant quasiment toutes les "issues". Depuis lors l'implantation de la voie ferrée et du canal au plus près de la ville n'a fait que compliquer l'affaire en la grossissant d'incontournables problèmes de franchissement. Quant au territoire communal, sa qualité en fait l'objet d'une exploitation agricole intensive qui ne va pas faciliter sa conversion en terrains à bâtir. Aussi la trame de l'extension va-t-elle se décalquer sur le tracé des anciennes routes royales et des chemins vicinaux ainsi que sur le découpage du parcellaire agricole existant. Faute d'une législation appropriée réglant les modalités de l'extension et notamment les rapports entre initiative publique et initiative privée, l'urbanisation nancéienne d'alors relève ainsi davantage de rapports de force entre les divers intervenants en présence y compris les habitants, que d'un véritable art urbain.

Le processus d'urbanisation

De 1870 à 1914 ce processus connaît approximativement trois phases successives. Ainsi jusque vers 1890, les municipalités nancéiennes vont tenter malgré tout de mettre en oeuvre certains projets d'extension du réseau viaire élaborés sous le Second Empire. D'emblée ces tentatives



se heurtent non seulement au coût mais aussi à la longueur des procédures d'expropriation, tandis que paradoxalement les offres de cession gratuite de terrains se multiplient. Il est vrai que l'objectif n'est pas tout à fait le même dans les deux cas puisque pour les uns il s'agit de développer un réseau et pour les autres de rentabiliser une parcelle. Cette différence de conception n'exclut pas une certaine complémentarité au niveau du résultat; c'est sans doute une des raisons qui pousse les municipalités nancéiennes d'alors à encourager les premières demandes d'autorisation pour l'ouverture de rues particulières qui leur parviennent. Cependant le succès commercial de ces opérations fait rapidement tache d'huile : entre 1891 et 1904, ce n'est pas moins d'une trentaine de rues qui sont ouvertes cette fois sans le moindre aval officiel et dans des conditions d'hygiène souvent douteuse, à l'initiative de propriétaires, d'entrepreneurs, de géomètres voire parfois d'architectes. Ainsi alors même qu'elles se dégagent progressivement, pour des raisons financières, d'un processus d'urbanisation inéluctable, les municipalités nancéiennes se trouvent-elles confrontées à un problème tout à fait nouveau, celui de la prise en charge d'une extension qu'elles n'ont ni décidée, ni contrôlée.

La question du classement dans le réseau municipal, c'est-à-dire avant tout la mise en état d'une cinquantaine de rues particulières, soit d'une dizaine de kilomètres de voirie, et au-delà, celle de l'ouverture de voies nouvelles, vont constituer au début du siècle un thème électoral de première importance. C'est que d'une part le réseau des rues boîteuses qui sillonnent le Nouveau Nancy s'avère indigne d'une capitale régionale qui s'apprête à accueillir une exposition d'ambition internationale, et que d'autre part la population de ces quartiers de banlieue ne cesse d'augmenter au point de prendre le pas sur celle du Vieux Nancy. Aussi la municipalité élue en 1904 l'est-elle sur la base d'un programme de régularisation de la situation des rues particulières, et de grands travaux privilégiant l'aménagement des franges de la ville au détriment de celui du centre. Il faut souligner que ce revirement de l'initiative publique sous la pression de son électorat, s'accompagne d'une nette évolution de l'initiative privée due pour l'essentiel à la structure foncière du territoire communal. De fait, si la floraison de rues particulières caractérisant la fin du XIX^{ème} siècle reposait sur l'existence aux portes de Nancy d'un parcellaire de jardins et de terrains maraîchers de taille relativement modeste, l'extension aborde au début de ce siècle une couronne foncière composée de pièces sensiblement plus importantes et par là même plus difficiles à exploiter tant du point de vue de l'investissement que de la vente. Cette nouvelle donne consacre l'avènement des agents immobiliers en tant que lotisseurs. Grâce à leurs connaissances des marchés foncier et immobilier ceux-ci deviennent en effet les intermédiaires indispensables au bon fonctionnement du processus; c'est ainsi qu'ils fédèrent l'ensemble des intervenants, propriétaires, notaires, géomètres, architectes, entrepreneurs ou bien évidemment simples acquéreurs, devenant par la même occasion les interlocuteurs privilégiés des municipalités nancéiennes.

Ainsi la reprise de l'initiative publique conjuguée à une structuration de l'initiative privée produit-elle peu à peu une normalisation inévitable de leurs rapports qui se traduit dans les faits par une répartition plus ou moins tacite des tâches en matière de gestion urbaine, la maîtrise d'oeuvre étant dévolue aux lotisseurs pour l'essentiel,

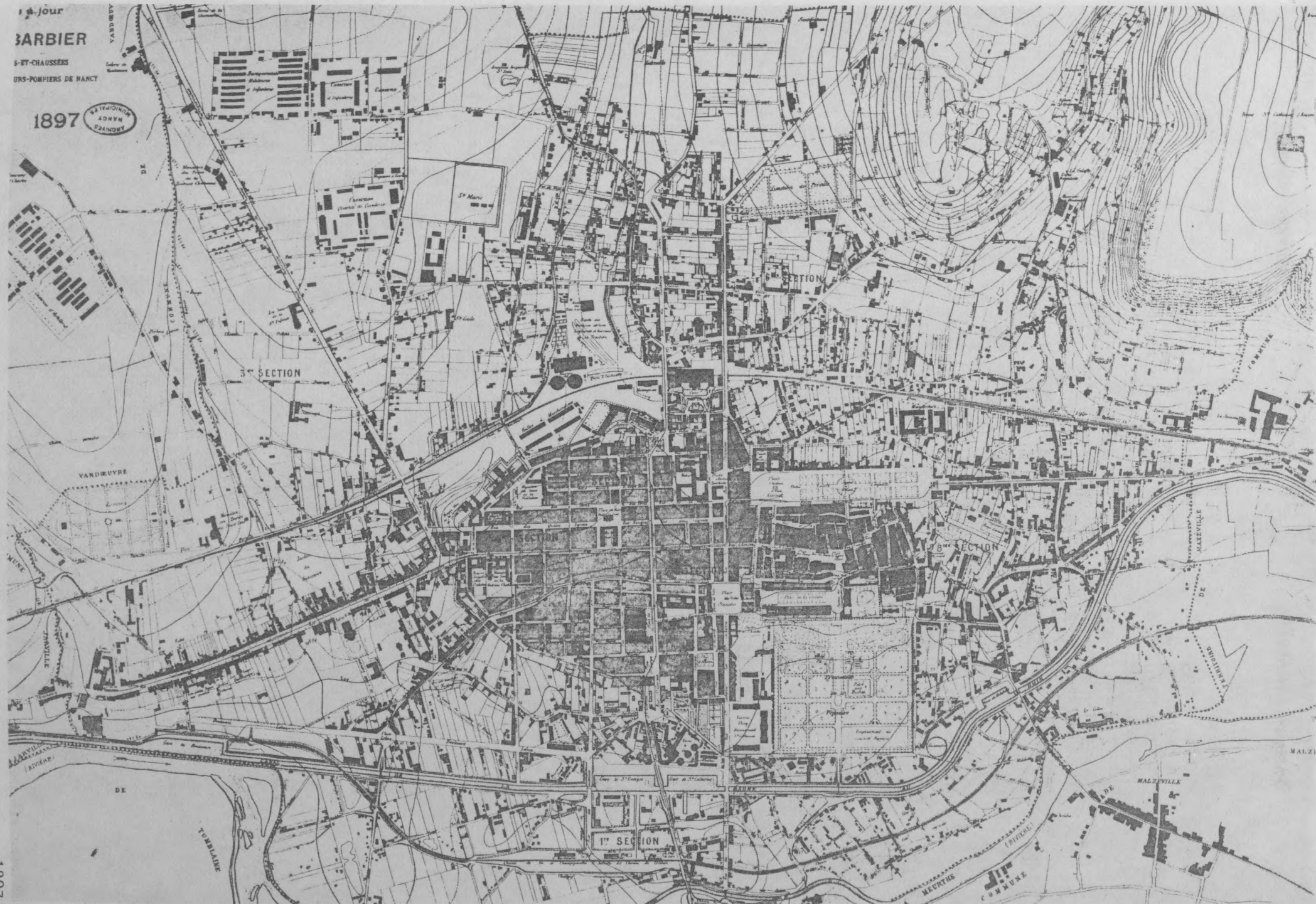
1^{er} jour

BARBIER

5-ET-CHAUSSEURS

URS-POMPIERS DE NANCY

1897



hormis peut-être la mise en place des grands axes, et la maîtrise d'ouvrage au public. La mise au point de cette division du travail avant la Première Guerre mondiale explique pour une bonne part l'absence de tout lotissement défectueux dans la banlieue nancéienne durant l'Entre-deux guerres même si le débordement de l'extension nancéienne sur le territoire des communes limitrophes complique encore la situation. Et tandis que la mise en oeuvre d'un plan d'aménagement et d'extension conforme à la loi Cornudet se heurte aux multiples difficultés posées par la nécessité d'une entente intercommunale, cette répartition des tâches tiendra jusqu'à l'apparition des Z.U.P. et autres abréviations du même genre.

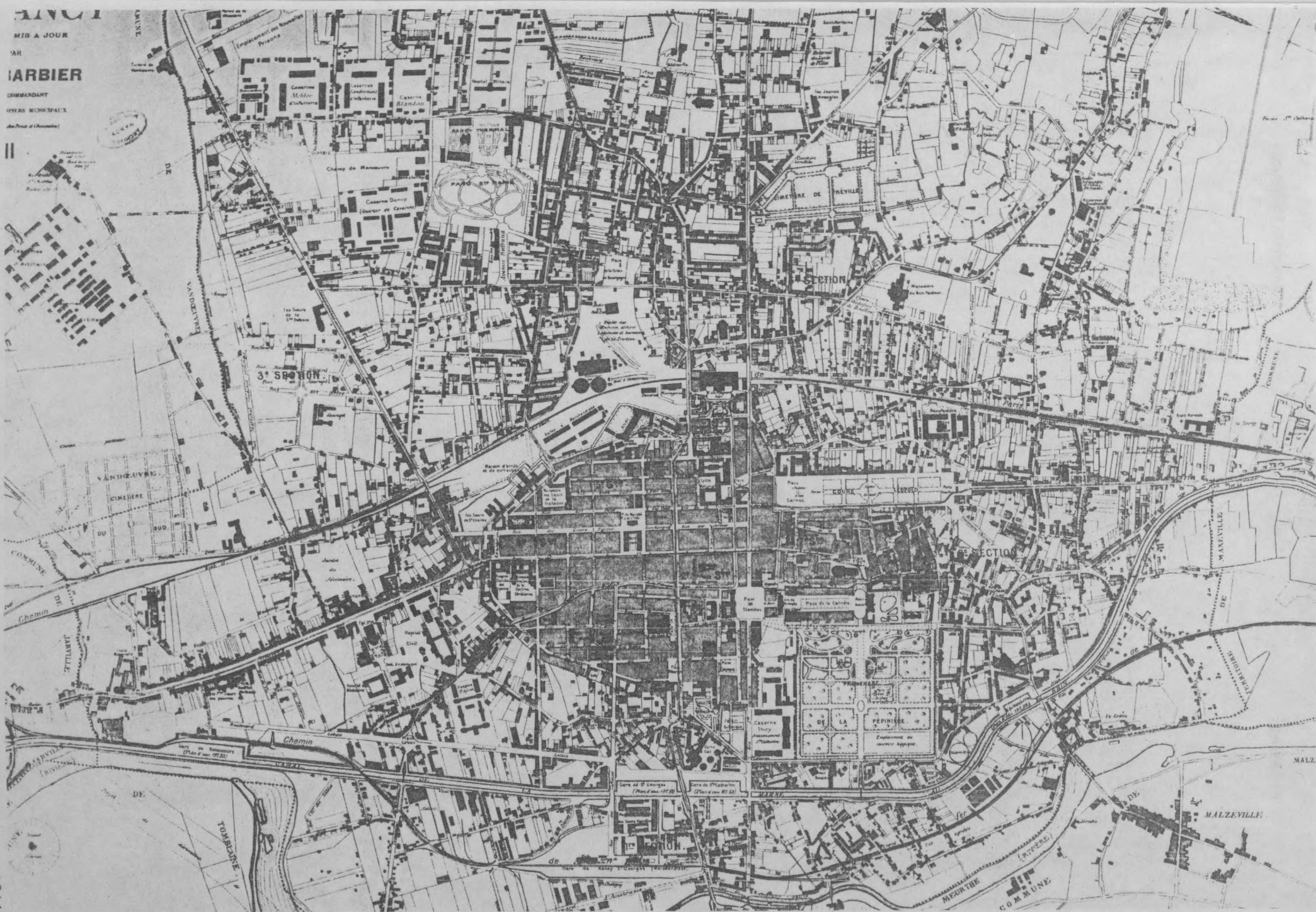
des maisons dans une ville

Et tout d'abord combien sont-elles ? Pour Nancy stricto sensu, le nombre de dossiers composant le fonds du service d'hygiène nous donne un premier élément de référence fondamental : il y aurait actuellement environ 15.000 constructions en tout genre établies sur le territoire communal, qu'il s'agisse de maisons individuelles, d'immeubles d'habitations ou de bureaux, de grandes surfaces, d'équipements divers ou encore d'installations industrielles. Si l'on compare ce chiffre à celui donné par le recensement de 1872, soit 4.196 pour être précis, il apparaît que les deux tiers des constructions constituant le patrimoine bâti nancéen, ont moins d'un siècle d'existence et s'inscrivent donc pour l'essentiel le long des 45 kilomètres de voiries développées par les quelques 170 rues nouvelles ouvertes durant cette période. Les statistiques fournies par la suite des recensements quinquennaux confirment la chose : il se construit bon an mal an entre 100 et 200 bâtisses à Nancy du moins jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. De fait le rythme se ralentit sensiblement de l'après guerre à nos jours pour deux raisons au moins : d'une part les réalisations d'habitat collectif augmentent de volume considérablement, ainsi par exemple le célèbre ensemble du Haut du Lièvre qui compte quelques 3.500 logements ne donne-t-il lieu qu'à un seul dossier au service d'hygiène, et d'autre part le territoire communal approche d'une saturation qui était déjà perceptible durant l'Entre-deux guerres. En revanche, il faut souligner l'existence tout à la fois d'une période faste entre 1891 et 1911 durant laquelle près de 3.500 constructions seront élevées sur le ban nancéen, soit une moyenne annuelle de 175, le record absolu étant atteint en 1910 et 1911 avec plus de 250, et de deux points forts durant l'Entre-deux guerres, au début des années vingt avec le réinvestissement des dommages de guerre, et au début des années trente avec les retombées de la Loi Loucheur. Cependant à ce propos la répartition des crédits alloués sur l'ensemble de l'agglomération met déjà bien en évidence le déplacement de l'extension sur le territoire des communes limitrophes. Il faudrait donc pouvoir disposer de statistiques globales pour prendre la mesure exacte de l'extension d'alors. En l'absence provisoire de telles données, il nous faut revenir à notre source nancéienne pour tenter d'évaluer, là au moins, la part du gisement de maisons dans l'ensemble du patrimoine bâti local. A cet égard, d'après les renseignements fournis par notre analyse des dossiers du service d'hygiène, il s'avère que la proportion de maisons individuelles oscille entre 35 et 40 % quelles que soient les variations enregistrées d'une année sur l'autre. Une telle évaluation nous donne donc un gisement de plus de 4.000 unités dont le quart date de l'Entre-deux guerres. Une fois constatée cette présence remarquable tant par sa permanence que son

ANCIEN
MIS A JOUR
PAR
BARBIER

COMMANDEMENT
USERS MUNICIPAUX
des Ponts et Chaussées

II



importance, se pose bien évidemment la question de la composition de ce gisement.

Pour tenter de se faire une idée de la chose, il suffit de se rappeler que l'expansion de Nancy et son accession au rang de capitale régionale repose avant tout sur le développement d'un secteur tertiaire particulièrement varié. En contrepartie, l'absence de la grande industrie lorraine sur le territoire communal signifie a priori tout à la fois celle d'une grande bourgeoisie et d'une population ouvrière nombreuse et organisée, c'est-à-dire au bout du compte celle d'un habitat d'exception comme celle d'un habitat social. En l'état actuel de nos travaux, il faut bien avouer qu'il nous est difficile sinon impossible d'appuyer cette analyse sommaire par des chiffres évocateurs, d'autant que les statistiques avancées précédemment ne sont encore qu'approximatives. Aussi nous contenterons-nous ici d'étayer cette hypothèse, fixée à l'emporte-pièce, de quelques faits significatifs. Et tout d'abord, l'échec de toutes les tentatives d'ouvertures de lotissements de quelque importance, entièrement dévolus à des maisons de maîtres qu'il s'agisse de villas ou d'hôtels particuliers. Ainsi le "Parc de Saurupt", conçu en 1901 à la manière d'un petit Vésinet nancéen, est-il reloti pour partie dès 1906 en parcelles plus étroites, faute de clientèle. Sur 88 villas prévues au départ, 12 seulement seront réalisées avant la Première Guerre mondiale. Il semblerait donc que la bourgeoisie nancéienne d'alors composée pour l'essentiel de petits industriels et de notables se soit satisfaite des quelques grandes parcelles encore disponibles aux portes de la ville, au lendemain de la guerre de 1870. Cependant il faut noter qu'une opération du même genre lancée à grand renfort de publicité durant l'Entre-deux guerres dans la banlieue nancéienne connaît un échec similaire. C'est que manifestement la demande locale en la matière ne suffit pas à justifier l'entreprise de telles opérations. En revanche, il faut souligner le succès rencontré au début des années trente par la Loi Loucheur qui, avec l'attribution de plus de 700 crédits individuels sur l'ensemble de l'agglomération, a largement contribué à remplir les lotissements ouverts sur ce territoire depuis la fin du XIX^{ème} siècle. Ce score, apparemment légèrement supérieur à la moyenne nationale, témoigne de l'existence d'une importante population d'employés, artisans et autres petits commerçants, qui accèdent là, pour la première fois, à un habitat individuel. En comparaison de ces faits saillants, la rareté des réalisations "sociales" à mettre à l'actif de sociétés de H.B.M. d'initiative patronale ou coopérative, est moins démonstrative en raison même de l'état de la question en France jusque durant l'Entre-deux guerres. Sur quelques 25.000 logements construits entre 1871 et 1939, à peine 3.000 dont un tiers de maisons individuelles — y compris les attributions de crédit Loi Loucheur —, ont fait l'objet d'une aide quelle qu'elle soit. Cela ne signifie bien évidemment pas pour autant l'absence de toute population ouvrière sur le territoire de l'agglomération. Mais si la moyenne et la petite bourgeoisies nancéiennes peuvent s'offrir, au prix d'une simple augmentation de loyer, le cadre d'une extension régie par la seule loi du marché, la population ouvrière doit se réfugier dans les communes de la grande banlieue ou dans les taudis du centre-ville et des faubourgs. Ainsi la composition du gisement des maisons nancéiennes ne s'avère-t-elle pas complètement étrangère aux fondements socio-économiques du processus d'urbanisation qui lui sert de support.



Avant de donner quelques indications sommaires sur la répartition du gisement lui-même sur le territoire communal, il convient de souligner les principales caractéristiques topologiques de l'extension nancéienne en général et notamment la distinction qui s'opère entre un Est industriel et un Ouest résidentiel. Si cette dichotomie trouve ses origines dans l'établissement de Nancy sur la frange Ouest de la zone inondable de la Meurthe et non sur le fleuve lui-même, elle a été consacrée au milieu du XIX^{ème} siècle par l'implantation des deux grandes voies de communication desservant la Ville. C'est ainsi qu'en dédoublant le tracé du fleuve, le Canal de la Marne au Rhin définit à l'Ouest une zone tampon "entre Meurthe et Canal" bientôt investie par des entrepôts et autres installations industrielles, tandis qu'à l'opposé la gare, concentrée sur l'emplacement d'un ancien étang asséché définit pour sa part un pôle unique dévolu pour l'essentiel au trafic de voyageurs. Cette configuration ne sera pas remise en cause avant l'Entre-deux guerres. Il ne surprendra donc personne d'apprendre que l'essentiel du gisement des maisons nancéiennes se trouve dans l'Ouest du territoire communal. Cela dit, en dépit de cette concentration, le gisement est encore là relativement éclaté; tout au plus peut-on parler de quartiers à habitat individuel dominant. De ce point de vue il faut distinguer entre les opérations de ravalement réalisées à la fin du XIX^{ème} siècle dont la petite taille autorisait une maîtrise d'ouvrage unique parfois accompagnée d'opérations de promotion immobilière architecturalement homogène, et celles réalisées depuis le début du siècle qui s'inscrivent dans le cadre de la rationalisation du processus d'urbanisation et qui accueillent indifféremment des maisons mitoyennes, des petits immeubles voire des maisons isolées.

Il y a sans doute un livre à écrire sur les cent une façon d'exploiter un gisement, toujours est-il qu'en la circonstance, au-delà ou en-deçà comme on voudra d'une histoire générale en cours d'élaboration, il n'est d'autre biais pour saisir la matérialité d'un gisement d'habitations, que d'en disposer d'une représentation graphique quelconque. Et là, force est de constater que les sources traditionnelles de la recherche urbaine s'avèrent impuissantes à fournir une figuration spatiale du matériau qu'elles mettent en scène. Alors bien sûr, il est toujours possible de se mettre en campagne, de quadriller la ville et d'entreprendre un relevé systématique de toutes les constructions qui la composent. Mais d'emblée, l'ampleur de la tâche conduit à tenter de délimiter dans le matériau un corpus de référence à la fois significatif et manipulable. De ce point de vue, deux stratégies étaient possibles, en l'occurrence soit choisir sur la base de notre connaissance empirique du gisement une vingtaine de maisons remarquables, mais encore fallait-il pouvoir dire en quoi elles l'étaient par rapport à l'ensemble du gisement, soit après une catégorisation visuelle plus fine déterminer un échantillonnage plus représentatif, mais là encore il fallait savoir sur quels critères fonder cette représentativité. Dans le cadre d'un tel dilemme, le dépouillement des dossiers du service d'hygiène s'est présenté comme une double opportunité. D'une part en offrant la possibilité d'une délimitation arbitraire d'un corpus de base. De fait le Service d'Hygiène de la Ville de Nancy crée en 1898, confirmé par une loi en 1902, n'a engrangé de façon significative les dossiers de plans fournis obligatoirement en même temps que les demandes d'autorisation de construire, qu'à partir de 1904 voire 1905, tandis que près de 20 %

des demandes enregistrées depuis cette date ne sont accompagnées d'aucun plan. Il va sans dire que cette incomplétude ne retire rien à la représentativité de ce fonds en tant que source d'information pour ce travail. D'autre part tout simplement en offrant un moyen de connaissance global d'un patrimoine architectural jusque là plus familièrement inconnu que connu, susceptible par ailleurs de fonder un choix raisonné de maisons à soumettre à la problématique annoncée.

D'un point de vue historiographique, le principal intérêt de la source potentielle que constitue l'ensemble des dossiers du service d'hygiène d'une grande ville réside dans le caractère continu et systématique de la procédure qui entraîne l'accumulation de ces derniers à savoir celle de l'autorisation de construire relayée après guerre par celle du permis de construire. Sans constituer une panacée universelle, cet ensemble constitue de fait un véritable fonds d'archives susceptible de fournir nombre de renseignements précieux à tout travail d'histoire urbaine orienté vers l'analyse structurelle du cadre bâti. Si ces informations concernent bien évidemment au premier chef les objets eux-mêmes qu'ils soient ou non réalisés, elles éclairent largement la plupart des mécanismes de la commande. Il devient ainsi possible tout d'abord d'identifier l'essentiel des acteurs en présence qu'il s'agisse des commanditaires ou des mandataires, des maîtres d'oeuvre ou des maîtres d'ouvrages, c'est-à-dire ensuite de dresser les bilans respectifs des initiatives publiques, semi-publiques et privées, et enfin par là-même de reconstituer le parcours local de chacun de ces acteurs. L'exploration entreprise a permis de la sorte une saisie globale du gisement au travers d'un tableau d'analyse sur lequel nous reviendrons dans le chapitre suivant - condensant les principales caractéristiques du patrimoine bâti nancéien du XXème siècle, tout en ouvrant la porte à d'autres analyses sur la permanence et l'évolution du mode de production du cadre bâti local. Voilà sans doute pourquoi on trouvera dans le détail de l'analyse d'un corpus constitué depuis une lecture typologique du gisement plus qu'une vingtaine de maisons remarquables, celles-là fussent-elles aussi présentes.

Das folgende ist eine Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse der Untersuchung. Die Ergebnisse sind in drei Hauptbereiche unterteilt: 1. Die Ergebnisse der Feldforschung, 2. Die Ergebnisse der Labordiagnostik und 3. Die Ergebnisse der statistischen Auswertung. Die Feldforschung hat ergeben, dass die meisten Patienten mit der Krankheit in den Sommermonaten auftritt. Die Labordiagnostik hat gezeigt, dass die Krankheit durch ein Bakterium verursacht wird. Die statistische Auswertung hat ergeben, dass die Krankheit in den Sommermonaten häufiger auftritt als in den Wintermonaten. Die Ergebnisse der Feldforschung sind in Tabelle 1 dargestellt. Die Ergebnisse der Labordiagnostik sind in Tabelle 2 dargestellt. Die Ergebnisse der statistischen Auswertung sind in Tabelle 3 dargestellt. Die Ergebnisse der Feldforschung zeigen, dass die Krankheit in den Sommermonaten häufiger auftritt. Die Ergebnisse der Labordiagnostik zeigen, dass die Krankheit durch ein Bakterium verursacht wird. Die Ergebnisse der statistischen Auswertung zeigen, dass die Krankheit in den Sommermonaten häufiger auftritt als in den Wintermonaten. Die Ergebnisse der Feldforschung sind in Tabelle 1 dargestellt. Die Ergebnisse der Labordiagnostik sind in Tabelle 2 dargestellt. Die Ergebnisse der statistischen Auswertung sind in Tabelle 3 dargestellt.

I
ÉLÉMENTS
D'UNE TYPOLOGIE
DES MAISONS
NANCIÉENNES

4. La typologie : définitions, méthodes, problèmes

L'énoncé initial de la problématique tout comme la présentation contextuelle du corpus ne laissait guère de doute sur la présence d'un tel chapitre, d'autant moins surprenante, il est vrai, que l'analyse typologique compte désormais parmi les us et coutumes les plus répandus de la recherche architecturale. Il nous faut bien reconnaître cependant que l'évidence et la banalité du propos n'ont pas suffi à réduire la mise en oeuvre d'un tel outil méthodologique, à une simple formalité. Et pour cause, comme le souligne Carlo Aymonino, cette dimension instrumentale implique non pas une définition mais des redéfinitions constantes de la typologie en fonction des recherches entreprises³⁶. De ce point de vue la question générique "y a-t-il une architectonique de la maison ?" appliquée au patrimoine architectural nancéien ne relève absolument ni d'une véritable analyse urbaine justifiant d'une analyse typologique "traditionnelle", ni d'une simple étude de composition architecturale plutôt étrangère à ce genre d'exercice, mais des deux à la fois. En fait, une telle interrogation sur l'existence éventuelle d'une architectonique spécifique à corpus architectural thématique renvoie à une interrogation préalable sur la spécificité du corpus lui-même, du moins sur ses particularismes, qu'ils soient structurels ou structuraux. Il s'agit donc ici ni plus ni moins que d'entreprendre un inventaire typologique partiel du patrimoine architectural nancéien tout en tentant de déterminer la part des divers types repérés dans la conformation de chacune des maisons sélectionnées, c'est-à-dire en quelque sorte de fixer le cadre de l'invention architectonique pour reprendre l'hypothèse d'Aldo Rossi.

"Mais où commence l'architecture ?" titrait récemment Christian Devillers³⁷, grave question qui hante tous ceux qui prétendent en finir une bonne fois pour toutes avec l'analyse typologique, comme tous ceux qui ne désespèrent pas de lui tordre le cou. C'est bien évidemment la difficulté d'opérer un tel règlement de comptes dans un sens ou dans l'autre qui nous a conduits lors du défrichage de notre matériau d'analyse, à relire et réinterroger les principaux textes consacrés au sujet depuis une vingtaine d'années. Autant avouer que ces relectures ont achevé de nous plonger dans un abîme de perplexité, la notion de type suscitant à partir de multiples points de vue et niveaux d'approche, de véritables mises en orbite argumentaires. La seule issue raisonnable pour tenter de sortir de telles "révolutions" nous a semblé celle de mettre à plat puis en parallèle les discours en jeu, à l'instar de Christian Devillers dans l'article que nous venons d'évoquer. Une telle opération lui permet en effet de lever les confusions dont le concept de type architectural fait l'objet, ainsi que de cerner les fondements de son ambiguïté.

"Le "type" dont on parle est-il une structure organisant le processus de projet et ses rapports à la société, [...] une figure du discours architectural, [...] ou] enfin une structure construite a posteriori

par le critique ou l'historien pour représenter ou "modéliser la réalité complexe du processus projectuel... ?" ³⁸. Il apparaît ainsi que "le type, loin d'être un concept fixé susceptible d'être confronté tel quel aux différents moments de l'histoire et aux différentes doctrines architecturales comme un opérateur permettant de dévoiler les schémas organisateurs de ces doctrines, est au contraire une notion construite à chaque fois par ces doctrines autour d'un noyau de définitions et de références qui circulent entre elles" ³⁹. Suit alors l'analyse comparée des thèses de Quatremère de Quincy, Giulio Carlo Argan, Anthony Vidler, Aldo Rossi, Carlo Aymonino, Vittorio Gregotti, Alan Colquhoun Henri Raymond et Joseph Rykwert.

Cependant notre souci en la circonstance n'est certes pas d'échauffer "malgré tout" la théorie du type que Christian Devillers appelle là de ses vœux. Il s'agit plus modestement d'éclairer notre lanterne sur la marche à suivre pour l'analyse typologique du corpus des maisons nancéiennes ; aussi avons-nous jeté notre dévolu sur des textes pourvoyeurs de méthodes et de définitions :

- Christian Devillers, "typologie de l'habitat et morphologie urbaine" in Architecture d'Aujourd'hui n° 174 1974 pp. 18-22 ; repris dans une version raccourcie pour le chapitre "la typologie des habitations: hypothèses et définitions" in. Christian Devillers, Bernard Huet. Le Creusot. Naissance et développement d'une ville industrielle, 1782-1914, collection milieux, Lyssel, Champ Vallon, 1981, pp. 153-162.

- Philippe Panerai "Typologies" in. Eléments d'analyse urbaine, Bruxelles, Archives de l'Architecture Moderne, 1980 pp. 73-108 ; version "revue et augmentée" d'un article daté de juillet 1978 publié sous le même titre dans le numéro 4 des Cahiers de la Recherche Architecturale pp. 3-15.

- Henri Raymond, L'architecture, Les Aventures Spatiales de la Raison, collection Alors, Paris, C.C.I., 1984. 293 p., pour les deux derniers chapitres de la première partie et les deux premiers de la seconde soit de la page 46 à la page 137.

- A ceux qui seraient tentés d'attribuer ce choix à un chauvinisme économe nous répondrons que les textes incriminés s'appuient à des degrés divers sur une lecture synthétique et critique des références disponibles en leur temps qui constituent par ailleurs, pour l'essentiel, un héritage d'importation.

ce qu'ils en disent

En proposant d'emblée de fournir à leur lecteur un certain nombre de définitions, les textes de Christian Devillers, Philippe Panerai et Henri Raymond affirment tous trois leur ambition de statuer sur le sort du type architectural dans un esprit didactique. Au delà de cette communauté d'intention cependant, les points de vue développés diffèrent sensiblement du fait notamment de la spécificité des contextes d'origine et des problématiques engagées. Si les textes de Christian Devillers et Philippe Panerai se présentent comme des mises au point de la dualité typologie architecturale/morphologie urbaine dans le cadre des développements récents de l'analyse urbaine, celui de Henri Raymond s'inscrit dans la perspective d'un bilan de plus de dix ans de recherches tant dans le domaine de l'histoire architecturale et urbaine que dans celui de la sociologie de l'habitat. De même, si le

texte de Philippe Panerai participe avant tout de l'élaboration d'une méthode d'analyse urbaine, ceux de Christian Devillers et de Henri Raymond visent à formuler une théorie du type comme noeud d'articulation du social sur l'architectural. Il s'agit donc bien de situations différentes illustrant a priori la difficulté de conceptualiser la dérive d'un signifiant flottant entre plusieurs niveaux. Reste à savoir si ces différences débouchent ou non sur des convergences objectives susceptibles d'orienter notre travail. A cet endroit ce ne sont encore que de simples analogies qui nous ont conduits à confronter les textes de Christian Devillers et de Philippe Panerai avant d'aborder celui de Henri Raymond.

Christian Devillers et Philippe Panerai

Typologie de l'habitat et morphologie urbaine d'un côté, typologies de l'autre : une approche singulière face à une approche plurielle en quelque sorte. Au bout du compte il s'agit bien de visées et de stratégies différentes puisque le texte de Christian Devillers s'attache à justifier, à préciser et à positionner une définition théorique du type architectural donné comme hypothèse de travail dans la perspective d'une pratique de projet, tandis que celui de Philippe Panerai dresse un panorama préliminaire des notions de type et de typologie pour déboucher sur l'énoncé d'une méthode d'analyse typologique des tissus urbains. Cependant cette double différence de buts et de moyens opère à partir d'une référence commune et centrale aux travaux italiens en la matière, à commencer par ceux de Carlo Aymonino —à cet égard, il convient de signaler que le texte de Philippe Panerai est de quelques années postérieur à celui de Christian Devillers, et qu'il a de ce fait bénéficié d'une connaissance à la fois plus approfondie et plus spécifique de ces travaux— de même qu'elle se nourrit de prises de position vis à vis des principales questions relatives à la mise en oeuvre des concepts de type et de typologie qui représentent autant de points de comparaison potentiels entre les deux textes. Le premier qui apparaît de part et d'autre concerne tout simplement l'ambiguïté d'un terme employé aussi bien dans l'analyse historique que dans la pratique de projet. Là dessus, sans autres prolégomènes que la célèbre définition du type donnée par Quatremère de Quincy, Christian Devillers prend parti d'emblée :

Pour nous, le type n'est pas seulement une catégorie de l'analyse élaborée a posteriori par l'historien mais d'abord un élément structurant la production de l'espace bâti.

Prenons un cas de figure simple ou simplifié, à une époque où le cadre bâti évolue encore lentement. Un client qui vient trouver un architecte, ou un constructeur, pour se faire bâtir une maison peut exprimer sa commande par le simple mot "maison" en précisant le nombre de pièces et le coût envisagé. Le constructeur et le client, qui n'ont pas la même pratique sur l'espace —l'un construit, l'autre utilise—, savent pourtant de quoi ils parlent, ils se réfèrent tous deux à un type qui constitue le programme implicite le plus déterminant, le programme explicite portant sur des précisions quantitatives, ou des variantes individuelles. [...]

Ceci nous permet de dire que le type, cette abstraction de propriétés spatiales communes à une classe d'édifices est une

structure de correspondance entre un espace projeté ou construit et les valeurs différentielles que lui attribue le groupe social auquel il est destiné. De là nous déduisons plusieurs ordres de conséquences.

D'abord nous pouvons affirmer que la typologie peut ne plus reposer sur des critères arbitraires définis pour les seuls besoins du classement, mais sur l'analyse d'une situation historique réelle.

Ensuite nous voyons apparaître comment le type s'insère dans la pratique du maître d'oeuvre (production)^a et comment il peut être reconnu par l'usager, constituant ainsi un élément d'une lecture possible de l'espace urbain (signification)^b 40.

Cette entrée en matière quelque peu abrupte doit s'entendre comme une prise de position dans le débat qui s'annonçait alors sur le thème en provenance d'Italie. De fait le déterminisme socio-culturel inspiré des travaux de l'équipe Haumont-Raymond⁴¹ qui caractérise la définition théorique proposée, répond à l'interprétation formaliste de la notion, esquissée par l'école française de géographie et reprise en partie par certains architectes et chercheurs italiens dont Aldo Rossi⁴². A l'idée d'une forme-type, d'une structure formelle invariante traversant des corpus distincts, Christian Devillers oppose l'hypothèse d'une structure à géométrie variable mettant en congruence demande sociale et espace architectural. Articulé de la sorte le type architectural n'apparaît plus uniquement comme une simple composante du projet mais comme l'étape inaugurale du processus de production de l'objet architectural. Il est certain qu'une telle désignation permet d'envisager le type en question à la fois comme un instrument initial essentiel du projet et, en tant que tel, comme un instrument potentiel —et non plus comme une simple catégorie définie a posteriori— de l'analyse de corpus architecturaux. Cette résolution de l'ambiguïté du concept a pour conséquence l'ambivalence de l'objet proprement dit correspondant que Christian Devillers définit ici à la fois comme structure reproductible au sein de la production (a) et comme structure signifiante au sein du bâti (b):

a- Le type remplit sa fonction dans la production comme structure reproductible. Il fournit globalement au maître d'oeuvre un principe d'organisation spatiale, élaboré par l'usage et affecté de valeur sociale, qui définit l'ordre, la nature et les relations des lieux construits en rapport avec l'espace urbain, et en même temps un principe de réalisation incluant une technologie de la construction, l'usage de procédés formels (géométrie) et parfois de certains systèmes ornementaux —chacun de ces éléments pouvant par ailleurs donner lieu à des savoirs spécifiques plus ou moins codifiés.

L'étude historique des types n'a pas pour but de rendre compte de l'évolution de chacun de ces savoir spécifiques, mais plutôt de la façon dont ils s'articulent dans la production du bâti. Toute opération architecturale affectant les propriétés fondamentales d'un type peut être considérée comme une remise en cause des relations existant entre l'espace et sa valeur définie socialement, voire comme une transformation du système de production architecturale. Cela nous semble devoir constituer une des bases d'une histoire sociale de l'architecture.

b-Le type identifié par l'une ou l'autre de ces caractéristiques permet de classer et de nommer les édifices. Il est un élément structurant d'une lecture de l'espace de la ville, comme signifiant d'ensembles de pratiques reconnues par les membres du corps social.

[...] Parmi tous les éléments de lecture certains [...] sont assez partagés par tous les individus pour caractériser globalement une société à un moment donné [...] Ces "éléments de lecture" collectifs et "déterminés" sont nécessairement liés en profondeur au mode de production et à l'intérieur de celui-ci aux processus de production de l'espace. C'est ainsi qu'on définit le type comme structure de la production spatiale et comme structure permettant une lecture de l'espace, et c'est son rôle dans la production qui justifie le rôle qu'on lui attribue dans la signification⁴³.

Ainsi conçu comme un système de conventions provisoires articulant le savoir "vivre" de l'habitant au savoir-faire de l'architecte, le type architectural est appelé à jouer un double rôle dans le cadre de l'analyse des processus de production et de reproduction de l'espace bâti. D'un côté, dans la droite ligne de la définition donnée par Quatremère de Quincy ("le type est, [...], un objet d'après lequel chacun peut concevoir des ouvrages qui ne se ressembleraient pas entre eux") il est pointé comme le support du travail de projet. Giulio Carlo Argan parle à ce propos d'un "moment du type" dans le processus de conception⁴⁴.

De l'autre, il est pointé comme le support de l'identification sociale de l'objet architectural investi par des pratiques dans un contexte donné. Ainsi la définition d'un objet type architectural dans le cadre de l'analyse typologique d'un corpus donné, est-elle renvoyée de la seule description des objets architecturaux en présence, vers la prise en compte d'un double rapport qu'entreprendrait le type avec la commande d'une part, avec les processus de conception et de production d'autre part. Reste à savoir à la fois comment effectuer la structure de correspondance annoncée, et au delà comment l'identifier et la représenter par rapport aux objets qu'elle induit. De ce point de vue, la définition de l'objet type architectural proposée relève encore davantage de l'hypothèse de travail que de la définition opérationnelle.

Vis à vis de ce véritable manifeste structuraliste, l'approche de Philippe Panerai s'avère à la fois beaucoup plus culturaliste et beaucoup plus pragmatique : il ne s'agit pas tant cette fois d'assigner la notion de type à une résidence architecturale théorique que d'en cerner l'usage potentiel dans le domaine de l'architecture et plus précisément d'en définir un mode d'emploi dans le cadre d'une méthode d'analyse des formes urbaines. Aussi l'article débute-t-il sur un bref rappel étymologique suivi du récit des avatars architecturaux d'un mot qui fit ses débuts dans la typographie avant d'entrer au service des sciences de l'observation pour finir en typologies chez les architectes :

Botanique, zoologie, minéralogie, le type est d'abord lié à l'idée du classement. [...] Objet exemplaire le type sert à une construction abstraite qui permet de rendre compte avec économie d'une population assez vaste. Opération immanquablement reductrice, la typologie gomme les caractères particuliers des objets pour n'en retenir que les traits généraux, ceux sur lesquels se

fonde la taxinomie. Ce faisant, elle dépasse le simple classement pour proposer dans une version universaliste une articulation complète du domaine. [...]

Que ce soit le mot défini par Quatremère de Quincy, ou la tentative de classement opérée par Durand, les premières manifestations conscientes de la typologie dans le domaine architectural apparaissent bien dans le climat scientifique de la première révolution industrielle et dans l'héritage des encyclopédistes. Et ce n'est pas un hasard si comme le remarque A. Vilder, l'architecture qui, depuis l'abbé Laugier se donne pour "naturelle" emprunte justement les outils des "sciences naturelles" qui sont en train de se fonder. [...]

Classer les édifices comme on catalogue les papillons pourrait alors être assimilé au patient travail de l'entomologiste ou considéré comme l'inoffensif passe-temps du dilettante. Mais s'agissant d'architecture, c'est-à-dire d'une production culturelle qu'on ne saurait confondre impunément avec l'évolution naturelle d'une espèce animale ou végétale, les choses sont moins simples. L'observation systématique, le classement, la comparaison, le rapprochement ne sont jamais seulement désir pur de connaissance; explicitement ou non, les types fonctionnent dans la théorie de l'architecture comme proposition pour la production ⁴⁵.

Aboutées de la sorte ces trois citations pourraient prétendre à ébaucher une genèse de l'ambivalence conceptuelle du type architectural telle que nous venons de l'évoquer à propos du texte de Christian Devillers. En fait, après avoir resitué l'investiture architecturale du mot, Philippe Panerai profite de cette apparition du type pour en distinguer les deux principaux usages dans ce domaine, à savoir la typologie traditionnelle promue par des historiens comme Rudolf Wittkower dans ses travaux sur l'oeuvre de Palladio et la double typologie analytique et générative inaugurée par Jacques - Nicolas - Louis Durand au travers de son "Recueil et parallèle des édifices de tout genre..." et de son "Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Polytechnique". Et pour tout dire l'ensemble de l'exposé relève davantage d'un bilan historique des diverses fortunes de la notion via l'évolution des processus de production de l'espace bâti que d'une épistémologie de l'ambiguïté du concept. Philippe Panerai ne parle d'ailleurs pas tant de l'ambiguïté du mot que des difficultés de son emploi au travers de l'histoire. C'est ainsi que la référence aux travaux de Durand lui permet d'une part de présenter, sans autres détours théoriques, l'objet type architectural comme un des maillons identifiables des processus de production de l'espace bâti et d'autre part d'argumenter, dans un chapitre intitulé "du type consacré au plan-type", la rupture qui s'annonce au début du XIXème siècle dans la production des types architecturaux:

La villa romaine, la cathédrale gothique, la mosquée ottomane, l'hôtel particulier, la maison bourgeoise constituent des types consacrés; c'est-à-dire qu'à une époque déterminée, et pour une société donnée [...] l'ensemble des architectes (ou plus largement des concepteurs) et des constructeurs d'une part, des architectes et leurs clients d'autre part, se sont accordés sur la correspondance entre un ensemble de dispositions spatiales et d'éléments stylistiques et une pratique (à la fois pratique concrète et prati-

que symbolique). Cet accord qui inclut des savoirs techniques a été assez stable pour être reconnu par la société. Ces types stables, consacrés par l'histoire, voire nommés par les historiens ont constitué à l'époque la structure implicite de la production de l'architecture : à la fois programme tacite et schéma spatial sur lequel s'appuie le travail des maîtres d'oeuvre. Si quelques grands exemples, oeuvres d'architectes de renom, en offrent une codification qui peut servir de modèle, [...] ces types au moins jusqu'au XIX^{ème} siècle, sont davantage véhiculés par la connaissance directe et par l'apprentissage que par des recueils. Profondément ancrés dans une culture et dans une région, ils sont susceptibles de multiples réinterprétations par des maîtres d'oeuvre modestes, architectes ou non, parfois anonymes. [...]

Avec la révolution industrielle, vont peu à peu se transformer radicalement les conditions de travail, les modes de vie, la configuration des villes et la conception de l'espace urbain et finalement le rôle et le statut des architectes. Ces transformations ne se font pas d'un seul coup, et tout au long du XIX^{ème} siècle on peut voir simultanément la persistance des types anciens et l'avènement de nouveaux types, ou plutôt d'une nouvelle conception des types, non plus implicites comme dans les périodes précédentes, mais explicitement proposés comme "outil de la production" du domaine bâti. En d'autres termes, l'apparition du mot "type" dans le domaine de l'architecture se produit au moment même où ce que l'on veut désigner est en train de se modifier.

Les types implicites que l'on pouvait reconnaître dans les productions industrielles où la similitude des bâtiments, conséquence d'une longue sédimentation des usages et des techniques, n'empêche pas l'infinie variété des objets, et qui restaient toujours inscrits dans une localisation précise, dans un rapport déterminé avec la ville, servent alors de contenu à une production typifiée, standardisée, normalisée. [...]

La typification extrême du logement devenue, au moins dans l'esprit des architectes, un produit industriel comme un autre, abstraitement défini en dehors d'une localisation précise, donc en dehors d'un rapport précis à la ville, est justifiée par l'urgence des besoins à satisfaire, la nécessité d'une construction rapide économique, hygiénique, sociale. [...] Le type équivaut au standard, et ne renvoie plus aux propriétés caractéristiques d'une famille d'objets (de bâtiments), il reflète encore moins un accord entre maître d'oeuvre et habitant, mais comme dans les nomenclatures de catalogues, il désigne un modèle particulier que l'on propose à la reproduction [...] ou à l'acquisition⁴⁶.

Même s'il reconnaît par ailleurs la validité du concept de "structure de correspondance", Philippe Panerai entend donc mettre d'abord en évidence l'existence de plusieurs phases dans la production des types architecturaux au cours de l'histoire. La mise en scène de cette évolution lui permet entre autres choses de situer historiquement les tentatives de réévaluation de la notion qui ont fondé les recherches entreprises en Italie dès la fin des années 50 en matière d'analyse des formes urbaines, qu'il s'agisse des travaux menés par Saverio Muratori à Venise ou de ceux, plus tardifs, menés par Carlo Aymonino sur

Padoue notamment. De la sorte, en dépit d'une définition très proche de celle donnée par Christian Devillers pour illustrer le rôle de l'objet type architectural dans la production, la notion de "type consacré" qui ouvre le chapitre n'apparaît pas comme un concept de référence mais comme un moment de l'évolution retracée ; on pourrait même parler à ce propos d'une phase classique puisque la double intervention de Quatremère de Quincy et de Durand est interprétée, au delà de l'annexion officielle du mot lui-même, comme le prélude à un détournement et à une codification outrancière de types architecturaux devenus explicites avant d'être réduits à la fonction de simples plans-types. Ce n'est pas pour autant que l'analyse de Christian Devillers ait négligé cette évolution dans la production des types, au contraire, il s'agit là d'un second point de comparaison entre les deux textes :

En toute généralité on peut dire que les types sont issus de plusieurs facteurs déterminants : une pratique sociale sur l'espace qui s'est actualisée à travers un modèle culturel, le développement des forces productives dans le bâtiment, la capacité à établir et à utiliser certaines structures formelles de l'espace. On constate cependant dans l'histoire des différences importantes dans la production des types et dans leur rôle à l'intérieur de la pratique architecturale. [...]

Cette évolution n'a cependant pas empêché que le type reste dans certains domaines une structure implicite de la production. Le type apparaît dans l'histoire comme une production sociale plus que comme le résultat spécifique du travail architectural. La notion de type n'est introduite en termes de concept opératoire de l'architecture, qu'au début du XIX^{ème} siècle avec Quatremère de Quincy et Durand, puis Viollet-le-Duc et enfin Guadet. Cependant on retrouve constamment dans l'architecture de Palladio à Kahn la tentative de dégager les propriétés spatiales essentielles d'un édifice ou d'une classe d'édifice au-delà de ses caractéristiques circonstanciées c'est-à-dire d'en établir un type architectural qui ait le même degré d'authenticité que les types vernaculaires⁴⁷.

Précisons que dans ce chapitre, intitulé "la production des types", Christian Devillers évoque des exemples similaires à ceux adoptés par Philippe Panerai. A quelques détails près, il s'agit donc bien de la même "histoire"; reste qu'elle n'est pas envisagée du même point de vue. Ici elle figure avant tout comme le champ d'application d'un concept dont l'auteur s'attache à démontrer la pérennité, si l'on peut dire, même s'il reconnaît au passage que l'hypothèse d'une structure de correspondance est en partie condamnée depuis le début du XIX^{ème} siècle par l'apparition d'un espace réglementaire. C'est d'ailleurs bien le caractère globalisant de cette approche que Philippe Panerai entend relativiser lorsqu'il analyse le passage du "type consacré" au "plan-type" comme l'expression d'un changement dans le système de production de l'espace bâti. On peut noter au passage que le renouveau de l'analyse typologique relève d'un diagnostic similaire. Cela dit, si l'annexion architecturale du mot est à l'origine du concept défini par Christian Devillers, elle ne semble pas susceptible, en tant que phénomène historique, de mettre en cause l'autonomie de ce concept. De fait ce dernier est envisagé ici à la fois comme la résultante de trois variables et comme un système de transformation. Cette vision structuraliste permet ainsi à Christian Devillers d'insister

sur l'ambivalence socio-architecturale du type :

Souvent un nouveau type (ou une variante importante), est constitué de partie de types existants recombinaés ou placés dans une situation urbaine différente.[...]

Le sens de l'espace est l'objet d'une lutte qui est l'une des raisons principales du mouvement de transformation et de filiation des types. L'analyse typologique ne saurait par conséquent se réduire à un catalogue de variations formelles synchroniques, ou à la description de l'évolution propre d'un type.[...]

Le problème de la production et de la transformation des types doit [...] toujours être envisagé du double point de vue de leur valeur sociale actuelle et de leur potentialité [...] Cette capacité d'adaptation des types, qui leur permet d'évoluer constamment, nous permet également aujourd'hui d'en récupérer des éléments potentiels dans un projet architectural⁴⁸.

Instrument du projet s'intégrant à une histoire sociale de l'architecture d'un côté, instrument d'une analyse des formes urbaines de l'autre : la différence de points de vue, qui s'affirme depuis le début de ce dialogue improvisé se poursuit logiquement au travers de la lecture des travaux italiens sur la ville, notamment de ceux de Carlo Aymonino sur le rapport "dialectique et non causal" qu'entretiennent la typologie des édifices et la forme urbaine. Christian Devillers voit dans l'existence de ce rapport la condition du fonctionnement des types comme structure signifiante dans l'espace urbain, tandis que Philippe Panerai y trouve l'occasion de préciser les apports, les limites et les particularismes de l'analyse typologique. Suivent alors, pour l'un, quelques propositions sur le réinvestissement des notions de morphologie et de typologie dans la pratique de projet — que nous laissons de côté ici — et, pour l'autre, l'exposé d'une méthode d'analyse typologique qui débute sur une nouvelle définition du type :

Le type est l'ensemble des caractères organisés en un tout, constituant un instrument de connaissance par "abstraction rationnelle" et permettant de distinguer des catégories d'objets ou de faits. Autrement dit, un type est un objet abstrait, construit par l'analyse qui reproduit les propriétés essentielles d'une catégorie d'objets réels et permet d'en rendre compte avec économie. L'analyse typologique peut s'appliquer à des ensembles d'objets très variés au sein de la même ville. [...]

A partir des réponses aux différents critères retenus, on peut procéder à un premier classement, c'est-à-dire regrouper par famille les objets qui offrent la même réponse à une série de critères [...] De même que les familles ne sont pas encore les types, ce classement n'est pas une typologie et constitue simplement un premier regroupement qui va permettre d'élaborer les types.

Au risque de sombrer dans un didactisme pesant, on ne répétera jamais assez qu'un type se construit. Cette construction par abstraction rationnelle peut se faire en deux temps. D'abord dans une formule donnée, et pour chacun, on explicitera toutes les propriétés des objets qui la composent, et pas seulement celles qui sont décrites pour les réponses aux critères; puis on réunira les propriétés communes des objets d'une famille pour définir le type.

L'ensemble des propriétés non communes marque les différentes variations sur le type [...]

Sans tomber dans une abstraction extrême, on peut facilement admettre qu'une analyse fine déterminera comme types différents ce qu'une plus rapide ne considèrera que comme une variation sur un même type. D'où l'intérêt de dépasser la reconnaissance des types pour élaborer une typologie, (...) c'est-à-dire l'ensemble des types et de leurs relations. (...)

On cherchera alors à expliquer comment certains types se déduisent d'autres par croisements adjonctions, modifications, comment les types se déforment, jusqu'où peut aller le jeu des variations sans altérer le type, etc ... On pourra également s'interroger sur les éléments qui fondent la reconnaissance sociale du type, qui lui confèrent cette évidence qui est à la base du consensus, ou au contraire constater leur disparition.

Une typologie assez élaborée mettra en évidence, outre les variations possibles sur chaque type, les équivalences et les hiérarchies qui structurent la forme urbaine. [...] La typologie telle que nous l'entendons, permet une compréhension structurelle du tissu. Les types bâtis y apparaissent doublement déterminés par une culture et par une localisation⁴⁹.

Il faut bien avouer que le choix d'une définition aussi générale que celle délivrée par le Petit Robert a de quoi surprendre à la suite du récit abondamment illustré des avatars architecturaux des notions de type et de typologie, que nous venons d'évoquer. C'est sans doute oublier un peu vite que Philippe Panerai présente l'analyse typologique promue par les Italiens comme le réinvestissement d'une méthodologie qui n'est en rien l'apanage des architectes et de l'architecture. De ce point de vue la banalité de la définition retenue peut s'expliquer pour deux raisons au moins. Tout d'abord le contexte : cette méthode est en effet une pièce rapportée à un article destiné à l'origine au milieu de la recherche architecturale et intégré pour l'occasion à un ouvrage collectif d'initiation à l'analyse urbaine. Cette orientation didactique ne fait cependant que redoubler une raison plus fondamentale : celle de la complexité de l'objet même de l'analyse, à savoir des villes et des tissus urbains. Ainsi pour tenter d'appréhender au mieux de telles entités à vrai dire plus géographiques qu'architecturales, Philippe Panerai propose-t-il, en référence aux travaux de Carlo Aymonino, de mettre en oeuvre l'analyse typologique à plusieurs niveaux de parties de bâtiments à des morceaux de tissus. Une telle systématisation permet en effet d'envisager une approche globale du matériau complétant "l'analyse des éléments de la structure urbaine" et des "processus de croissance".

Cela dit il est bien évident qu'une telle définition ne suffit pas à cadrer précisément l'objet type architectural. Philippe Panerai en est bien conscient qui conclut à la nécessité de confronter les types élaborés pour l'analyse pour les constituer en système et réaliser ainsi une véritable typologie. Cette confrontation permet sans aucun doute de relativiser la définition de chacun des objets types architecturaux repérés dans le cadre d'une analyse et de les articuler au sens où l'entend Christian Devillers. Rappelons que ce dernier considère

que "l'étude historique des types n'a pas pour but de rendre compte [...] de savoirs spécifiques (composition, construction, ...), mais plutôt de la façon dont ils s'articulent dans la production du bâti". Néanmoins il est évident qu'une telle articulation s'appuie sur une autre, entre les objets types architecturaux repérés et le corpus de référence, qui pour sa part ouvre la porte à l'étude de ces savoirs qu'évoque Christian Devillers. Et de ce point de vue on peut se demander si la définition et la confrontation proposées par Philippe Panerai dans sa méthode suffisent à préciser cette seconde articulation, ou s'il faut recourir à la première partie du texte. Il est vrai cependant qu'en la matière, comme il le souligne lui-même, rien ne sert d'argumenter en l'absence d'un cas précis. Nous y reviendrons donc.

Henri Raymond

"L'architecture, les aventures spatiales de la Raison", en trois parties, onze chapitres et quelques trois cents pages : derrière ce titre digne d'une épopée des temps modernes, ne se trame rien moins que l'exploration d'un "concept d'architecture", au travers de trois lustres de recherche dont le bilan se dresse en toile de fond. Sous un tel vocable, Henri Raymond entend désigner le fait que l'architecture existe à la fois en tant que réalité et en tant que représentation. L'expédition envisagée le conduit à s'interroger d'emblée sur la spécificité sociale du phénomène architecture en faisant la triple hypothèse que l'analyse de ce dernier renseigne sur la société, qu'il embrasse lui-même — qu'il s'intègre — d'une manière spécifique dans la structure sociale, qu'il définit enfin une série d'objets spécifiques. "Ce qui introduit une quatrième hypothèse : l'histoire architecturale est-elle spécifique par rapport à la formation sociale dans laquelle embrasse l'architecture ?... Le lecteur verra tout de suite l'avantage philosophique et historique de cette version de "l'embrayage" : à chaque période son architecture, les frais de la rupture étant assumés par la discontinuité entre les périodes ...". Nous y reviendrons. Disons pour l'instant qu'avec ce "Qu'est-ce que l'architecture ?" du sociologue, voilà tissé le fil qui sous-tend l'affaire en ligaturant un premier faisceau d'hypothèses et en ficelant solidement par la même occasion un corpus de travaux très divers allant du fameux "L'habitat pavillonnaire" à "Urbanistique et société baroques". Reste à savoir comment la notion de type prend place dans cette problématique.

De fil en aiguille, d'aventures en aventures, l'exploration annoncée débouche à son terme sur l'esquisse d'un portrait du concept, que l'on tentera de résumer en trois points. Tout d'abord, l'apparition du concept ; Henri Raymond considère en effet que "la naissance de l'architecture et de l'architecte en tant que spécialiste de l'espace de représentation s'est produite en Italie avec Léon Battista Alberti (théorie) et Filippo Brunelleschi (pratique)".

Ensuite, le moteur essentiel des "aventures" de ce concept, à savoir la relation entre un groupe et "de l'architecture" : "Ce groupe-sujet n'est pas acteur dans l'histoire de l'architecture, c'est l'histoire de l'architecture qui est acteur en lui, ce qui signifie que lorsque l'architecture est véritablement un acteur social, elle l'est

à travers un groupe, ce que j'ai tenté de traduire par l'idée d'une histoire architecturale de la société". Enfin, l'identification de cette relation groupe-architecture ou société-architecture dans le concept de type architectural. Quelques chapitres auparavant, Henri Raymond concluait sur le type en faisant observer: "Ici ce qui, peut-être, complète notre discussion avec l'histoire de l'art à savoir l'impossibilité de traiter des problèmes de l'architecture sans percevoir que la série commande-plan-chantier-usage, possède une spécificité irréductible que le type semble en état de traduire.[...] Parce qu'il témoigne de l'engagement de l'architecture dans la structure sociale, le type architectural fait figure de phénomène historique total, non pas qu'il soit engagé sur la structure sociale dans son ensemble, mais parce qu'il trouve des répercussions à tous les niveaux de la réalité sociale"⁵⁰.

Il ne s'agit plus ici uniquement de pourvoir à l'analyse de corpus architecturaux, ou de tenter de réformer une démarche de projet obsolète. Pour reprendre une expression de l'auteur lui-même, le typique est ici convoqué en tant que "centre d'explication" potentiel, susceptible de focaliser des travaux d'origine très diverses. Si l'on veut bien admettre l'évidence qui s'impose à la lecture des textes de Christian Devillers et de Philippe Panerai, à savoir que l'analyse typologique vise avant tout une compréhension structurelle des corpus qu'elle investit, le bâti, en l'occurrence, n'étant objet d'analyse qu'au travers de l'étude plus globale du processus de production de l'espace qui l'a engendré, l'ouverture d'une telle perspective pluridisciplinaire suppose un déplacement de point de vue sur l'histoire de l'architecture. A ce propos, on serait tenté de dire que l'élaboration d'une théorie sur le type architectural implique celle d'une théorie de l'histoire de l'architecture. Tandis que Christian Devillers se contente pour sa part d'évoquer que la possibilité de fonder une histoire sociale de l'architecture, Henri Raymond développe le projet d'une histoire architecturale de la société. En revanche, le discours de Philippe Panerai s'appuie sur la revendication d'une "autonomie relative" de l'histoire de l'architecture. Aussi, il n'est guère étonnant de voir ce dernier contester, au sein même de son article sur l'analyse typologique —fût-ce dans une note—, l'ancrage originel de l'architecture dans les eaux de la Renaissance postulé par Henri Raymond dès 1977 à l'occasion du travail de recherche sur "Urbanistique et société baroques" effectué en compagnie de Bernard Huet et L. Dufour⁵¹.

Nous ne ferons pas nôtre l'hypothèse de Manfredo Tafuri, de Henri Raymond et de Bernard Huet, selon laquelle l'architecture commencerait au XV^{ème} siècle. Si en effet on peut dater de la Renaissance l'émergence de l'architecte comme intellectuel lié à la bourgeoisie (mais également à l'aristocratie, à l'Eglise et au pouvoir royal), une définition trop étroite de l'architecture comme pratique sociale liée à une classe présente l'inconvénient : (a) d'éliminer l'interrogation sur son rôle comme conception/représentation anticipée de l'espace, largement développé depuis l'Antiquité; Vitruve ou les maîtres d'oeuvres gothiques structurent la pensée architecturale au moins autant qu'Alberti ou Boullée, et une définition de l'architecture qui n'en rendrait pas compte nous semble inutilement réductrice. (b) d'occulter les modifications au moins aussi importantes que celles de la Renaissance qui affectent l'ar-

chitecture et la pratique des architectes à partir de la révolution industrielle. C'est notamment au XIX^{ème} siècle que l'architecte quitte son statut de protégé-pensionné pour se doter de celui de profession libérale et qu'il forge le mythe de l'indépendance de la conception vis à vis de la commande⁵².

A contrario, il faut noter que Henri Raymond se défend de fixer une origine à une pensée architecturale de l'espace, il n'entend semble-t-il pointer que l'émergence du concept d'architecture au travers d'une pratique sociale qui perdure plus ou moins. Cela posé, ce rapport de l'analyse typologique à l'histoire de l'architecture, appelle une deuxième remarque portant cette fois sur la référence explicite du texte de Henri Raymond à l'hypothèse de travail lancée par Christian Devillers. Si, d'une certaine manière, ce dernier tente d'identifier une capture du social dans la pratique de projet, Henri Raymond ne tente-t-il pas d'identifier l'inverse, c'est-à-dire une saisie de l'architecture par le social ? Du moins entreprend-il de reconstruire l'annexion opérée par l'architecte en une relation réciproque comme en témoigne l'apparition de la notion de type culturel qui ressemble étrangement à celle de type architectural :

Nous appellerons type culturel l'ensemble des éléments spatiaux correspondants à des modèles sociaux ou culturels caractéristiques de tout ou partie d'une société donnée, définis par les habitants eux-mêmes. Si l'on réfère au travail ethnographique, le relevé des éléments matériels de l'habitat ne suffit pas; il faut y adjoindre [...] la substance même de la parole sociale concernant la maison qui, seule, permet d'assigner une signification aux parties de l'habitat, aux espaces qui le composent et de comprendre à la fois l'engendrement de l'espace et la production du sens

[...] pour l'ensemble des sociétés, l'espace doit plutôt être considéré comme lieu d'engendrement des pratiques que comme essence fixe réglant les rapports du type (quel qu'il soit) avec des constantes comme l'orientation, les proportions, etc ...

Ceci n'empêche évidemment pas qu'il existe déjà, dans quelques cas, une fixité spatiale et donc, dans une large mesure, une représentation de cet espace; c'est seulement d'une façon générale que l'on peut dire que le type engendre l'espace plutôt que l'inverse.

Ce rapport à l'espace semble donc discriminant pour définir la nature du type culturel; ou bien il est l'ensemble des modèles qui, à propos d'une construction, concourent à l'édification, à l'établissement des relations sociales intra et extra muros; ou bien il est un modèle proprement spatial, figé et fixé, impliquant déjà un véritable espace et une pensée de l'espace. [...]

Pouvons-nous ainsi écrire qu'il existe deux manières de trouver l'espace dans le type culturel ? L'une serait faite de pratiques transmises par des modèles; l'autre impliquerait à quelque degré, l'idée même d'espace. On ne répondra à cette question que dans une anthropologie de l'espace. [...]

Appelons donc type culturel cette sorte de schéma qu'on peut déduire des modèles de l'habitat et notons que, dans une société comme la société française, le problème de la permanence à long

terme du type est posé. Cela n'empêche nullement le type d'exister et l'on devra remettre à l'analyse concrète le soin de décider de son usure ou de sa permanence. Cette analyse concrète ne peut s'appuyer que sur la capacité de l'habitant à définir lui-même le type en question, capacité que j'appellerai compétence.

L'existence d'un type culturel de l'habitat n'est pas nécessairement liée à l'existence sociale d'une représentation du type. Il n'y aurait donc pas nécessité de rechercher cette représentation dans notre société si l'habitant n'était supposé, entre savoir lire et compter, savoir comprendre un plan. Or dans notre société, on ne peut passer des modèles culturels à un espace habitable sans plan. Il n'y donc pas possibilité d'existence d'habitat sans un espace de représentation dont la maîtrise est éminemment celle de l'architecte.

Cependant, bien que l'habitant ne soit pas capable de donner corps à cette image ou à ce schéma qu'il possède néanmoins, il en approche par deux moyens : 1) l'imaginaire [...] 2) la commande⁵³.

L'introduction voire l'invention de ce concept de type culturel peut être interprétée d'au moins deux points de vue par ailleurs tout à fait complémentaires. Tout au long de son ouvrage, Henri Raymond tente de mettre en évidence non seulement l'existence mais aussi l'importance du rôle que joue la parole sociale dans la production de l'espace bâti. De ce point de vue, la notion de type culturel permet de désigner ce qui dans cette parole, est susceptible d'informer une mise en espace des pratiques auxquelles elle se réfère. Il y a donc là une volonté de matérialiser dans le processus de production en question l'apport des "modèles sociaux ou culturels". Cependant, si Henri Raymond parle à ce propos d'une compétence de l'habitant, c'est bien pour l'opposer à celle de l'architecte : pointer l'existence d'un deuxième pôle de compétence en la matière revient à organiser leurs relations sous la forme d'une différence de potentiel. Dans un premier temps l'"isolation" du concept de type culturel permet d'établir une symétrie entre l'architectural et le social à partir d'une même distinction type/modèle. Il devient alors possible d'envisager un mode d'effectuation de la structure de correspondance énoncée par Christian Devillers. Reste à savoir si cette symétrie d'ordre conceptuel, peut se lire symboliquement comme une topique à deux versants organisant le passage d'un objet type culturel à un objet type architectural. Même si Henri Raymond ne prend pas la peine de reconsidérer la définition du type architectural dont il s'inspire, au vu de ses propres présomptions, le mode d'effectuation qu'il propose comme les expérimentations qu'il en réalise semble confirmer cette interprétation. Toujours est-il qu'aménagée de la sorte l'hypothèse "structure de correspondance" prend des allures opératoires. On ne saurait mieux dire, puisque pour tenter de décrire la mise en oeuvre de la chose, Henri Raymond entreprend de construire deux opérations de "commutation" et de "transmutation" réglant le passage du social à l'architectural et ses effets de retour, avant de les appliquer au corpus des villas conçues et réalisées par Andrea Palladio et à l'urbanistique baroque:

Je propose d'appeler "commutateur" le système particulier qui permet de passer de la commande (côté usager) au projet et à l'oeuvre (côté architecte). L'exemple le plus simple du commuta-

teur est donné par la commande qui est la plus proche de notre expérience : un particulier qui a de l'argent va trouver un architecte et lui demande de construire une maison sur un terrain.

J'appellerai "maison" le commutateur; c'est en effet le vocable qui permet de passer de la commande au projet sans les infinis détails qui supposeraient une méconnaissance réciproque des deux partenaires. Lorsque le mot maison est prononcé, il implique deux séries de faits : chez le commanditaire, il suppose un ensemble de pratiques, symboles et valeurs liés à son état social; [...] l'architecte à qui cette commande est passée sait ce qu'est une maison, mais dans une série de faits différents [...] : il voit le plan, l'élévation, la coupe de la maison et un ensemble de faits techniques qui font partie du type (le chauffage par exemple).

Si le processus décrit est exact, l'architecte et le client (ou l'usager-commanditaire) visent tous deux la même chose (une maison, ou la maison dont parle Viollet-le-Duc) mais ne parlent pas du même objet : pour l'usager-commanditaire, l'objet visé est sans doute variable, mais il est projet de pratiques, projet de pratiques architecturales peut-être, mais projet inscrit dans le monde de la pratique sociale; qu'il s'agisse d'une maison particulière, d'une église, d'un palais c'est dans l'univers des rapports sociaux, à l'intérieur d'un groupe que l'objet va se produire, qu'il va opérer ses effets (prestige, utilité, beauté, etc ...) ; pour l'architecte, l'objet visé est dans un espace de représentation dont les règles d'utilisation sont hétérogènes par rapport au réel. Même s'il a des préoccupations de chantier, elles visent un objet auquel le commanditaire n'est pas intéressé centralement. La commutation, c'est ce qui fait passer de l'un à l'autre.

La commutation s'applique à l'architecture, c'est-à-dire à un art où l'usage et le sens sont intimement mêlés. [...]

La commutation suppose une séparation entre l'usager-commanditaire et l'artiste. Cette séparation est un fait historique : elle implique deux groupes sociaux distincts en quelque manière. [...]

La commutation est liée à une durée assez longue qui implicitement ou explicitement, fixe les modèles sociaux. [...]

La commutation n'est pas la commande; elle est ce qui la rend possible et souvent facile. Il serait certes possible de réduire la commutation à l'ensemble des conventions qui règlent les diverses parties d'un édifice dans leur usage social; beaucoup de traités font des allusions à ces conventions. Mais cela ne rendrait pas compte de l'indispensable double mouvement qui va d'une part, des pratiques sociales vers l'architecte; d'autre part de l'architecte vers les pratiques sociales.

La commutation n'exclut pas les contradictions entre les architectes et les commanditaires-usagers⁵⁴.

C'est sans doute à l'occasion de la description de cette première opération, que la référence explicitement revendiquée, au travail de Christian Devillers, apparaît le plus clairement. Cependant, au-delà des paraphrases, il faut noter que Henri Raymond insiste particulièrement sur la symétrie évoquée précédemment ou plutôt sur la dualité de la relation que crée la commande, en soulignant d'une part la dichotomie des représentations qu'articule la commutation et d'autre part

l'existence d'effets de retour entre le projet de l'architecte et des pratiques sociales. Cette réciprocité se construit sous l'oeil du sociologue qui observe là des acteurs sociaux dans le cadre d'un processus de production caractérisé par une certaine division du travail, identifiable dans l'histoire; une telle posture explique bien le parti pris de mouiller le concept d'architecture dans les eaux de la Renaissance. Vue sous cet angle, la commutation relève donc davantage d'un phénomène social particulier à isoler et à décrire que d'un mode d'emploi pour l'instruction et les prolégomènes du projet. L'effectuation de la structure de correspondance se précise dans l'ordre de l'analyse, laissant entier le problème de son réinvestissement éventuel dans l'ordre du projet:

b) ... Ce passage d'un objet (conventionnel au sens social) à un autre objet (conventionnel au sens du groupe des architectes) pourrait satisfaire. Il reste pourtant une évidence de vocabulaire propre à l'architecture, vocabulaire plus ou moins fixé à travers des traités, vide de sens, mais qui renvoie à cet objet dont il assure quelques qualités propres. C'est pour traiter ce reste que je parle de transmutation.[...]

Observons d'abord que l'objectif avoué du dessin, et par là les planches plus ou moins ornementales des traités, c'est de former la main de l'architecte à la copie. Mais qu'est-ce que la copie ? [...]

On peut la considérer comme une codification, mais elle est davantage que cela : c'est un ensemble d'opérations, d'abstractions scripturales par lesquelles l'architecte facilite la transmission d'éléments matériels par la représentation graphique qu'il en produit. La copie n'est donc pas neutre et en particulier, elle ne copie pas mais produit une abstraction. Il faut reconsidérer entièrement l'histoire de la copie aux 15^{ème} et 16^{ème} siècles pour tenter de comprendre le processus de l'abstraction architecturale; ici le terme de transmutation commence à prendre son sens, ainsi que les raisons pour lesquelles l'antique constitue la base de la formation architecturale.

C'est en effet sur la base de la copie codifiante, que va se constituer et s'affirmer la suprématie du travailleur intellectuel, copie codifiante que jamais ne connut l'Antiquité mais qui va produire les formes épurées des canons dits classiques. [...]

Ainsi, le catalogue des signes architecturaux n'est pas innocent ; il assure, en permanence au cours de l'histoire, l'indispensable séparation sociale que le chantier pourrait effacer. On comprend dès lors l'importance du dessin et l'illusion que se font les apôtres de la réconciliation entre travailleurs manuels et travailleurs intellectuels du bâtiment.

Il semble donc raisonnable de formuler l'hypothèse que, à côté des types architecturaux dont la commutation organise la communication, existe le catalogue des signes. [...]

... la transmutation des signes architecturaux, leur utilisation, n'est presque jamais liée à l'arbitraire d'une mode. Et la production de signes, si elle puise bien dans un catalogue, n'est pas quelconque. En tant que service d'un pouvoir intellectuel lié à d'autres pouvoirs, elle se qualifie autant par ses refus d'utiliser certains signes que par les signes qu'elle utilise. [...]

*La transmutation répète ses propres gestes comme système de reproduction sociale et de clôture professionnelle*⁵⁵.

La chose se confirme, nous sommes bien là en présence d'un projet d'analyse du fonctionnement social de l'architecture. Ainsi, tandis que la commutation organise la communication entre types architecturaux et culturels, entre l'architecte et son commanditaire, et par voie de faits, entre deux groupes distincts, la transmutation règle en quelque sorte la mise en scène architecturale de cette première opération en organisant pour sa part la communication des signes architecturaux entre les deux partis en présence. En reprenant l'énoncé de la définition proposée par Christian Devillers, Henri Raymond opère donc implicitement une distinction entre les principes d'organisation spatiale et de réalisation technique d'une part —structure—, et les procédés formels et les systèmes ornementaux d'autre part —signes—, c'est-à-dire entre ce qui relève de l'usage et ce qui relève de la représentation, et non plus entre ce qui relève de la fonction et ce qui relève de la forme. La mise en évidence de cette dualité structure/signe au sein de l'échange —car peut-on encore appeler type architectural la structure de correspondance de Christian Devillers revisitée par Henri Raymond ?— permet d'éclairer un certain nombre de problèmes auxquels sont confrontés régulièrement les chercheurs en matière d'analyse typologique. A l'occasion d'une intervention à un colloque organisé en 1977 sur le thème de "la maison de ville à la Renaissance", Jean Guillaume et Bernard Toulhier s'interrogeaient ainsi sur la pertinence de la définition qu'ils avaient retenue de l'"hôtel" par rapport à celle de la "maison" dans le cadre d'une étude sur les demeures de Tours au XVI^{ème} siècle, à savoir celle d'une "demeure bâtie sur une parcelle large, située sur rue, accessible par une cour" et "se distinguant de ses voisines par une certaine ambition monumentale"⁵⁶.

...faut-il appeler hôtel une demeure composée de deux corps de bâtiment et d'un escalier hors-oeuvre situé dans l'angle lorsque cette demeure occupe une parcelle de 120 m² et que la cour située entre la rue et l'entrée ne dépasse pas trois mètres sur cinq ? Plutôt que d'un hôtel, il s'agit peut-être ici d'une "maison en forme d'hôtel", ou d'un "faux hôtel" qui aurait la prétention d'en être un... En tout cas, cet exemple-limite illustre parfaitement la fonction symbolique de la cour et du retrait de la rue, seuls capables de distinguer une modeste demeure de ses voisines. Enfin, il ne faut pas oublier que certaines maisons bâties sur des parcelles étroites mais longues peuvent faire l'objet d'un traitement monumental : ainsi l'hôtel du Puy encore appelé "maison" de Tristan (l'incertitude du vocabulaire est significative). Dans ce cas on peut sans doute parler d'un "hôtel en forme de maison..."

Notre conclusion sera donc paradoxale, à l'image de la réalité. Il n'y a pas de définition exacte de l'hôtel parce que la monumentalisation peut s'appliquer à plusieurs sortes de demeures et qu'il est impossible de définir objectivement un seuil qui sépare l'architecture "ordinaire" de l'architecture à prétention monumentale. Néanmoins —et c'est le plus important— il existe un type français de l'hôtel parfaitement défini par une organisation particulière de l'espace : toutes les demeures ainsi conçues —dans les zones d'occupation dense— sont des hôtels, mis à part quelques cas-limites, et la plupart des demeures que nous appelons "hôtels"

appartiennent à ce type. Cette définition approchée devrait suffire. Le but de la typologie, en effet, n'est pas de définir des catégories rigoureuses, toujours remises en question par les cas "intermédiaires", mais d'élaborer des modèles cohérents qui permettent de lire les formes les plus diverses et de comprendre le "système de l'architecture urbaine"⁵⁷.

Cette brève démonstration pose bien le problème de la corrélation relative qui existe au sein du même type entre la structure spatiale qu'il représente et les signes architecturaux qui lui sont associés. Si la cour et le retrait par rapport à la rue s'imposent ici comme des éléments fondamentaux constitutifs du type, il est manifeste que certains éléments de composition ou de décor participent également de l'identification du type de l'"hôtel". La difficulté de cerner précisément cette corrélation apparaît dans les structures de correspondances expérimentées par Henri Raymond notamment à propos du corpus des villas conçues et réalisées par Andréa Palladio. Il ne s'agit plus là de faire la preuve d'une différence structure/signe, mais de pointer celle-ci dans la matérialisation d'un mode d'effectuation entre des variables connues, en l'occurrence, l'objet type architectural de la villa et l'objet type culturel porté par ses commanditaires. Si les deux opérations définies apparaissent bien dans le tableau en tant que telles, la complexité de l'échange a conduit Henri Raymond à les combiner afin de traduire au mieux les rapports qu'entretiennent certaines pratiques avec certains éléments de composition. Cette subtilité lui permet ainsi de distinguer les figures liées au type, de celles liées au style, et d'illustrer la réciprocité de l'échange engagé (cf. p 52).

Par rapport à ce qui nous intéresse, la construction du tableau appelle une remarque d'évidence : l'enjeu n'est pas tant du côté des objets types eux-mêmes, qui sont supposés connus ou élaborés, puisqu'ils fournissent la matière première de l'échange, que du côté de la structure de correspondance qui les relie. Henri Raymond ne se soucie-t-il pas de savoir comment hiérarchiser les uns par rapport aux autres les éléments correspondants respectifs des types architecturaux et culturels susceptibles d'illustrer un échange ? La perspective de travail ouverte ici semble donc nous renvoyer à notre point de départ. Cependant, elle ne manque pas a posteriori d'informer la constitution de ces objets types en leur donnant une place opérationnelle dans le cadre d'une analyse du processus de production de l'espace bâti et ce, même si Henri Raymond juge que "tout ce qui précède est du domaine du grossier et traduit notamment une volonté d'accuser les discontinuités entre les types, et de ne suivre que les caractéristiques socialement exploitables de leur engendrement. Cependant la recherche de la spécificité de l'architecture paraît inséparable d'une typologie notamment discontinuiste, non pas parce qu'il est plus facile de séparer nettement les types de création architecturale mais parce que seule une typologie discontinuiste permet de saisir l'engendrement du type dans le cadre qui est le sien, celui d'une structure sociale"⁵⁸.

La villa palladienne : table des relations effectuant la structure du type

structure spatiale plastique ou constructive	mode d'effectuation	pratiques (y compris pratique théorique)
orientation par rapport au domaine (1)	C	économie de l'entreprise agricole ; choix du site et situation du <i>padrone</i> (2)
axialité (3)	C × T	rationalité, beauté (4)
frontalité (5)	T × C	appartenance de groupe, somptuosité (6)
espace public/ espace domestique/ espace du travail (7)	C	mode de vie rustique + la ville à la campagne + idéologie du retour + rapports sociaux du <i>padrone</i> (8)
discours architectural, standards constructifs et ornementaux (9)	T × C	reconnaissance interne au groupe ; référence à une parole humaniste globale (10)
retournement de l'architecture vers l'intérieur (11)	C	retrait du monde (?) (12)
discours pictural (13)	T	politique humaniste + clefs idéologiques (14)

Emploi du tableau

Dans la colonne de gauche nous écrivons les éléments formels constitutifs du type, dans la colonne de droite les éléments sociaux (économiques, politiques, idéologiques sans que cette liste constitue un ensemble d'instances), dans la colonne du milieu l'opération constitutive entre le type villa, et le groupe supposé émetteur d'instructions et accepteur de forme. Dans la colonne du milieu, nous marquons le mode de transformation qui fait passer de gauche à droite et (pas réflexivement) de droite à gauche.

Dans la colonne du milieu :

L'emploi de la lettre C veut dire de gauche à droite la réponse du type à la demande formulée en regard à droite. De droite à gauche elle signifie, selon les cas, l'expression d'une commande explicite ou l'existence d'une demande.

L'emploi de la lettre T signifie de gauche à droite l'existence d'un système d'expression au plan de l'expression architecturale (dans le cas qui nous intéresse) au plan du Traité (les *Quatre Livres*) ; ou encore l'existence au plan de l'expression picturale d'un système de représentation (elle marque donc l'hypothèse d'un traité du discours pictural). De droite à gauche la lettre T signale l'existence d'un langage admis et la capacité de recevoir les messages engendrés suivant les règles. L'emploi simultané des lettres C × T signifie de gauche à droite l'engendrement d'une caractéristique fondamentale du type par le moyen d'une caractéristique du vocabulaire architectural (ici l'axialité simple c'est-à-dire pas nécessairement symétrique). De droite à gauche, cet emploi caractérise la réception du message architectural en vertu d'un langage préalable accepté.

L'emploi simultané des lettres T × C se réfère de gauche à droite à la composition d'un discours architectural dont les éléments ont été empruntés au vocabulaire, mais dont la composition manifeste, par le choix des éléments et leur emploi systématique, qu'il s'agit bien du type (dans le cas qui nous intéresse, les standards architecturaux). De droite à gauche, les lettres T × C se réfèrent à la lecture de ce qu'on pourrait nommer « style » dans le cadre d'un langage accepté.

Les numéros :

(1) définit les caractéristiques de ce qu'on pourrait nommer « site palladien » ; mais nous ignorons – et peut-être ignorons-nous toujours si dans ces caractéristiques des éléments de chantier ne pouvaient intervenir (facilités de transport des matériaux par exemple).

(2) Dans le choix du site, il faudrait sans doute faire intervenir à la fois les pures motivations économiques (en y comprenant les « chances » d'un groupe de se trouver en position pour se motiver) mais également les motivations politiques (retrait vers un domaine suffisamment éloigné du pouvoir mais pas trop par exemple).

(3) Nous disons axialité mais non symétrie car il ne semble

pas évident que la symétrie fasse véritablement partie du type (il y a des exemples pour et contre) ; ce choix faisait-il partie d'un programme à réaliser par Palladio ? Mystère.

(4) En inscrivant deux idées, nous avons voulu marquer que le type communique et confirme un système d'idées simples.

Nous faisons l'hypothèse que l'axialité est aussi une marque commutative de distribution mais il faudrait une analyse architecturale plus approfondie pour en décider.

(5) Ce que nous nommons frontalité recouvre les éléments de façade opposables à tous ; c'est une liste ouverte d'éléments engendrés vraisemblablement à partir d'une barre horizontale soutenue par (ici des éléments formels) surmontée (ici des éléments formels) et éventuellement flanquée. Mais nous ne pouvons ici proposer de schéma d'engendrement car il faudrait une analyse du rapport au site pour la proposer.

Cette frontalité utilisant un modèle d'engendrement bien connu et des éléments formels d'une liste qui, chez Palladio, est très fermée, il semble évident que ce sont des éléments de vocabulaire auxquels s'applique une commutation.

(6) La frontalité est certainement un élément du programme : conçue par la commande pour signifier l'appartenance à un groupe dont les limites sont peut-être très restreintes. Mais cela reste une supposition, il n'existe pas de preuves. L'idée de somptuosité par contre semble attestée par le vocabulaire conventionnel.

(7) C'est par souci de compréhension que nous inscrivons ces appellations d'espace qui, autrement (et notamment dans les *Quatre Livres*) portent des appellations différentes. Il n'importe d'ailleurs, car c'est de la différenciation de ces espaces qu'il s'agit et de leur partition à l'intérieur du plan que nous parlons.

(8) Le rapport entre la partition des espaces et le mode de vie implique une spécification du mode de vie dans laquelle il y a une diversification de l'activité du *padrone* : activité publique, activité privée, activité de rapports patronaux ; mais il est difficile d'organiser ensemble les belles leçons d'Alvise Cornaro, les gaités de Ruzante et les discussions autour de la *Sophonisbe* représentée pour la première fois sur la scène palladienne le 14 juin 1578.

(9) Ou'il y ait des standards dans le discours architectural palladien, c'est ce qui résulte à l'évidence de l'examen de ses dessins ; on a même pu dire que le vocabulaire palladien était pauvre et simplement répété à l'envi. L'important est qu'il s'agisse aussi bien de standards de construction que d'éléments ornementaux ; mais ne s'agit-il pas là d'un seul et même problème ?

(10) Il est bien clair que, pour les contemporains de Palladio, la référence de son architecture était le produit d'une parole humaniste acquise selon les conventions de l'époque. Je voudrais faire l'hypothèse que cette convention était plus large : elle englobait une attitude politique ; plus étroite : elle créait des initiés et excluait les non-initiés.

(11) Nous entendons par « retournement » la manière dont certaines caractéristiques « extérieures » de l'expression sont rendues intérieures ; par exemple, lorsque Michel Ange construit l'intérieur de la bibliothèque de Laurent de Médicis à l'aide d'éléments qui, conventionnellement, sont habituellement utilisés pour une expression extérieure.

Le retournement peut évidemment aller jusqu'à l'utilisation de motifs picturaux pour figurer des architectures ; peut-on affirmer que ces traits sont constitutifs du type de la villa ? Je serais tenté de répondre par l'affirmative sans en être absolument certain. Une recherche est certainement possible sur ce thème ; il correspond à quelque chose ; c'est son extension qui reste à vérifier. Et aussi le sens qu'il peut avoir !

(12) Pourquoi l'architecture se montrerait-elle au maître de maison ? Pour lui signifier qu'il habite dans de l'architecture ? Ou bien plutôt pour redoubler sa présence en tant que présence culturelle garantie au sein de la sauvagerie ? Si la villa est une maison de la Culture, ce ne peut être que par des motifs internes. Mais ici, nous sommes dans l'hypothétique le plus pur, nous n'avons aucun signe.

(13) Le discours pictural (ou tout au moins quelques discours picturaux) semble être un élément constitutif de la villa. Toutefois sa description n'est pas faite (et notamment, on peut le regretter, il n'a pas été envisagé en tant que corpus). On ne peut donc que faire quelques hypothèses (et notamment tenter de voir en quoi ce discours se manifeste dans un rapport avec le « retournement » de l'architecture).

(14) En tant que discours pictural, l'œuvre peinte de la villa dit quelque chose : nous serions tentés d'y voir (notamment dans la villa Emo mais aussi dans la villa Poiana) la manifestation politique de l'humanisme rendue énigmatique par un ensemble de « clefs ».

Comme on le voit, beaucoup d'hypothèses sont nécessaires pour construire un type, c'est-à-dire une structure de correspondance : c'est que la correspondance est peu ou mal étudiée.

ce que nous en avons retenu

pour le principe

A l'issue de cette lecture sommaire des trois textes retenus, il semblerait à première vue qu'il faille se résigner à remiser définitivement le concept de type architectural au rayon des notions à géométrie variable. Et pourtant, au débouché d'un panorama plus vaste, évoqué dans notre introduction, Christian Devillers constate qu'en dépit des différences d'ordre théorique qui séparent les textes en présence, deux idées générales se dégagent de l'ensemble, à savoir que le type serait à la fois "une structure qui organise le projet" et "ce qui se réfère à un ailleurs du projet". Mais au bout du compte s'agit-il là véritablement de la même chose ? Christian Devillers lui-même ne remarque-t-il pas prudemment : "tout porte à croire [...] qu'on aura affaire à des types différents suivant que l'on cherche à rendre compte de structures propres à l'espace architectural ou du rapport à l'espace des groupes sociaux". Mais encore s'agit-il absolument du même concept ? Ainsi le moment du type dont parle Giulio Carlo Argan a-t-il quelque chose à voir avec le concept de type architectural revisité ici-même ? Autrement dit, la double typologie mise en oeuvre par Jacques Nicolas Louis Durand relève-t-elle de la définition concoctée par Quatremère de Quincy ? On peut se le demander car d'une part Raphaël Moneo répond par la négative à cette dernière question, et d'autre part les objets types architecturaux définis via le concept n'ont pas d'existence propre et ne circulent dans le projet que sous la forme de modèles et autres références. Il faut se rendre à l'évidence que la relation travail de projet/objet type architectural, repérable a posteriori, est extrêmement médiatisée à l'origine. Le constat de cette réalité incontournable conduit à affirmer que le concept de type architectural tel que le définit Christian Devillers est avant tout un instrument construit par et pour l'analyse, une grossièreté nécessaire et provisoire selon Henri Raymond, qui permet d'identifier, d'encadrer, de représenter et de structurer un processus d'échange entre le social et l'architectural. Sans doute la notion de type a-t-elle un sens dans l'ordre du projet, mais elle y relève d'une tout autre construction⁵⁹.

La définition donnée par Christian Devillers, reprise par Henri Raymond et admise par Philippe Panerai, constitue d'ailleurs le seul point de convergence explicite entre les textes de ces trois auteurs. Le type architectural serait donc en tant qu'"abstraction de propriétés spatiales communes à une classe d'édifices, une structure de correspondance entre un espace projeté ou construit et les valeurs différentielles que lui attribue le groupe social auquel il est destiné". Reste à trouver les moyens d'appréhender sur le terrain une réalité susceptible d'illustrer ce concept. Or de ce point de vue, force est de cons-

tater que le développement qu'en propose Henri Raymond s'avère, au dire même de son auteur, d'un usage pour le moins problématique, dont les visées dépassent d'ailleurs largement les ambitions de ce travail —rappelons qu'il ne s'agit pas ici d'écrire une histoire architecturale des diverses composantes de la société nancéienne, de la fin du XIXème siècle à nos jours, mais de mettre en évidence les évolutions architectoniques d'un corpus thématique localisé. Cela dit, il faut bien reconnaître que le texte initial de Christian Devillers, lui-même, en dépit de l'annexe d'une double définition opérationnelle, ne se préoccupe guère de l'instruction des phases préliminaires d'analyse que nécessite l'identification des types architecturaux que recèle un corpus donné. Nous voilà donc renvoyés comme de juste à la méthode d'analyse typologique esquissée par Philippe Panerai, que nous venons d'évoquer. Avouons de suite que nous ne connaissions pas cette dernière lorsque nous nous sommes attelés au défrichage de notre matériau nancéen. En revanche, sa découverte en cours de route nous a permis à la fois d'évaluer notre travail et de préciser deux problèmes touchant à l'élaboration des types, à savoir d'une part quel contenu et quelles limites, et d'autre part, quelle description et quelle illustration donner aux types repérés.

La méthode en question présente quatre étapes —définition du corpus, classement préalable, élaboration des types, typologie— que nous reprendrons tout à l'heure pour présenter notre travail sur le corpus des maisons nancéiennes. Pour l'instant, la question du corpus ayant déjà été abordée, voyons le détail des phases suivantes. A l'occasion de la seconde, consacrée donc à l'établissement d'un classement préalable des objets composant le corpus de référence déterminé lors de la première phase, Philippe Panerai insiste particulièrement sur le choix des critères élaborés en vue de l'analyse du dit corpus; et c'est avec raison, puisque ce sont eux qui vont permettre de découper ce corpus en entités suffisamment caractéristiques. Cependant, s'il est relativement facile de déterminer des critères potentiels —la description détaillée de quelques objets divers issus du corpus suffit à saisir la plupart d'entre eux— il est en revanche plus délicat d'en établir a priori une hiérarchie qui permette au bout du compte d'opérer un découpage pertinent du corpus. Sans doute la chose est-elle affaire d'expérience comme Philippe Panerai le souligne lui-même, mais ne reconnaît-il pas quelques lignes plus loin que "sans tomber dans une abstraction extrême, on peut facilement admettre qu'une analyse fine déterminera comme types différents ce qu'une plus rapide ne considèrera que comme une variation sur un même type". Si la confrontation de l'ensemble des types élaborés, qu'il propose alors, permet sans doute de relativiser la variance de ce rapport type/variations, elle ne permet d'évaluer ni la pertinence des critères retenus, ni celle de la définition des types en présence. N'est-il pas plus logique d'adopter là l'énoncé proposé par Christian Devillers ? Quand bien même n'illustrerait-il qu'un moment de l'évolution historique de la notion, il permet, en donnant un statut spécifique au type architectural, entre demande sociale et pratique du projet, d'encadrer l'élaboration des types entre les tenants et les aboutissants propres à ces deux pôles, et, dans le cadre de cette dialectique élémentaire, d'établir une hiérarchie des critères d'analyse entre ceux qui fondent le type et ceux qui désignent le travail de projet.

Suite à cette phase d'élaboration des types, Philippe Panerai

proposé donc de confronter ceux-ci en un système global, afin de constituer la typologie du corpus envisagé. "On cherchera à expliquer comment certains types se déduisent d'autres par croisements, adjonctions, modifications, comment les types se déforment, jusqu'où peut aller le jeu des variations sans altérer le type, etc ..." Un tel programme d'investigation pose d'emblée le problème du rapport qu'entretiennent les objets types architecturaux avec le corpus qu'ils sont sensés condenser. Il est certain que ces types n'ont d'existence architecturale qu'au travers des variations qui les caractérisent. De ce point de vue, il faut bien avouer que les traités et autres recueils d'architecture ne peuvent être lus comme des catalogues typologiques, qu'au second degré, en tant que miscellanées de modèles d'interprétation de certains types. Et que deviennent ces modèles dans la pratique de projet, si ce n'est des combinatoires de "solutions" compositionnelles ponctuelles, tant en plan qu'en façade ? Aussi en écho au vocable de "Solution Architecturale Typique" défini par ailleurs, nous proposons d'appeler "Solution Distributive Typique" tout élément caractéristique de mise en forme d'un schéma typologique donné.

On retiendra comme solution distributive typique, notamment les différents modes d'organisation des circulations verticales ou horizontales. Ainsi la distribution des hôtels particuliers donne-t-elle lieu à la mise en place de plusieurs dispositifs combinant la plupart du temps un porche, l'escalier et une distribution longitudinale; voilà pointées deux ou trois solutions distributives typiques potentielles. Le vocable peut également s'appliquer à des séries de pièces comme le doublet salle-à-manger/salon, traversant, parfois prolongé sur l'arrière par une terrasse et/ou un jardin d'hiver, qui s'impose au changement de siècle dans l'ensemble des maisons individuelles nancéiennes, qu'il s'agisse de villas, de maisons de villes ou d'hôtels particuliers. Même si un ensemble de solutions distributives typiques peut contribuer à caractériser un type précis dans le cadre d'un corpus donné, ces solutions, à l'instar de toute solution architecturale typique, ne lui sont pas entièrement dévolues pour autant —voilà pointée l'autonomie relative du typique par rapport au type. En tant qu'ingrédient du projet, une solution distributive typique relève avant tout d'un savoir-faire architectural au travail, au point de permettre parfois de définir la manière d'un architecte. De ce point de vue, la notion n'est pas complètement étrangère à celle de type formel que Carlo Aymonino oppose à celle de type fonctionnel. En effet, ce dernier considère "le classement typologique par types formels —ou typologie indépendante— comme un instrument classificatoire d'une méthode critique pour l'analyse des phénomènes de l'Art, et le classement typologique par types fonctionnels —ou typologie appliquée— comme un instrument cognitif d'une analyse des phénomènes constitutifs d'un ensemble, donc indépendants d'un jugement de valeur esthétique"⁶⁰. De fait les solutions distributives typiques illustrent la permanence d'éléments formels dans le temps et dans l'espace, même si, dans le cadre du corpus qui nous intéresse, il s'agit davantage de dispositifs issus d'un savoir-faire réglant des rapports de distribution, que de figures-modèles ou de formes-types susceptibles d'une interprétation d'ordre esthétique.

En deçà d'une définition rigoureuse, encore à élaborer, l'idée même de solution distributive typique permet d'envisager l'organisation de l'ensemble des variations relatives à un type donné, en définissant seules ou combinées, ce que nous proposons d'appeler des séries typolo-

giques, c'est-à-dire des sous-ensembles d'objets architecturaux illustrant une variation spécifique sur un objet type architectural déterminé. Dans le cas présent, il faut noter que ces variations relèvent essentiellement d'une combinatoire entre les emplacements respectifs de l'escalier et du doublet salle-à-manger/salon. L'expression elle-même n'est pas nouvelle; Giulio Carlo Argan et Raphaël Moneo l'ont déjà employée pour désigner un ensemble d'objets relevant du même type. Il devient alors possible de distinguer dans l'interprétation architecturale d'un type, des moments qui, comme l'indique Philippe Panerai, vont de la variation expérimentale, de l'ordre du prototype, à celle archétypale, de l'ordre du plan-type. Reste un dernier point à éclairer, celui de la représentation et de l'illustration d'un type. Au vu de la définition du type de la villa bourgeoise aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, donnée par Philippe Panerai, il semble bien que cette représentation du type relève essentiellement d'une description littéraire:

... Dans la définition du type de la villa bourgeoise qui apparaît en France vers 1850 et se codifie par les recueils d'architecture, de Daly à Lambert, durant la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, on ne retiendra pas seulement ce qui globalement marque les différences avec les autres types en usage à la même époque : le retrait par rapport à la rue, le refus de la mitoyenneté, l'isolement sur une vaste parcelle, l'apparente hétéroclicité des matériaux, la destination à une seule famille —avec ses domestiques— la succession cossue des pièces de réception —encore qu'elle ne diffère pas fondamentalement de celle de l'appartement haussmannien; l'un et l'autre renvoient bien au même monde, dont les romans et les traités de savoir-vivre nous livrent le mode de vie. Mais on cherchera à noter l'évident, le banal, le non-dit. L'organisation immuable en quatre niveaux : sous-sol avec les services; rez-de-chaussée pour la réception; premier étage pour les chambres; second étage dans les combles, pour les domestiques et les enfants —organisation qui au-delà de l'alternative stylistique classique/rustique ou plan compact et façade symétrique/plan pittoresque et façade dissymétrique, fonde la logique du type et le distingue sans ambiguïté, au moins jusqu'à la guerre de 1914-18, des maisons économiques et des pavillons ouvriers qui apparaissent également dans les banlieues ⁶¹.

Quant à l'illustration de ces objets types architecturaux, Philippe Panerai remarque : "Il arrive qu'un objet réel réunisse les propriétés du type et les illustre de façon marquante; on parlera alors d'exemple-type". Et il ajoute en note : "Parfois, aucun des objets réels n'incarne le type de manière satisfaisante, il faudra alors, comme Eugène Viollet-le-Duc avec sa cathédrale idéale, l'inventer". A la suite de cette double indication pour le moins problématique, une double remarque s'impose. D'une part, il nous semble plus exact de considérer l'exemple type comme un objet "typique" d'une série typologique, ce qui signifie, pour reprendre une métaphore mathématique, que dans le cadre d'une définition en extension, l'illustration du type est de toute façon assurée par l'ensemble des objets composant les séries typologiques correspondantes, et que, dans le cadre d'une définition en compréhension, cette illustration peut être assurée par plusieurs exemples types caractérisant chacun l'une de ces séries typologiques.

D'autre part, la proposition d'inventer un exemple type nous semble des plus ambiguës, tout simplement parce que la formalisation arbitraire qu'elle suggère, conduit bel et bien à l'élaboration d'un modèle idéal absolument hors objet, si l'on peut dire. La mise en évidence d'un exemple type dans le cadre de l'analyse typologique d'un corpus n'a de sens que si l'objet en question fait lui-même partie de ce dernier. En effet l'absence de représentants caractéristiques d'un type courant en d'autres lieux, constitue une indication précieuse pour l'étude entreprise. Cela dit, que le lecteur se rassure, ces quelques remarques théoriciennes ne manqueront pas d'affronter la mise en pièces rapportées du corpus, qui s'annonce par-delà notre tactique d'approche du gisement des maisons nancéiennes.

en pratique

Comme promis, nous reprenons ici les quatre étapes définies par Philippe Panerai dans l'énoncé de sa méthode d'analyse typologique, à savoir : définition du corpus, classement préalable, élaboration des types, typologie.

■ Définition du corpus

En l'absence de toute puce vorace, il est indéniable que le dépouillement d'une source aussi abondante que peuvent l'être les archives du service d'hygiène d'une ville de plus de cent mille habitants comme Nancy, constitue encore et toujours une véritable aventure. En l'occurrence, même si nous ne savions pas très bien au départ ce qui allait en sortir, il était évident que nous ne pouvions nous permettre de l'entreprendre plusieurs fois : nous devons nous donner d'emblée quelque moyen d'effectuer dans le matériau défriché, un premier choix, voire un premier classement — nous reviendrons sur cette seconde exigence lors de l'étape suivante —, afin de constituer un corpus de référence manipulable. Or, pour justifier de la stratégie annoncée, la composition de ce dernier devait, tout à la fois, satisfaire au cahier des charges de la problématique engagée, et rendre compte des principales caractéristiques du gisement des maisons nancéiennes. Mais était-il possible d'illustrer au sein d'un même corpus de référence, et la logique de l'argument, et celle du matériau ? Sans doute faut-il rappeler à cet endroit que c'est l'existence même de cette dualité fondatrice qui a décidé du déploiement d'une analyse typologique du gisement en question comme préambule à l'analyse préméditée des savoir-faire compositionnels qui y sont en jeu. Le parti pris de ce cycle d'analyse en deux temps militait en faveur d'un corpus élargi au-delà des choix d'évidence, à toute illustration caractéristique d'une solution typique manifeste, qu'elle soit distributive ou architecturale. Cependant, il faut bien avouer qu'en la matière, il n'existe guère d'autre critère de sélection que l'évaluation relative de chaque objet, guidée ici par le souci de représenter au mieux le plus grand nombre de dispositifs, qu'il s'agisse de phénomènes répétitifs ou de variantes spécifiques ; c'est ainsi que la composition des 564 maisons finalement rete-

nues, n'est pas complètement étrangère au déroulement linéaire de l'exploration systématique du matériau, dossier après dossier au fil d'un ordre administratif régi par l'alphabet pour les rues et par les suites de numéros correspondants pour les constructions elles-mêmes. Cela dit, il faut souligner que l'effectif de ce corpus de référence représente tout de même près du quart des quelques 2.400 maisons nancéiennes sur lesquelles le service d'hygiène de la ville dispose d'un minimum de documents graphiques, soit approximativement le sixième de l'ensemble du gisement communal en la matière. Quelle que soit l'importance des absences inévitables ou des oublis éventuels, une telle proportion nous a semblé garantir en dernière instance une représentation satisfaisante de l'ensemble du dit gisement, tout en cantonnant le corpus de référence dans des limites raisonnables, ne serait-ce que d'un point de vue photographique. Une fois la sélection opérée, les maisons retenues ont fait l'objet comme prévu d'un classement préalable qui a permis à l'issue de la deuxième étape inscrite au programme, de cerner définitivement les quelques grands types en présence (cf. annexe p. 352).

■ Classement préalable

En fait de classement, il s'agit plutôt ici de présenter les conditions de son établissement, c'est-à-dire d'explicitier le choix des diverses variables retenues pour tailler en pièces rapportées gisement et corpus, les commentaires sur les résultats de l'opération et leurs conséquences étant renvoyés à l'étape suivante. Si l'ampleur de la source exigeait de réunir d'entrée de jeu un certain nombre d'informations sur chacune des maisons repérées parmi les dossiers du service d'hygiène, il n'était bien évidemment pas question d'en entreprendre une description détaillée. En dépit des conseils prodigués par Philippe Panerai, nous avons donc renoncé par la force des choses à consigner toute information concernant les solutions typiques, qu'elles soient distributives ou architecturales — leur relevé, forcément fragmentaire, n'aurait pas été de toute façon d'un grand secours pour la sélection conjointe du corpus de référence —, pour ne retenir que les données les plus immédiates, susceptibles d'informer l'élaboration des types. A ce propos, divers sondages dans le matériau nous ont bientôt convaincu du bien-fondé des quelques variables traditionnellement en usage dans le domaine de l'analyse typologique de corpus architecturaux. Ainsi, la prise en considération des conditions de réalisation de l'objet pointé, de sa position sur la parcelle, et de la taille respective de ces derniers, ne surprendra personne. La banalité du propos ne dispense pas pour autant de certaines précisions, tout d'abord en ce qui concerne les conditions de réalisation du type : sous cette appellation, nous avons regroupé, outre l'identité administrative de l'objet, c'est-à-dire tout simplement son adresse, le nom du propriétaire, lorsque cela était possible, celui de l'architecte et/ou de l'entrepreneur, ainsi que la date de délivrance de l'autorisation de construire. Il faut reconnaître d'emblée que les données recueillies sur ces quelques points n'ont joué ici qu'un rôle secondaire. Aussi nous ne reviendrons pas sur le problème de l'identification des divers acteurs en présence. Pour le reste, il suffisait de décider de quelques repères chronologiques; nous avons donc découpé le destin des dossiers du service d'hygiène en cinq périodes : A, avant 1902, date de création du service, B, de 1902 à 1919, C de 1920 à 1939, D, de 1945 à 1965 et E, de 1965 à nos jours, bref un découpage sans histoire que nous avons déjà commenté

par ailleurs. Rappelons simplement que le gros du corpus se répartit entre les périodes B et C, tandis que pour les deux dernières, il a fallu compléter le matériau disponible par des relevés photographiques sur le territoire des communes avoisinantes. Ensuite, du point de vue de la position sur la parcelle, nous nous sommes bornés au recensement de diverses situations possibles d'alignement et de mitoyenneté allant de l'isolement au milieu d'une parcelle à la double mitoyenneté sise à l'alignement. Ces deux cas de figure constituent d'ailleurs les seules situations typologiques spécifiques illustrées au sein du corpus, les autres cas ne donnant lieu en effet qu'à des variantes secondaires quel que soit le type. Enfin, pour ce qui est de la taille, nous avons opéré une distinction entre les dimensions proprement dites de l'objet et de sa parcelle, et des caractéristiques plus spécifiquement architecturales comme le nombre d'étages ou le nombre et l'inventaire des pièces, au risque de multiplier les données. Pour compenser cette inflation nous avons tenté de mettre en oeuvre une sorte de variable de synthèse autour de la notion de travées. Mais voilà, fallait-il prendre en compte les travées décrites en façade ou celles décrites en plan, fallait-il comptabiliser le couloir d'accès ou se fier au découpage de l'étage ? Paradoxalement une telle incertitude, qui exigeait une évaluation relative, n'est pas étrangère à l'opérationnalité de la notion comme unité de mesure notamment en ce qui concerne les maisons mitoyennes. Voilà donc pour la triplète qui a servi de base à la prise de connaissance statistique du gisement ainsi qu'au classement préalable de notre corpus de référence.

■ Elaboration des types

Là non plus, pas de surprise; le gisement des maisons nancéiennes ne recèle aucun type d'habitat individuel spécifique. Une telle normalité n'a rien d'étonnant si l'on considère avec Christian Devillers que la bourgeoisie européenne a imposé ses modèles culturels à l'ensemble de la société dès le milieu du XIX^{ème} siècle. D'ailleurs Philippe Panerai ne reconnaît-il pas au passage, dans l'énoncé de sa définition du type de la villa bourgeoise, que la succession cossue des pièces de réception n'y diffère guère fondamentalement de celle de l'appartement haussmannien? Il s'agit bien là, au sens où l'entend Henri Raymond, du même type culturel auquel correspond toute une variété d'appellations dont la diversité repose avant tout sur l'identification de différences de taille et de situation comme en témoigne leur acceptation courante. Ainsi l'hôtel particulier est-il défini par le Petit Robert comme la demeure citadine d'un riche particulier, tandis que la villa apparaît comme "une maison moderne de plaisance ou d'habitat, avec un jardin, "voir pavillon" ... petite maison dans un jardin, un parc", qui renvoie à son tour à villa. A cette suite on peut ajouter le cottage en tant que "petite maison de campagne élégante", mais aussi le vocable de maison de ville encore employé dans les recueils en opposition à celui de maison de campagne. En regard de cet épannelage de commutateurs en puissance, le classement préalable de notre corpus de référence fait état, après croisement des données recueillies, de cinq à six cas spécifiques se référant explicitement au type culturel dominant, du moins pour la première moitié du siècle, tant par la composition de leur programme que par sa hiérarchisation. Nous les avons regroupés en quatre grands types, à savoir, celui de l'hôtel particulier illustré par des maisons de quatre travées et plus, situées a priori à l'alignement

et entre mitoyens, celui de la maison de ville illustré par des maisons de deux et trois travées situées entre mitoyens, celui de la villa illustré par des maisons d'au moins trois travées situées en milieu de parcelle, et enfin celui du cottage et du pavillon associés pour la circonstance, illustré par des maisons d'au plus trois travées situées en milieu de parcelle. Sans doute cette élaboration provisoire demeure-t-elle encore par trop sommaire, mais bien qu'elle néglige entre autres de prendre en compte l'évolution du corpus au long de la période balayée par les dossiers du service d'hygiène, elle suffit à rendre accessible le corpus de référence, étant bien entendu qu'il ne saurait être question de définir plus précisément les divers types en présence sans passer par une analyse plus détaillée de ce corpus.

■ Typologie

Voici donc enfin venu le temps de saisir dans sa matérialité le désormais fameux gisement des maisons nancéiennes qui avait repris depuis quelques pages des allures d'Arlésienne. Si, en ouvrant la porte au repérage et au recensement des solutions distributives typiques et à la constitution de séries typologiques, l'ébauche des principaux types en présence a donné au corpus de référence la configuration opérationnelle qui lui faisait défaut, il convient maintenant de dépasser cet appareillage méthodologique quelque peu pesant, non pour le délaisser mais en quelque sorte pour le transcender afin d'entrer dans le vif de l'objet. Et y a-t-il en la matière un autre moyen que de s'essayer à décrire ? A vrai dire, la chose est ici un peu particulière; la description entreprise n'est pas celle d'un Georges Perec dont s'inspire Philippe Panerai. Car elle ne travaille pas sur des objets plus ou moins victimes des vicissitudes de l'urbanité présente, mais pour l'essentiel sur des représentations de ces objets, à mi-chemin entre le projet et la réalisation à l'instar de cette notion de solution typique qui fonde la démarche. Alors s'agit-il là d'une typologie au sens où l'entend Philippe Panerai ? Oui et non; oui dans le sens où l'analyse organise le corpus d'après les types repérés en vue d'en donner l'illustration la plus complète possible, non, dans le sens où ce travail ne produit d'articulation des types qu'au travers du corpus lui-même en délaissant la continuité des structures sociales et urbaines qui participe de leur élaboration. En fait de typologie, il s'agirait donc là plus modestement d'une tentative de prise de connaissance d'un matériau architectural thématique localisé, dans toute sa diversité et toutes ses différences. Ainsi, la sélection des quelques maisons qui fondent le commentaire et constituent l'illustration de ce rapport d'analyse, a-t-elle tenté non seulement de rendre compte à la fois d'exemples-types et de variantes spécifiques, mais aussi d'assurer la représentation des diverses périodes traversées comme de la plupart des architectes rencontrés. Ainsi, la description de ces maisons s'est-elle essayée à prendre en compte les logiques de développement propres à chacune des deux grandes situations urbaines repérées, en structurant d'un côté l'analyse des maisons mitoyennes depuis la double hypothèse de départ rapprochant le phénomène de réduction de la taille, de celui de résistance du type, et de l'autre, l'analyse des maisons isolées à partir des grandes solutions distributives typiques caractérisant cette catégorie. Il est certain qu'un tel parti pris demandera à être réévalué à terme; pour l'instant, le projet de mettre en valeur la diversité du corpus et ses différences, nous conduit

sons
illa
lieu
pour
uées
ure-
res
yée
ble
es-
ans

le
ris
rte
ues
aux
ra-
ser
is-
le
sa-
re;
ns-
lus
our
tre
ion
au
où
'en
ens
du
les
ie,
on-
ute
ues
de
pte
ssi
mme
de
de
nes
nes
uc-
na-
ves
rti
de
uit

tout naturellement dans un premier temps à mettre en évidence les quel-ques "lieux communs" qui font de ces maisons nancéiennes un véritable gisement.

5. La maison : lieux communs

A côté des différences de distribution qui vont nous permettre de distinguer les séries typologiques, il existe des éléments constants qui dépassent leurs frontières. Il s'agit évidemment des affectations fonctionnelles les plus banales, telles que les indique la dénomination des pièces; ce vocabulaire est pratiquement stable pendant toute la période qui nous intéresse. Mais ces points communs sont aussi des sous-ensembles (le groupe des "pièces de séjour" par exemple) dont les composants, et dans une certaine mesure la forme, préexistent au projet au moins autant que les canons architectoniques. Si le programme de la maison, au sens où l'entend le fonctionnalisme, traverse par définition toutes les séries typologiques, ses constituants élémentaires, pièces ou sous-ensembles, révèlent une loi de variation spécifique, historique et sociale, qui appartient plutôt aux "types culturels".

D'autres caractères distributifs sont communs à toutes les séries, du moins leur variation est-elle indépendante des limites que nous leur avons fixées. Certaines relations entre les pièces (le rapport cuisine/séjour par exemple) sont en effet liées à des nécessités pratiques reconnues autant qu'à l'inertie des schémas distributifs. L'introduction dans ces schémas de perturbations comme l'intégration des garages aux habitations, ne parvient pas à modifier ces relations, ni a fortiori à créer de nouvelles séries typologiques. Les effets de ces perturbations appartiennent à un autre registre, puisqu'ils sont observables dans toutes les séries. De ces "lieux communs" de la maison, pièces, sous-ensembles, relations, nous explorerons donc les formes dominantes avant de décrire, à l'intérieur de chaque série typologique, les schémas selon lesquels ils sont disposés.

la pièce

La plus élémentaire des pièces, pour l'architecture domestique, est sans doute la chambre; l'espace le moins public de la maison en est aussi le plus constant. Si l'on admet que la chambre est devenue l'ultime refuge de l'individu à une époque bien antérieure à 1900, il n'est pas utile de détailler ici les valeurs morales liées à cette règle des trois unités (une pièce, une porte, un habitant) qui imposa l'invention du couloir. Robin Evans y a vu la marque d'une société "dont le régime ordinaire [...] est l'intimité"⁶². Sans illusions quant à l'évidence ou à la neutralité de cette règle, nous constaterons qu'elle a cours dans la quasi-totalité du corpus. La seule variation

repérable qui concerne les chambres tient à leur taille (de 10 à 30 m²) et à la présence d'annexes individuelles, salles de bains, cabinets de toilette, "dressing-room" ..., selon la surface disponible (cf. fig. 10,19,95, resp. pp.71,77,167).

Plus variés sont les ensembles de pièces de réception ou de séjour, au point qu'il faudrait parler à leur propos d'une typologie parallèle. Trois grandes formes se partagent inégalement le corpus : la séquence, l'étage de réception réduit, la pièce unique.

Dans la première, qui provient d'une tradition assez ancienne, les pièces sont alignées sur un axe commun, et sont reliées entre elles par une double porte ou plus simplement par une ouverture située sur cet axe; ce schéma de base peut articuler jusqu'à cinq ou six pièces. La liste serait longue des divers prétextes fonctionnels qui les habitent : billard, bibliothèque, fumoir, boudoir, petit salon ... sont autant de possibilités pour l'architecte-décorateur de constituer un catalogue d'ambiances variées où les ressources du mobilier complètent celles de la mouluration, du salon Louis XV à la véranda orientale. Un tel luxe de détails est cependant assez rare dans les dossiers de permis de construire.

Cette forme prestigieuse n'est pas réservée aux implantations isolées, aux "châteaux" placés au milieu d'un parc. Le 119, avenue de la Libération adapte cette forme à une parcelle urbaine, dans un tissu assez dense et sur un terrain en forte pente. L'étage noble comporte encore quatre pièces de réception, grand et petit salon, salle à manger, en communication avec un grand balcon encadré de tourelles. La quatrième pièce, un hall qui contient le grand escalier, est ouverte sur les trois niveaux de la maison et s'éclaire par une verrière. Comme dans de nombreux cas, l'exiguïté de la parcelle n'autorisait pas la mise en place d'une séquence sur un axe de symétrie. L'axe des pièces est au contraire perpendiculaire à celui qui articule les pièces entre elles. C'est à la menuiserie décorative qu'est confié le soin de régulariser la forme des pièces, quelle que soit celle de la parcelle. Mais ces préoccupations scéniques disparaissent dans les étages, dont la distribution obéit à des schèmes formels moins stricts, bien qu'elle soit en partie déterminée par la disposition des refends au rez-de-chaussée (fig. 1).

L'héritage de ce type de séquence et de son décorum se répartit dans deux directions : d'une part, la réduction de la taille limite l'extension des pièces de séjour à une travée généralement traversante ; d'autre part, le concept de living-room tend à concentrer l'ensemble des pratiques dites de réception ou de séjour dans une seule grande pièce.

Le 17, rue des Jardiniers est également soumis à la contrainte d'une situation de mitoyenneté, qui se double de la présence d'un passage traversant au rez-de-chaussée (fig. 2). La place disponible pour les pièces de réception en est d'autant réduite. Le thème de la séquence reste toutefois utilisable, sur une travée qui occupe un tiers traversant de la maison. La symétrie propre des pièces étant un attribut

10 à
habi-
tible

our,
èle.
nce,

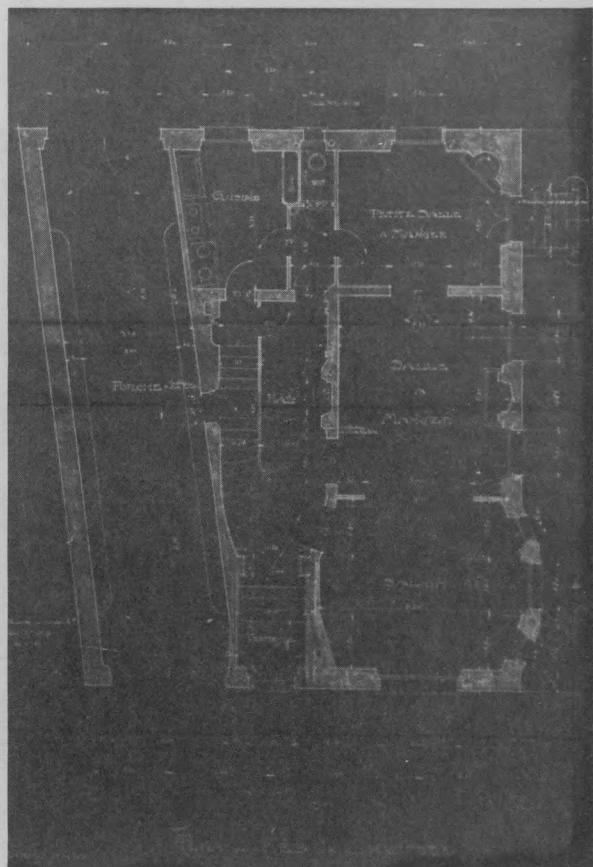
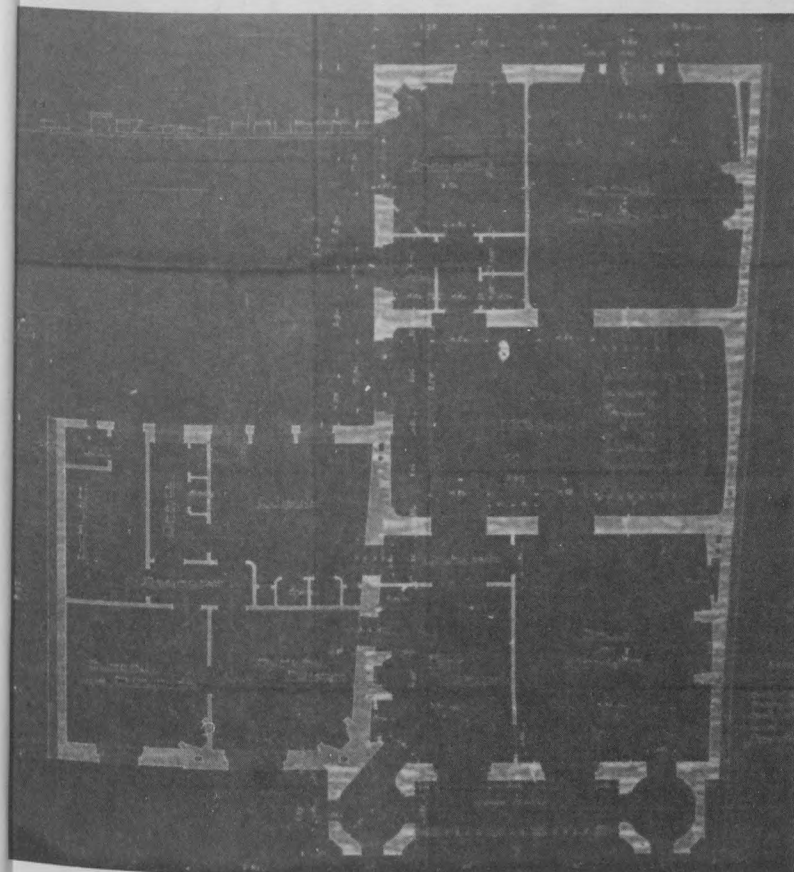
me,
lles
sur
ces.
abi-
sont
un
tent
ale.
s de

ions
venue

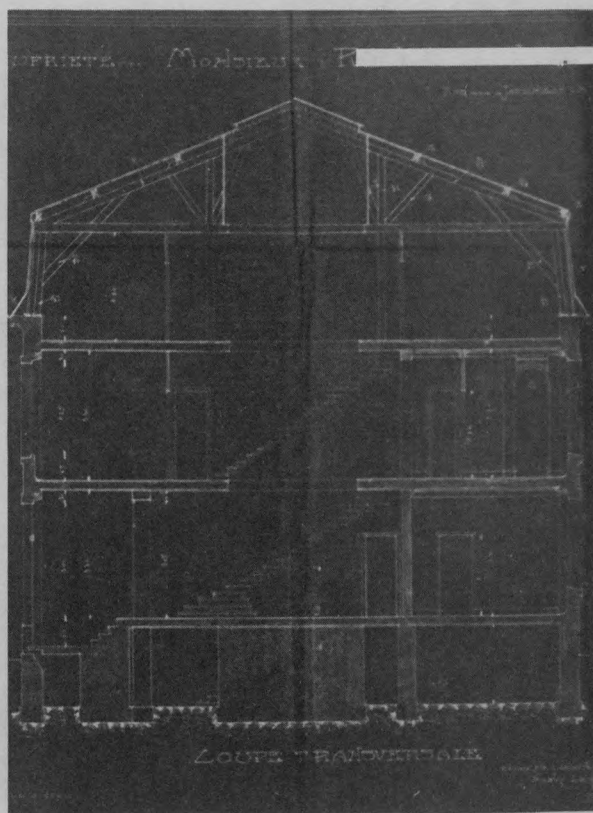
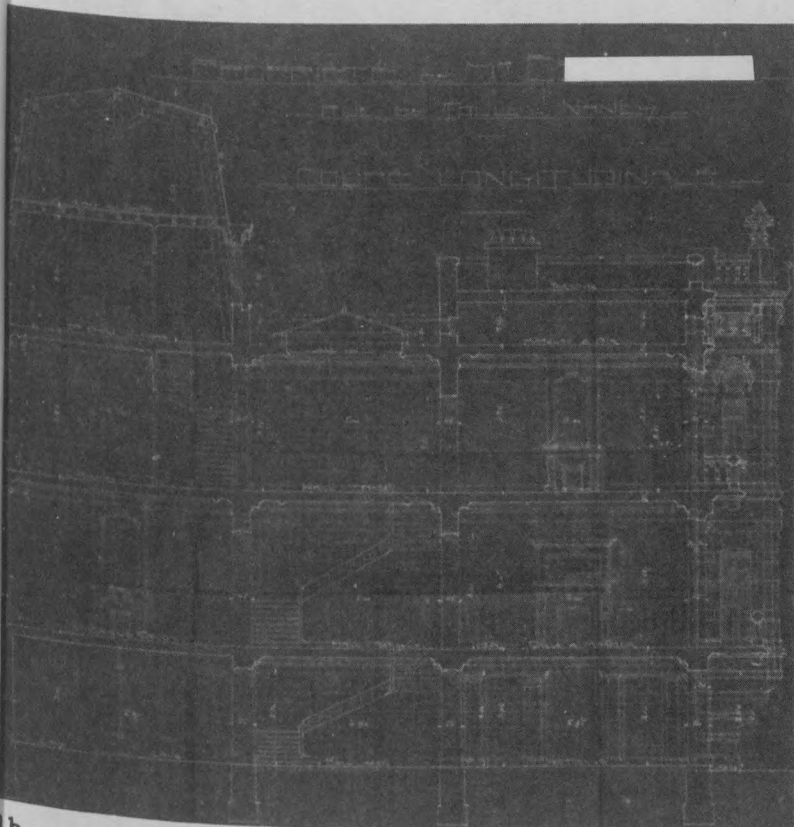
un
oble
lle
es.
rte
mme
la
ces
tre
gu-
le.
ont
lle
de-

tit
ite
an-
rer
ule

nte
sa-
our
ce
er-
ut



2a



2b

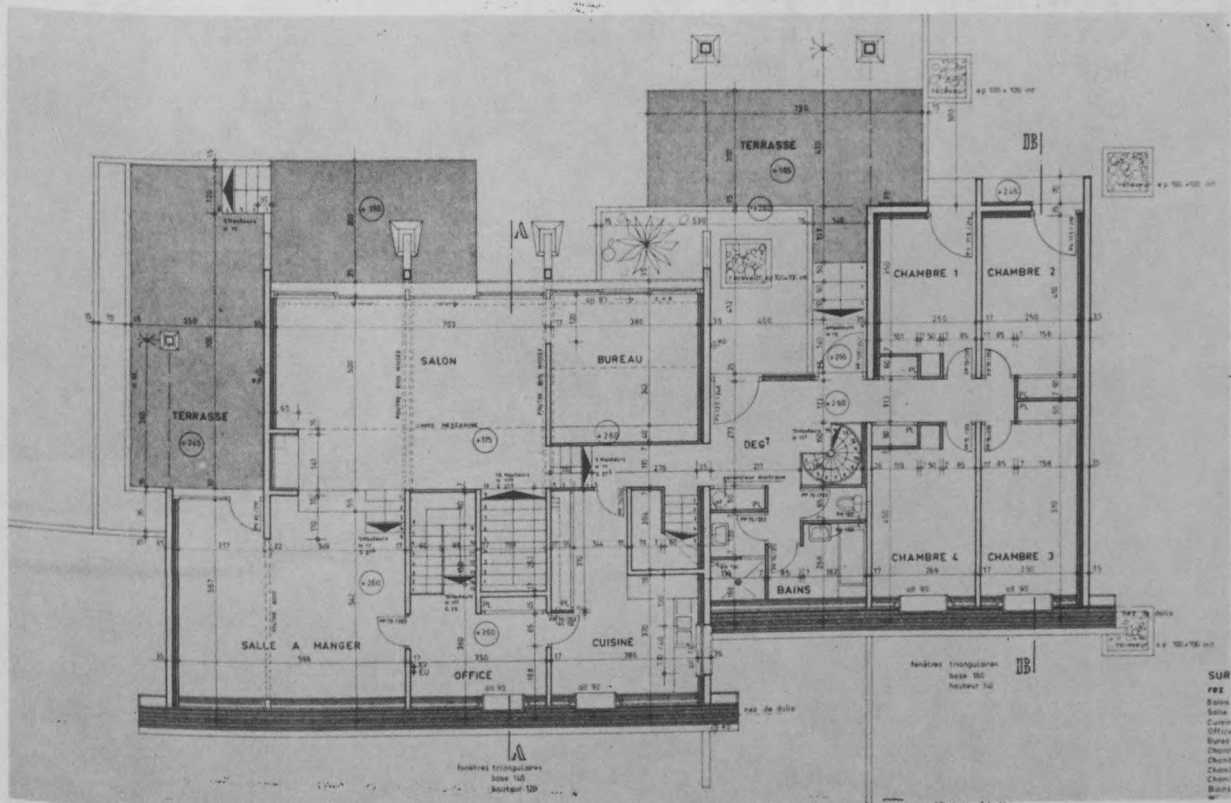
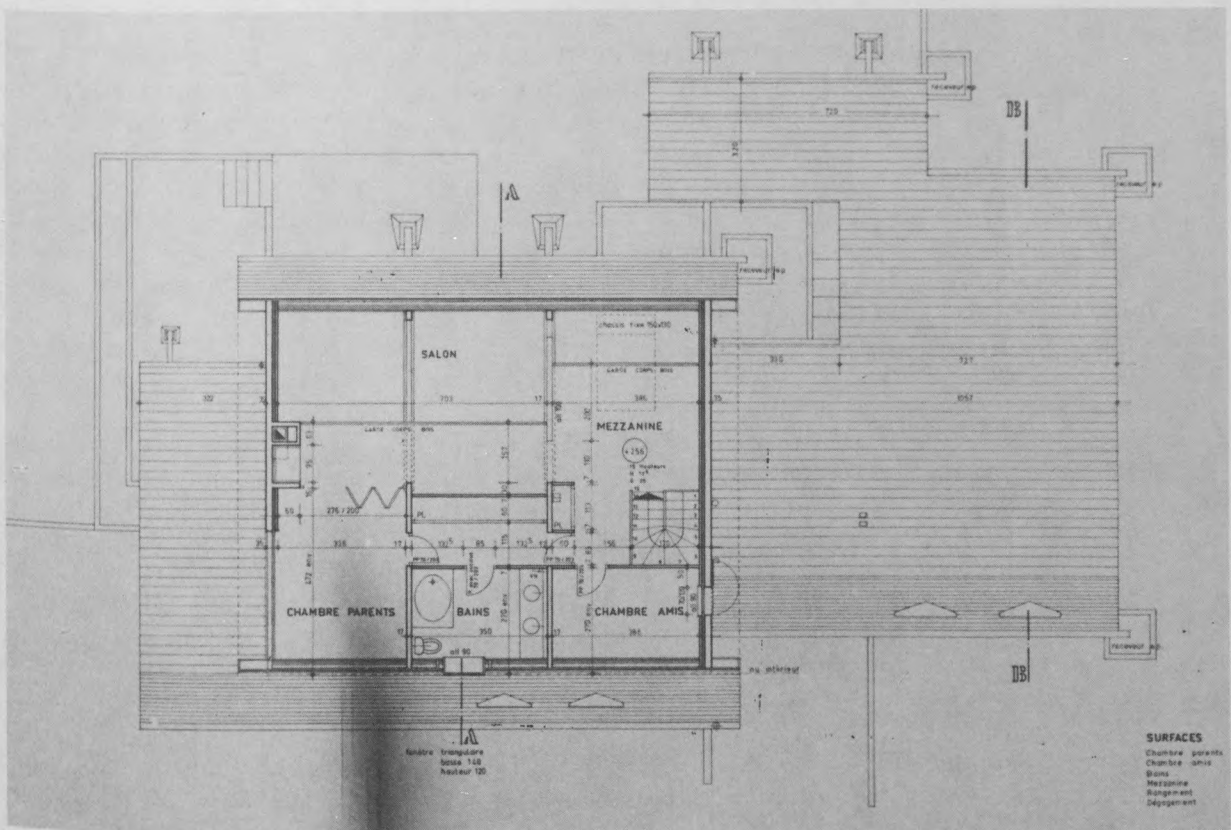
- 1 * 119, avenue de la Libération, 1913. Arch. Charbonnier.
(a) rez-de-chaussée (b) coupe longitudinale
2 * 17, rue des Jardiniers, 1914. Arch. J. Masson.
(a) rez-de-chaussée (b) coupe

essentiel de la séquence, un jeu de courbes sur les refends et un travail décoratif utilisant les cheminées permet de s'acquitter de cette nécessité; le catalogue des proportions et des ambiances s'est réduit, mais il reste varié. Une différence notable sépare toutefois cet exemple du précédent : la spécialisation des travées — une travée de réception, une travée de services — sur laquelle est fondée une partie importante des séries de maisons mitoyennes (cf. chap. 6). Enfin, la coupe montre assez clairement que le thème du "grand escalier" a survécu à la réduction des dimensions.

L'autre descendance de la grande séquence peut être observée dans des villas contemporaines. Rue J. Larcher (fig. 3), dans un projet de 1974, ce thème a subi plusieurs évolutions : l'abandon de l'axe de symétrie comme support de l'organisation des pièces est un fait déjà historique; dans les maisons de cette catégorie, la disposition "libre" est devenue la règle, première incursion de l'architectonique moderniste dans les schémas distributifs. Mais si le modèle des relations entre les pièces semble emprunter au fonctionnalisme une partie de ses thèses (la bipolarisation jour/nuit par exemple), il reste dans ce projet des solutions distributives qui ne peuvent être expliquées qu'en se référant à leurs ancêtres. L'absence de porte entre les pièces de séjour, la présence de la cheminée utilisée comme articulation formelle, et même la disposition, entre cuisine et salle à manger, d'un office qui contourne l'escalier, sont autant d'héritages plus ou moins interprétés du schéma distributif de notre premier exemple. La séquence a seulement été enrichie de quelques formules plus spécifiquement modernes : la double hauteur, la mezzanine, et le remplacement du "grand escalier" par un jeu de niveaux intermédiaires séparés de quelques degrés.

A côté de ces exemples tirés du corpus des grandes villas bourgeoises dont Nancy compte seulement quelques dizaines de représentants, la seconde forme de cette "typologie parallèle" des pièces de séjour que nous appellerons l'étage de réception réduit, correspond à une organisation largement majoritaire dans la production domestique de cette période. De la séquence primitive il reste seulement deux pièces que relie une large ouverture, parfois une double ou triple porte vitrée. Prennent place à côté d'elles au rez-de-chaussée, outre la cuisine, une pièce annexe dont l'affectation est la seule variable de ce type de plan : bureau, bibliothèque, chambre, petite salle à manger ... Le rez de chaussée du 4, rue Ste-Cécile (fig. 4) correspond assez bien à cette définition. Le doublet salle à manger/salon est prolongé sur leur axe commun par une terrasse.

Etablir une généalogie de cette organisation nous éloignerait sans doute des limites du corpus, mais l'hypothèse d'une survivance de la "maison en longueur" médiévale⁶⁴ dans la forme des pièces de réception ou de séjour doit être complétée de l'apport de cette tradition plus prestigieuse qu'est la séquence observée dans les grandes villas; cet apport est seul capable d'expliquer l'indéracinable pratique du double séjour dans les maisons les plus économiques, parfois même en dehors des appellations coutumières, salle à manger et salon.



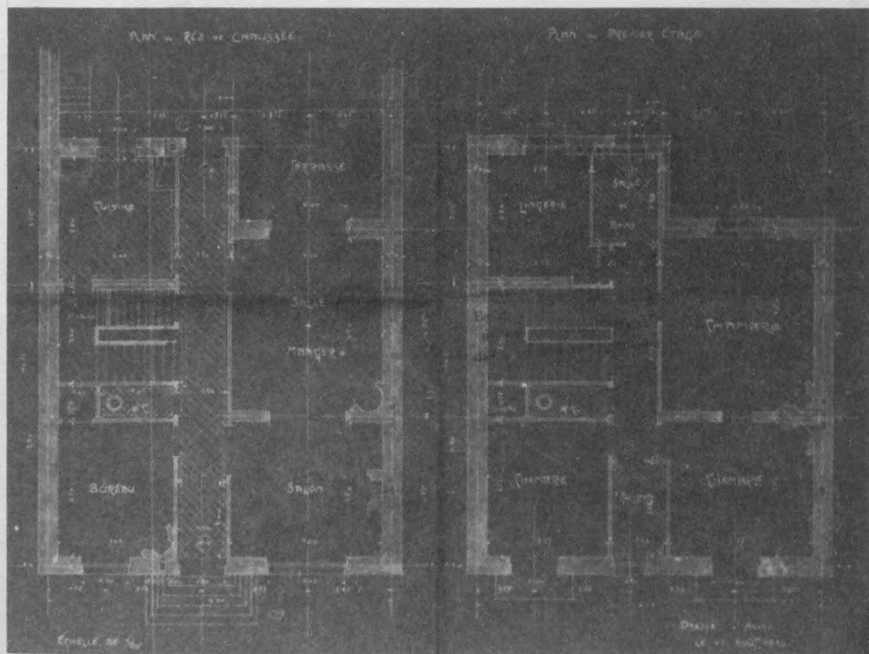
3 * sn. rue J. Larcher, 1974. Arch. Rousselot. 1er étage et rez-de-chaussée.

Dans la maison construite en 1935 au 63, rue L. Bourcier (fig. 5), la salle à manger est reliée à un bureau. L'étage de réception ne comporte plus que deux pièces auxquelles est adjointe une cuisine assez spacieuse. Le souvenir direct de la séquence s'est perdu avec l'axe de symétrie des pièces, mais la porte vitrée, pièce de base de ce décor, a subsisté. La réduction de taille a également frappé les annexes, puisqu'aucun espace additionnel du type véranda ne prolonge le séjour. Seule une étrange salle de bains en encorbellement s'échappe du parallélépipède. Statistiquement, l'étage de réception réduit à deux pièces est toutefois associé, le plus souvent, à un ou plusieurs prolongements. Un recueil de "petites maisons modernes" les justifiait par la polyvalence fonctionnelle, dans ces termes :

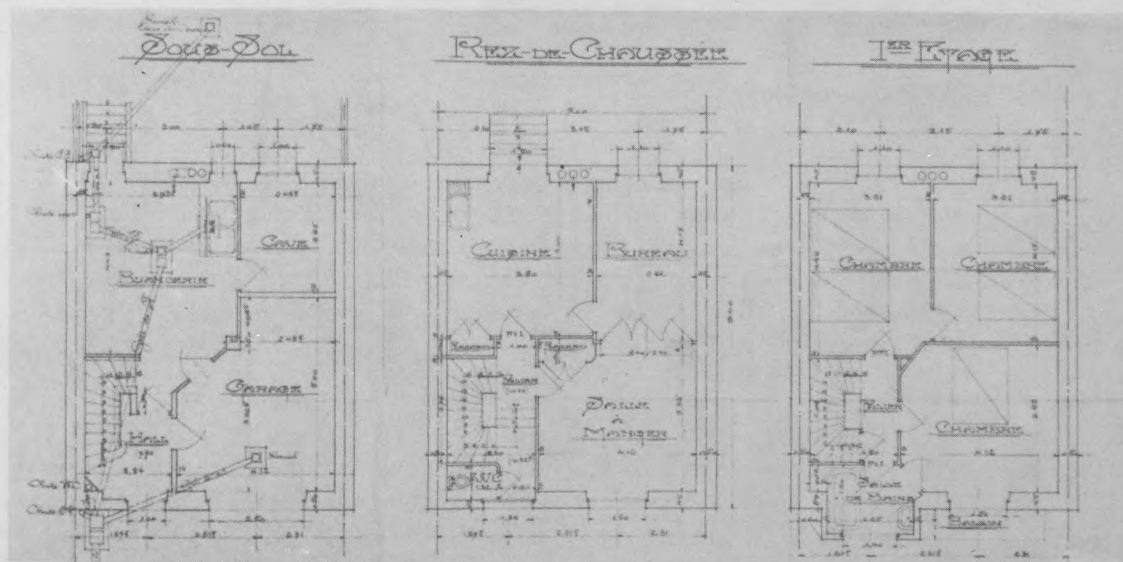
"En avant, salon et salle, réunis par porte à 4 vantaux ne font, avec le bow-window, qu'une seule et même galerie familiale; la terrasse y ajoute son agrément : station à l'air, hors de l'humidité des soirées"⁶⁵.

"Intérieurement, une réception bien complète est fournie par la réunion facile du cabinet de travail aux deux grandes pièces, déjà presque confondues en une seule; la largeur du vestibule, sur lequel s'ouvre la cage d'un bel escalier à rampes droites, agrmente encore la dite réception"⁶⁶.

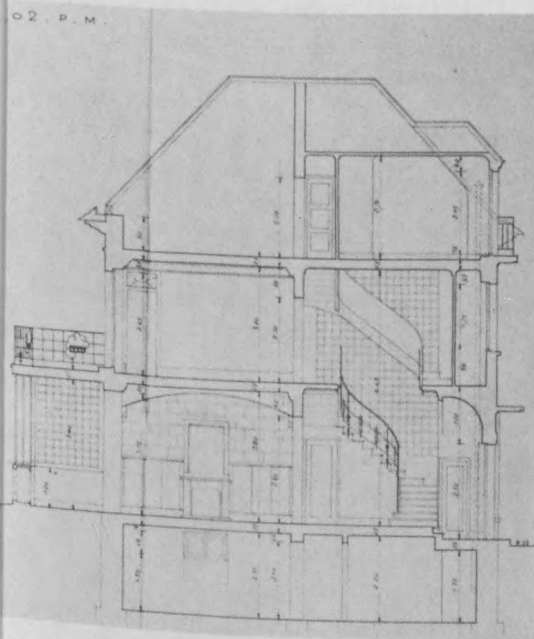
Bien qu'elle en soit la formulation la plus courante, la répartition sur deux travées n'est pas corollaire de l'étage de réception réduit, surtout lorsque disparaît la contrainte liée à la mitoyenneté. Au 14, rue de la Foucotte (fig. 6) un savoir que l'on peut croire puisé au XVIII^e siècle s'est investi dans ce programme. Sur l'axe d'une entrée traitée en alcôve se succèdent un hall, un living-room et un jardin d'hiver légèrement excentré. Les appellations traditionnelles ont pu disparaître au profit de dénominations plus modernes; les principes d'articulation des formes sont plus permanents. Ces deux pièces



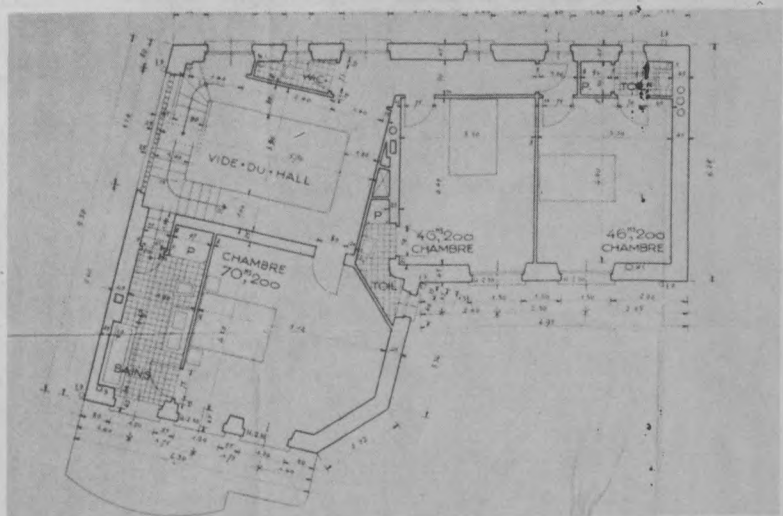
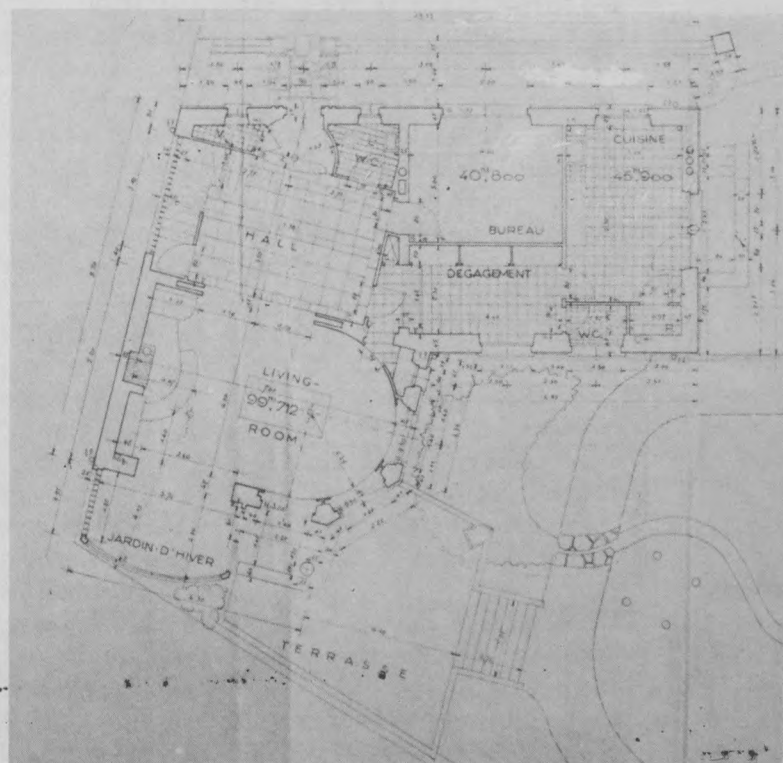
4



5



6a



6b

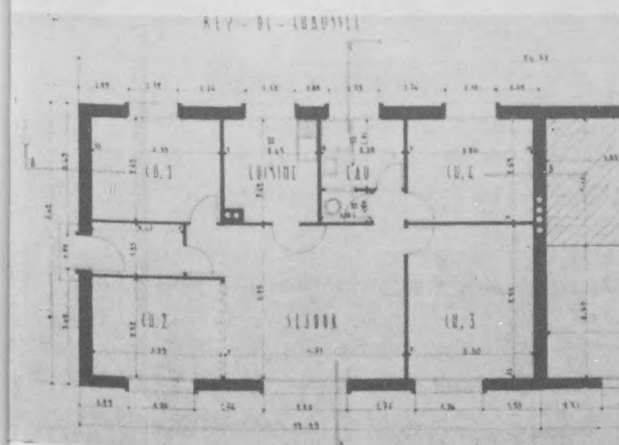
- 4 * rue Ste Cécile, 1910.
 5 * 63, rue L. Bourcier, 1935. Arch. Mazerand.
 6 * 14, rue de la Foucotte, 1937. Arch. Duvaux.
 (a) coupe (b) rez-de-chaussée, 1er étage.

séparées par une porte vitrée, que nous avons trouvées dès 1910, représentent une solution distributive typique. En effet leur utilisation a dépassé les conditions fonctionnelles ou culturelles de leur naissance pour devenir un poncif de l'architecture domestique jusqu'aux années 1970, où la pièce de séjour unique tend à se généraliser dans toutes les catégories d'habitat.

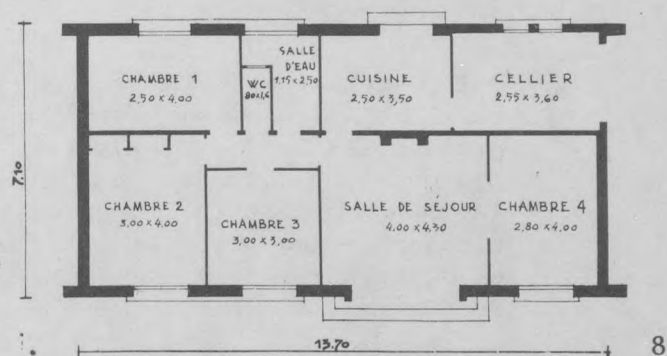
L'interprétation la plus récente de l'étage de réception réduit se trouve dans l'habitat économique des années 50. Les sources de cette invention sont assez incertaines : la morale de l'époque, les procédures de financement liées aux types "F" exigeaient-elles que la pièce de séjour fût, sur les plans, unique ? Dans la plupart des cas en effet, le "salon" se trouve rebaptisé "chambre", une chambre d'une conformation assez insolite : sans accès indépendant, souvent la plus petite de la maison, elle est en fait reliée au séjour par une large ouverture, parfois par une cloison mobile (fig. 7). L'hypothèse d'une survivance du doublet traditionnel reste ici la plus plausible, car la réalisation d'une chambre identique aux autres ne posait aucun problème distributif. Un catalogue de petites maisons "conformes au plan courant de type F" confirme la généralisation de cette solution, où le souvenir de la séquence primitive est, quant à la surface totale disponible, assez lointain (fig. 8).

Les grandes villas ont évolué différemment. Dans cette maison impasse T. Devilly (fig. 9), la tendance vers une pièce de séjour unique s'accompagne d'une plus grande complexité formelle. Dans les villas bâties sur ce principe, le "living-room" devient une vaste salle, si l'on excepte le rôle pour le moins symbolique des subtiles différenciations de l'enveloppe extérieure. A cet espace "fluide", seule l'insistance sur les signes fonctionnels peut tenter de donner un contenu; le mobilier doit assurer à la fois la spécification fonctionnelle des espaces et leur séparation concrète, —on pourrait parler de "règne du placard"—, bien qu'essentiellement visuelle : l'activité bruyante doit choisir d'autres lieux que le séjour, ou monopoliser la maison. A l'autre extrémité de la hiérarchie économique, la "salle commune" issue d'autres traditions s'accorde parfois au diapason de la séquence, des salons d'hôtels particuliers. La double pièce devient alors "cuisine-salle à manger", comme au 6, Impasse du Sapin (fig. 10). Les deux pièces ne sont séparées que par deux têtes de refends. Il s'agit du cas le plus réduit du corpus; pourtant les pièces ont gardé des accès indépendants. La salle de séjour peut donc rester, dans ce cas extrême, une véritable "pièce de réception".

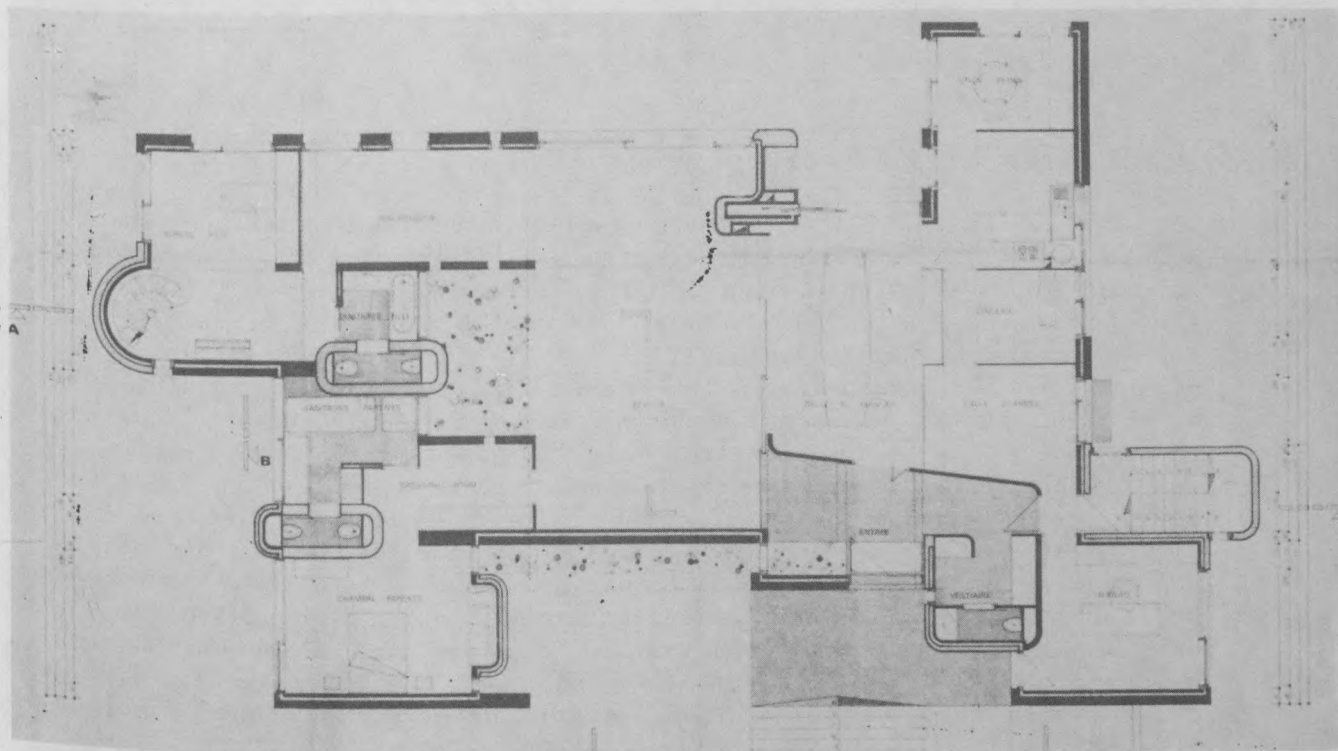
Les expériences d'industrialisation du bâtiment ont laissé peu de traces dans l'architecture domestique nancéienne. Il était pourtant difficile de passer sous silence cette fiction typologique particulière qu'est la trame, dans laquelle les règles traditionnelles d'articulation des pièces sont plus ou moins absorbées. Dans le projet 18, rue de la Croix Gagnée (fig. 11), la répétition des modules, dont l'utilisation est assez simple dans le cas des chambres, devient inadéquate dès qu'elle s'applique à la pièce de séjour. La symétrie extérieure, partielle,



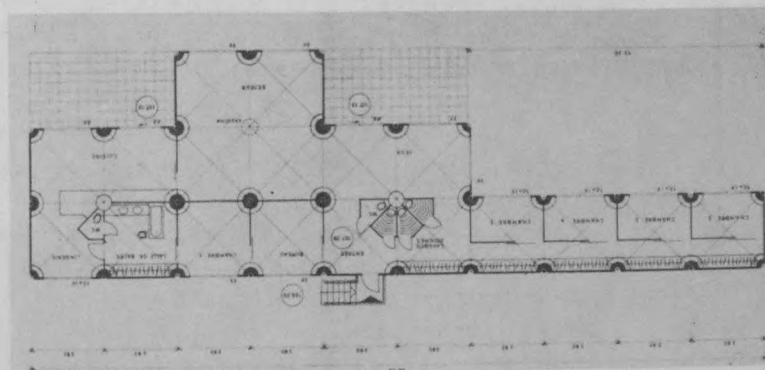
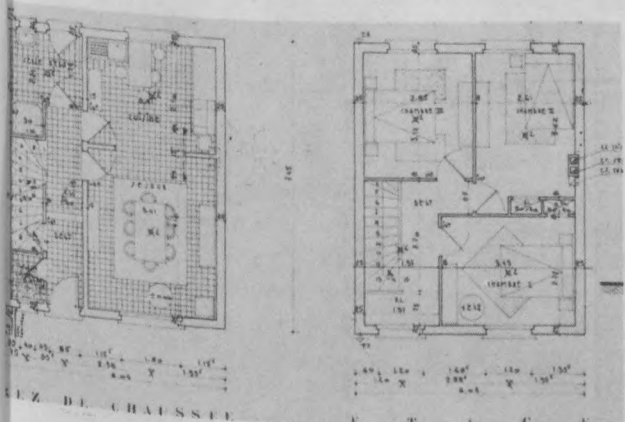
7



8



9



11

- 7 * s.n. chemin St-Jacques, 1954. Rez-de-chaussée.
 8 * Maison à Pau, s.d., arch. Cahon et Barrère, rez-de-chaussée.
 9 * s.n. impasse T. Devilly, 1972. Arch. Anxionnat, rez-de-chaussée.
 10 * 6, impasse du Sapin, 1956.
 11 * 18, rue de la Croix Gagnée, 1974. Rez-de-chaussée.

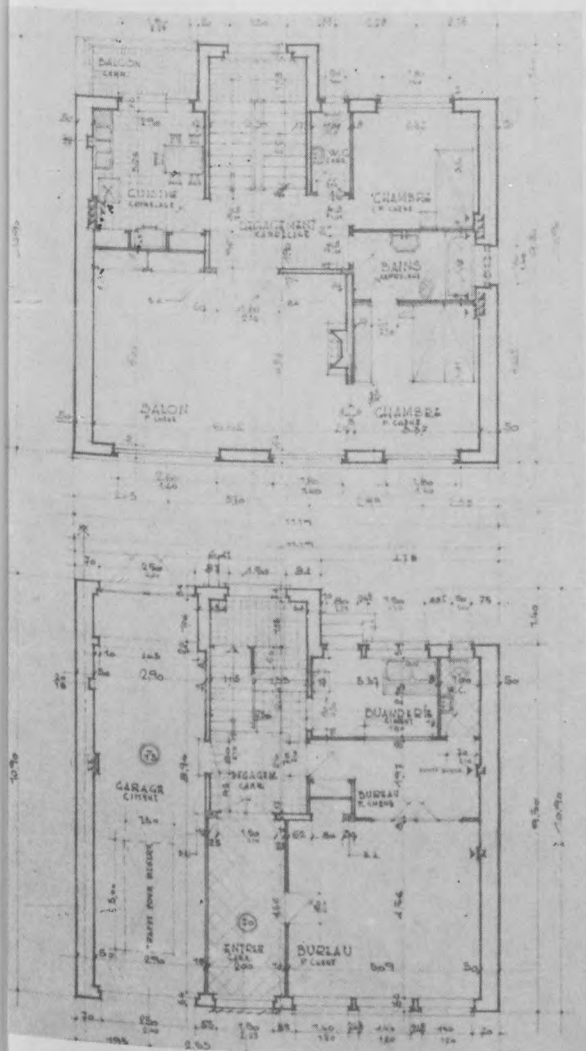
est contredite à cause des difficultés d'assimilation du programme par la trame. Comme dans la plupart des maisons modernes, les pré-supposés architectoniques compromettent les solutions distributives typiques au lieu de les accentuer. C'est peut-être ce qui explique la quantité élevée, dans cette période, de maisons qu'il nous faut classer comme "atypiques". Les solutions typiques, architecturales ou distributives, y sont réduites à l'état de fragments dont l'inventaire ne suffit plus à décrire entièrement les projets. Est-ce à dire qu'il y a eu "invention" ? Le terme d'improvisation est sans doute plus adéquat ...

structures distributives générales

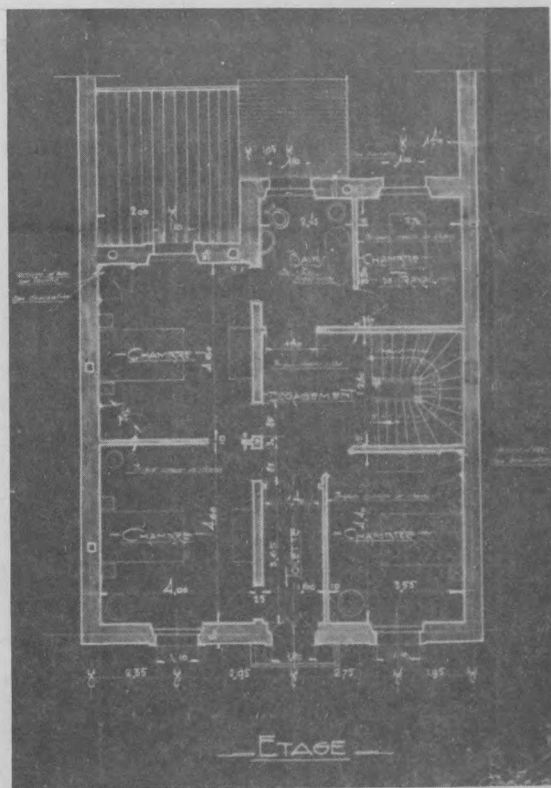
Si la spécialisation fonctionnelle des pièces est au début du siècle un fait acquis, ses conséquences formelles ou distributives se sont imposées plus lentement. Pour preuve, il faudrait citer cette transformation d'un projet de maison en double appartement, qui apparaît sur un permis de construire modifié en 1911 : le rez-de-chaussée inchangé constitue le premier appartement. A l'étage, et sans transformation du cloisonnement, la mention "lingerie" est remplacée par "cuisine" et la salle "de bains" devient ... "à manger". Aucune tradition ne semble donc fixer les caractéristiques de la distribution ou la surface des pièces. De même la division en pièces de séjour et pièces de service n'est pas toujours établie. Au 15, rue Ste-Cécile, la disposition des pièces révèle un certain mélange; on accède à la chambre principale par le salon, le bureau est attenant au garage, et le local d'étendage est identique (parce que symétrique) à l'une des chambres. Le seul avantage tiré de cette disposition est une réduction de la surface des couloirs, qui pouvait sans doute être obtenue par d'autres moyens. (fig. 12)

Au contraire, le schéma à deux travées du 186, rue Jeanne d'Arc repose sur une hiérarchie plus claire des fonctions. Le couloir traversant le rez-de-chaussée est remplacé par les salles de bains à l'étage, où la répartition des espaces servants et servis est identique. Seul le niveau des combles, à demi occupé par un grenier, oriente son schéma distributif sur l'axe longitudinal du plan (fig. 13).

Ce principe de spécialisation fonctionnelle des travées est repris 110, rue de la Côte (fig. 14), mais dans une situation différente : toutes les pièces de séjour sont dirigées vers la rue, sans doute à cause de l'orientation au Sud de leur façade. Les deux travées se succèdent donc de l'avant vers l'arrière, c'est-à-dire que le modèle généralement suivi en situation de mitoyenneté a subi une rotation de 90°. Mais comme dans la plupart des plans à travées, la superposition des schémas distributifs des différents niveaux est assurée, à l'exception de l'orientation des couloirs. Cette disposition est assez fréquente, qui associe un couloir traversant au rez-de-chaussée — pour accéder à l'arrière de la parcelle — à un couloir transversal à l'étage — pour desservir au mieux des pièces qui s'éclairent sur deux façades opposées.

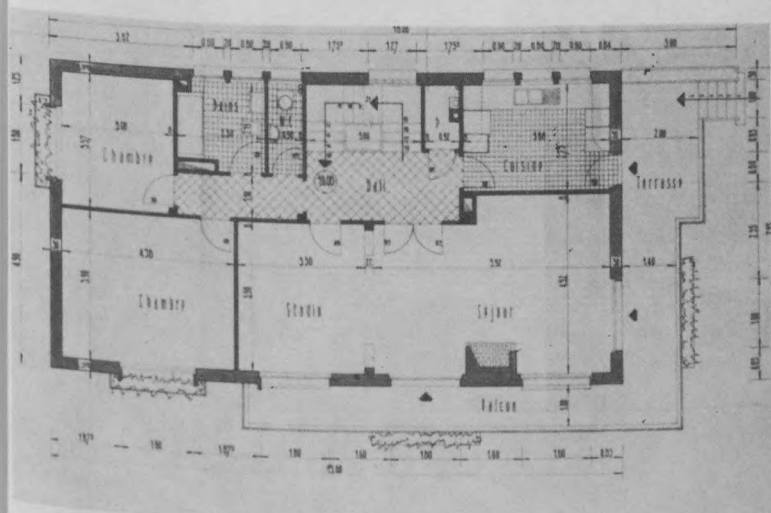
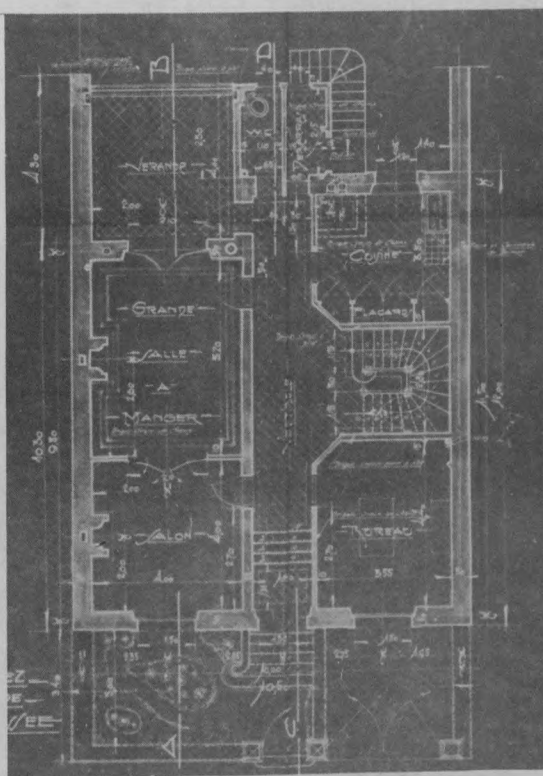


12



13a

13b



14

12 * 15, rue Ste-Cécile, 1953.

13 * 186, rue Jeanne-d'Arc, 1924. Arch. Villemont.

(a) rez-de-chaussée (b) 1er étage.

14 * 110b, rue de la Côte, 1956. Arch. Berg. Rez-de-chaussée.

Pour le 57, rue du Général Gouraud (fig. 15) construit sur un seul niveau, la distribution des pièces hérite à la fois du schéma habituel des maisons à deux travées et de la répartition en groupes fonctionnels (pièces de jour, pièces de nuit); le plan du rez-de-chaussée est une juxtaposition des deux niveaux de la maison traditionnelle. Le choix des matériaux tient compte de cette délimitation : pierre pour le jour, béton pour la nuit. A l'intérieur de ce schéma, la position respective des pièces de séjour et de service résulte des conditions d'éclairage; les premières occupent les emplacements périphériques du plan, les secondes la zone centrale. Enfin la cuisine est tournée vers le jardin, ce qui correspond à la disposition la plus fréquente, toutes périodes confondues. Les rares dispositions inversées sont dues à l'orientation (cf, par exemple, fig. 68p. 281).

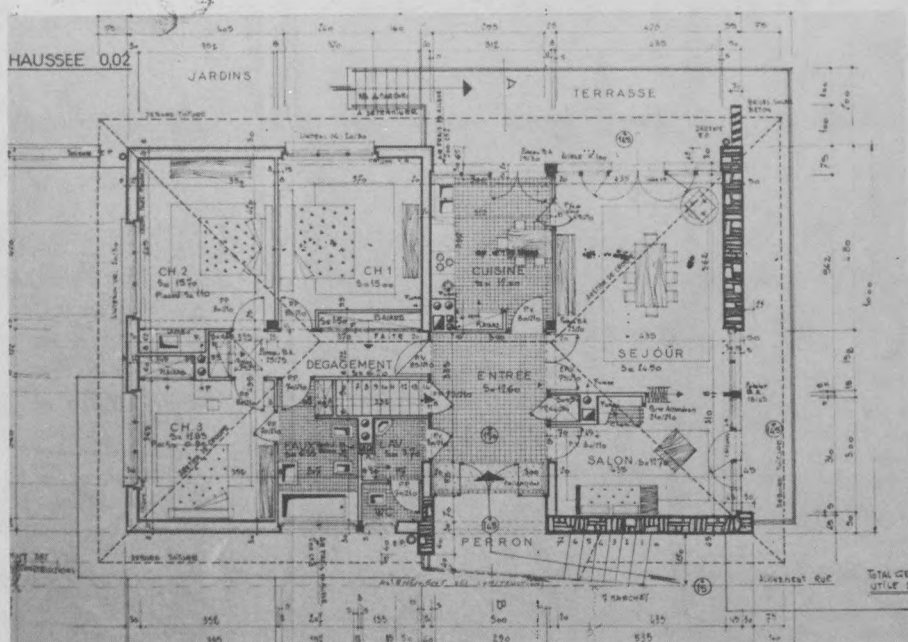
Entre pièces de séjour et de services, il y a parfois plus qu'un simple partage des travées. Dans certaines villas coexistent deux réseaux de circulations plus ou moins indépendantes. Au 68, Avenue du XXème Corps, (fig. 16) ce double circuit n'existe qu'au rez-de-chaussée : entrée, hall et pièces de séjour d'une part, cuisine, office, entrée de service et accès aux caves d'autre part. Le seul point de contact des deux parties de la maison se situe entre l'office et la salle à manger. Au contraire, les chambres sont considérées comme des cellules individuelles pourvues de leurs propres annexes, qui sont donc réparties dans tout l'étage.

Le parti choisi dans cette villa (fig. 17), construite en 1923 sur le Rond-Point Marguerite de Lorraine, est d'assembler deux groupes de pièces totalement indépendants. La réception et le service disposent chacun d'un escalier. Celui des maîtres, lieu de représentation autant que de circulation, prend place dans un hall à double hauteur encadré à l'étage d'une galerie; l'escalier des domestiques, plus étroit, accède seul à leur domaine dans les combles. Chacun des groupes fonctionnels est installé de part et d'autre d'un axe de symétrie qui n'organise réellement que la travée de la façade, pour laisser la place à une imbrication "organique" des pièces dans la partie de la maison tournée vers le jardin.

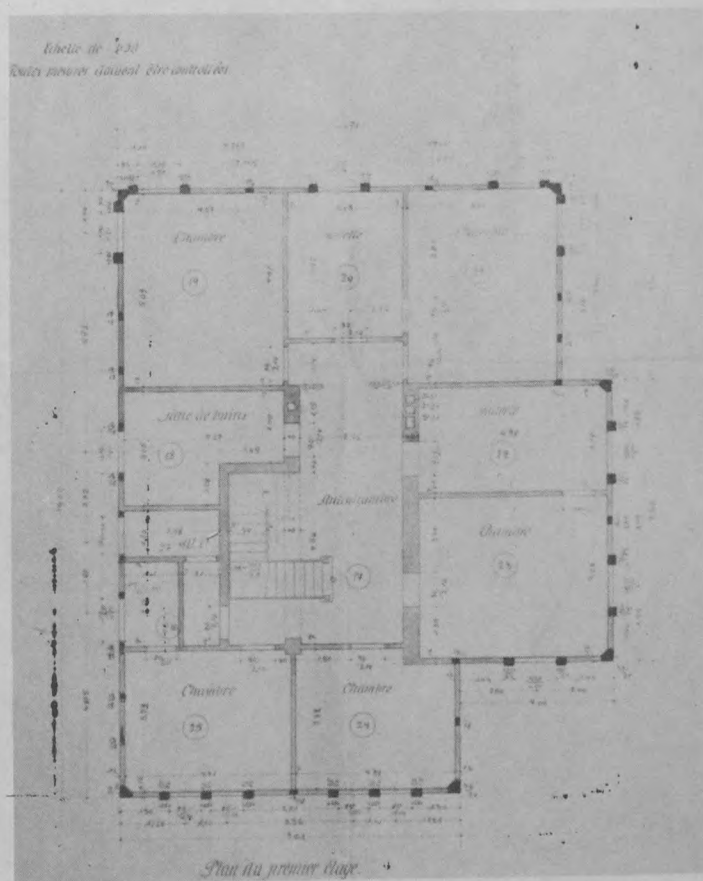
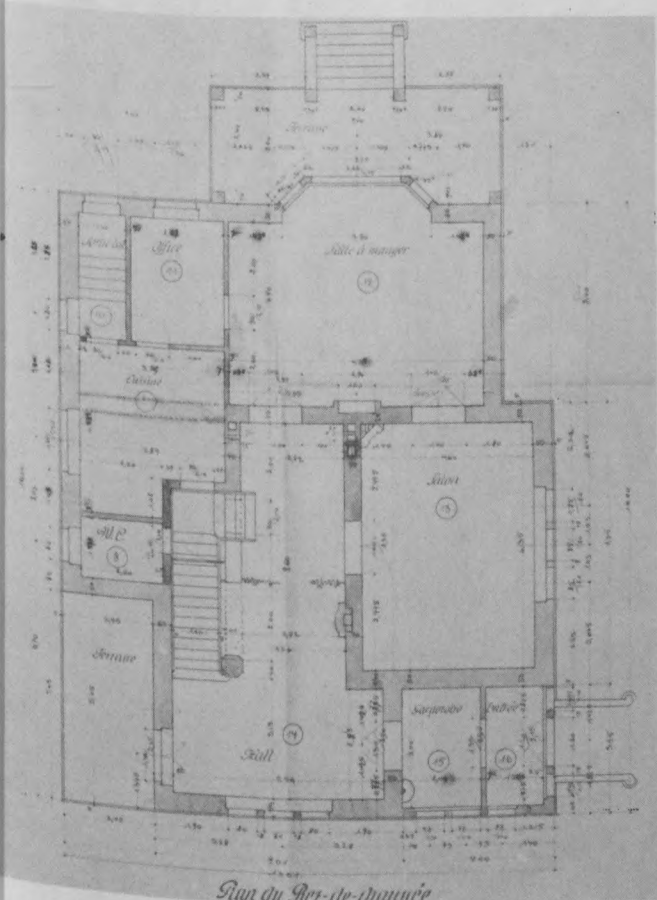
Cette tradition des deux escaliers se maintient dans les maisons de l'après-guerre. Les villas des années 60 donnent lieu à de véritables morceaux de bravoure où l'escalier monumental est associé à une cheminée qui ne l'est pas moins. Au 20, rue de Viray, (fig. 18) où se développe une séquence de pièces curieusement placée sur la diagonale de la maison, le grand escalier occupe une place non négligeable, ce qui se justifie d'autant moins que le petit escalier occupe, du point de vue distributif, une situation centrale plus favorable. Ce "grand hall" est réellement devenu un cliché, un exercice de style, une figure imposée de l'architecture domestique.

La hiérarchie des escaliers s'est toutefois modifiée au cours du siècle. De ce qui correspondait au parcours des domestiques, il ne reste que la trace formelle : dans toutes les maisons, quelle que soit leur taille, l'escalier qui mène au second étage est toujours moins luxueux, plus petit, plus abrupt que celui qui dessert l'étage "noble", même lorsqu'il lui est superposé.

Rue J. Mougin, cette maison (fig. 19) comprend un escalier distinct pour desservir chaque niveau d'habitation, alors que le "grand hall"

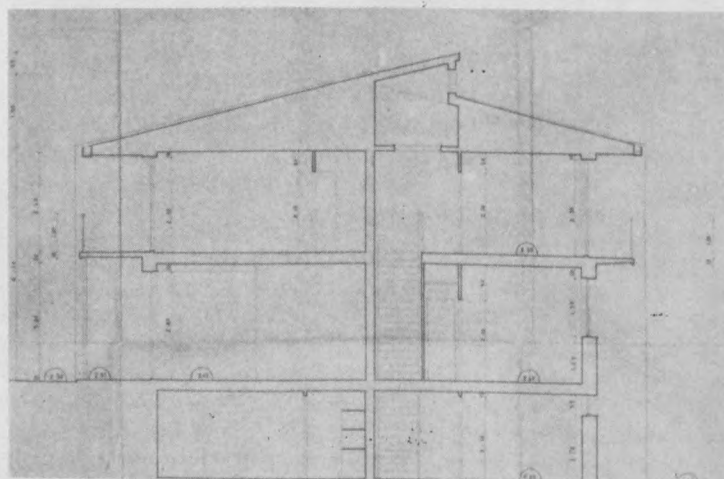
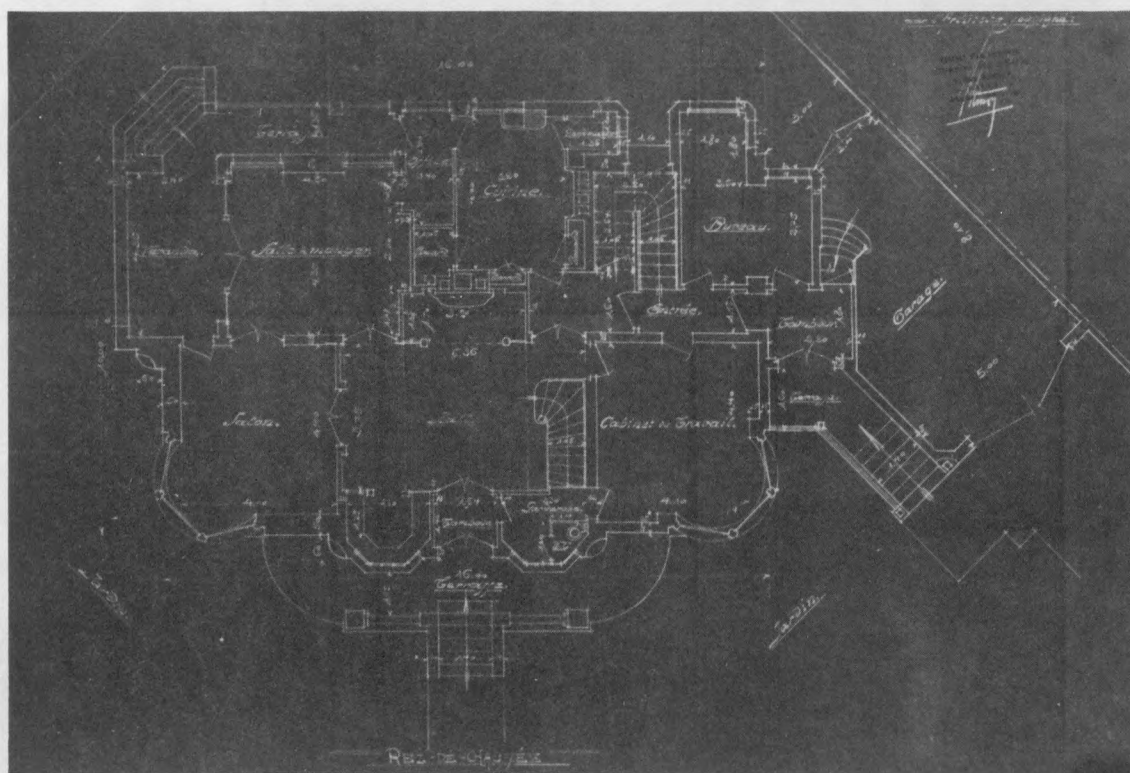
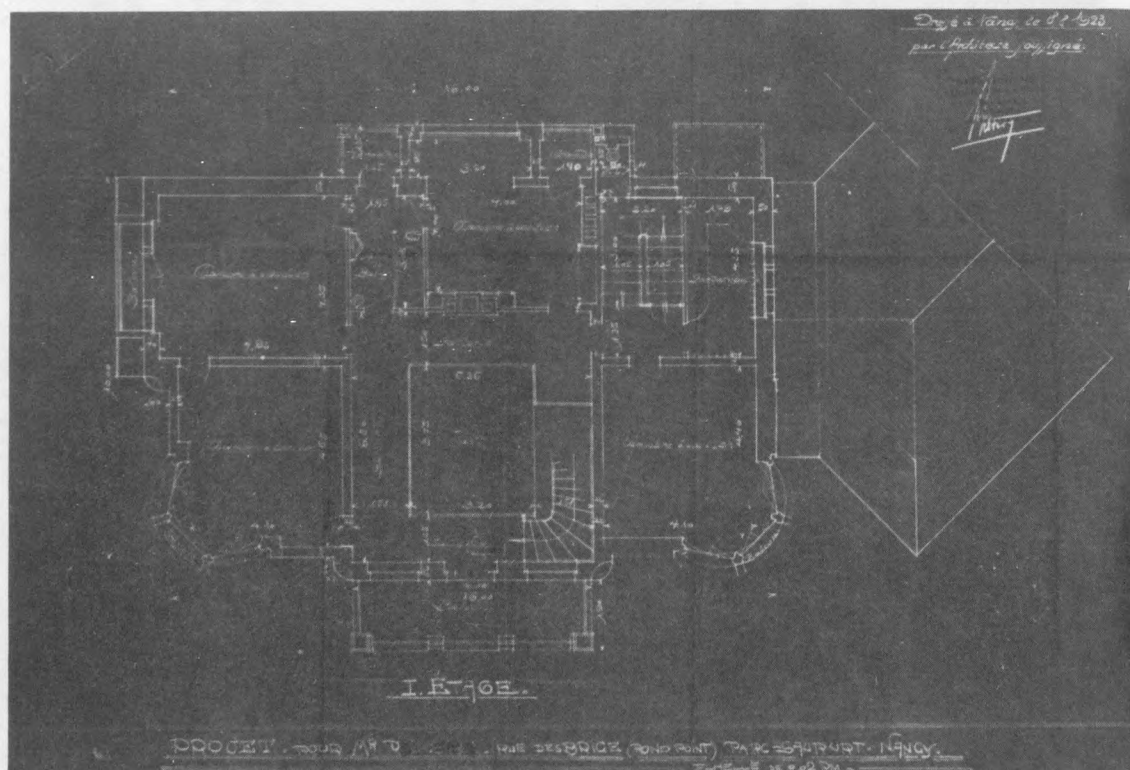


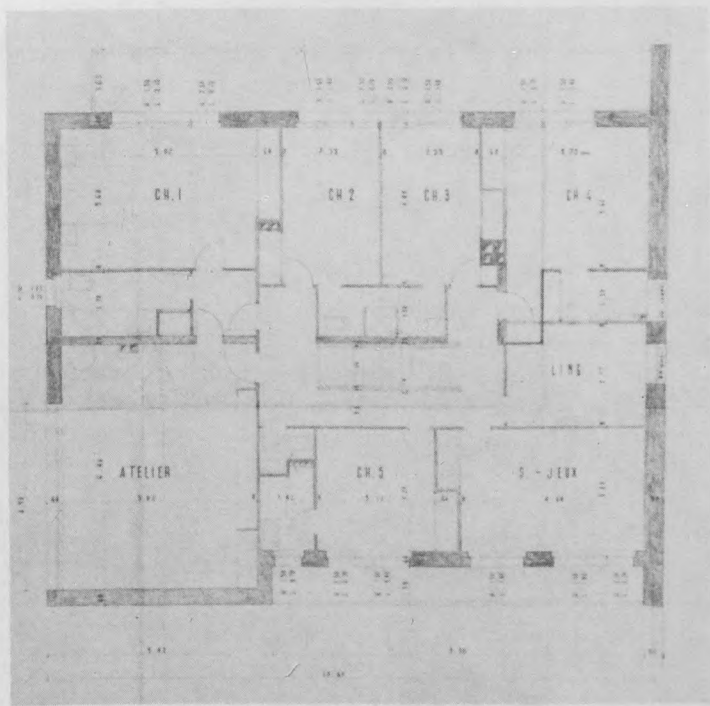
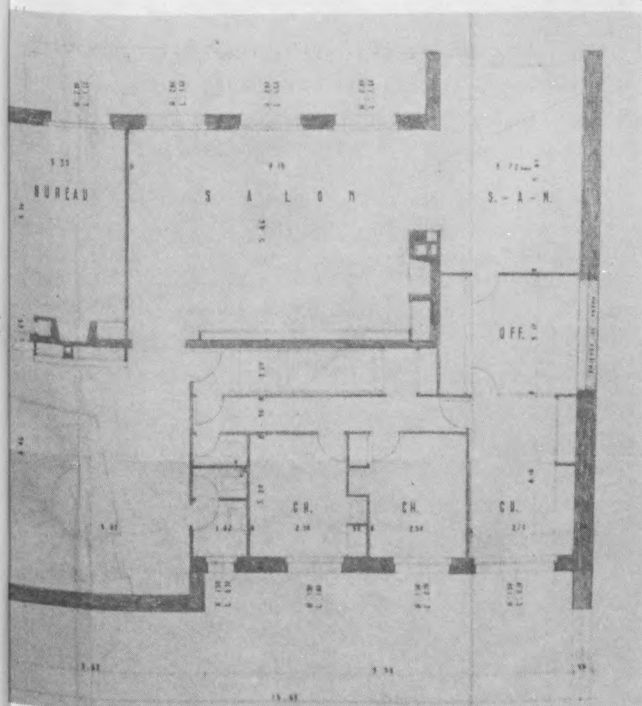
15



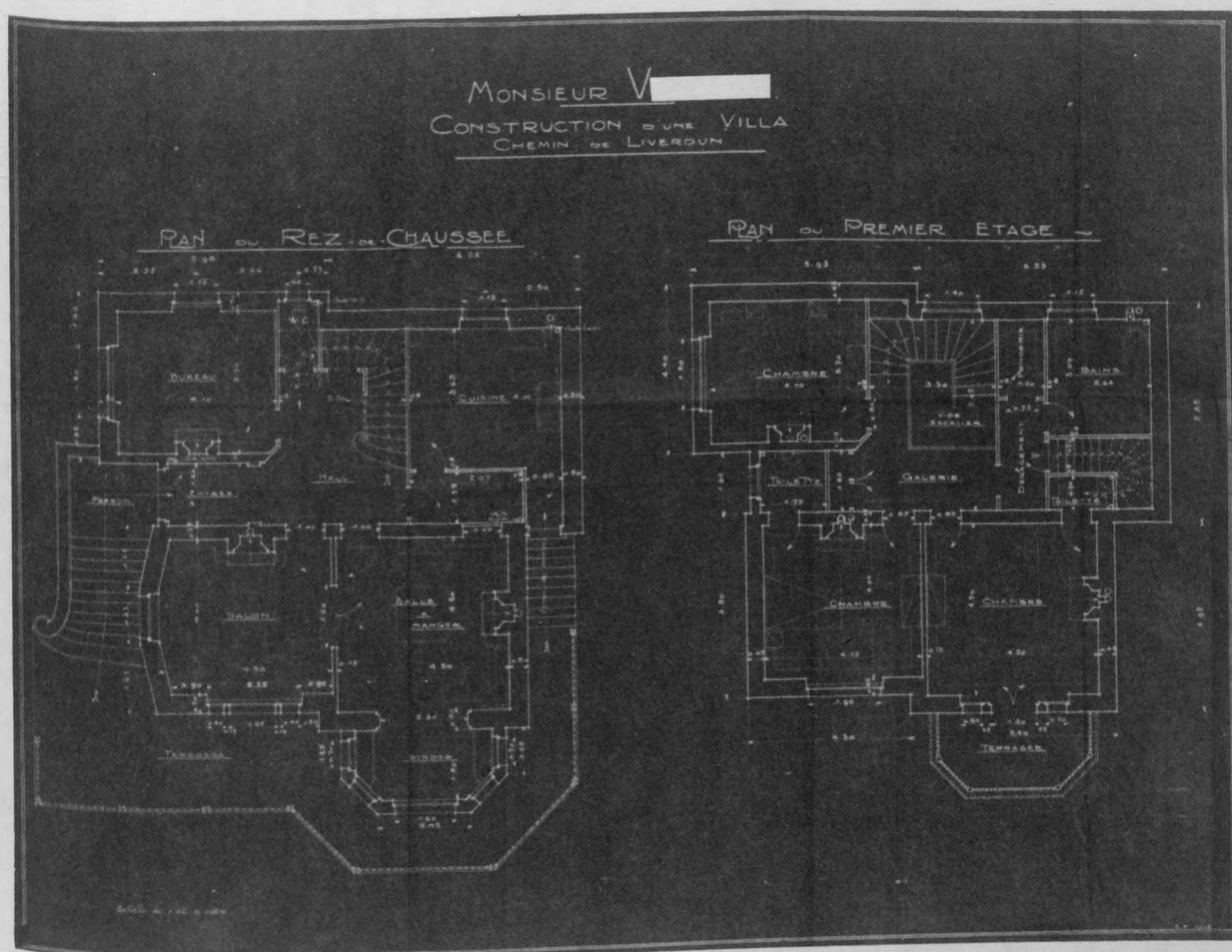
16

- 15 * 57, rue du Général Gouraud, 1961.
 16 * 68, avenue du XXe Corps, 1911. Arch. Berst.
 Rez-de-chaussée et 1er étage.





18c



19

- 17 * s.n., Rond-Point Marguerite de Lorraine, 1923. Arch. C. Masson.
1er étage et rez-de-chaussée.
- 18 * 20, rue de Viray, 1954. Arch. Noviant.
(a) coupe, (b) et (c) 1er et 2ème étage.
- 19 * s.n. rue J. Mougin, 1926.

qu'éclairait une verrière n'existe plus; la solution distributive typique s'est imposée en dehors de son champ d'application originel — la grande villa, abritant un personnel de maison nombreux —, elle persiste en contredisant parfois l'économie fonctionnelle la plus élémentaire.

Les solutions distributives typiques ne sont pas seulement liées aux problèmes géométriques posés par l'imbrication des pièces sur un plan. La répartition verticale de celles-ci est soumise à des règles, des résistances ou des formules consacrées, au moins aussi contraignantes que celles qui régissent la forme des pièces de séjour ou la situation des escaliers.

Le 7, rue Lacretelle représente le cas traditionnel, à quatre niveaux, de la maison d'avant-guerre : sous-sol de services, rez-de-chaussée de réception, étage de chambres, et grenier plus ou moins aménagé (fig. 20). Le rez-de-chaussée est en général légèrement surélevé, ce qui permet d'éclairer le sous-sol par des soupiraux et de préserver de l'humidité le premier plancher. Mais cette disposition est aussi accompagnée de solutions architecturales : la représentation du socle survivra longtemps à sa fonction. Le rez-de-chaussée surélevé subit en effet un certain nombre de crises dues à la fois à l'évolution de la notion d'habitabilité, et à la réduction de la taille moyenne des pièces.

L'intégration du garage aux habitations se généralise pendant l'entre-deux-guerres. Longtemps confiné aux "écuries" dans les grandes villas dont le terrain pouvait accueillir des annexes nombreuses (cf. fig 50 p. 256), le garage n'est assimilé par les maisons mitoyennes qu'au prix de certains bouleversements typologiques.

La solution la plus simple a été adoptée au 237, rue du Maréchal Oudinot. Le garage y prend la place d'une pièce, sans aménagement particulier des locaux adjacents (fig. 21). A ce stage d'avant-projet, la question de la non-coïncidence des niveaux respectifs du rez-de-chaussée et du garage n'a pas été résolue. Elle aura pourtant les conséquences les plus visibles sur l'organisation verticale des façades qui resteront longtemps posées sur un socle (cf. p. 222 le chapitre "ordonnances").

Au 40, rue des Brice, le garage dit "en sous-sol" se trouve en réalité au niveau de la rue. C'est l'artifice décoratif (jeu de modénature, escalier d'entrée, fig. 22) et une légère pente de la rue qui permet de l'appeler ainsi. La répartition verticale des pièces, quelles que soient les appellations figurant sur les plans, s'est modifiée : la plupart des maisons sont exhaussées d'un niveau par l'intégration du garage.

Les principes énoncés par les diverses fractions du Mouvement Moderne n'ont pas eu pour effet un bouleversement immédiat et radical des structures distributives qui viennent d'être décrites. La seule transformation remarquable a été sa mise "à plat", c'est-à-dire une répartition des pièces sur deux niveaux au lieu de quatre. Il sera difficile de savoir si ce mouvement trouve son origine dans l'image du "bungalow", fort valorisée dans les revues d'architecture des années 50-60, ou dans cette nouvelle perception du territoire domestique que

pi-
-la
ste

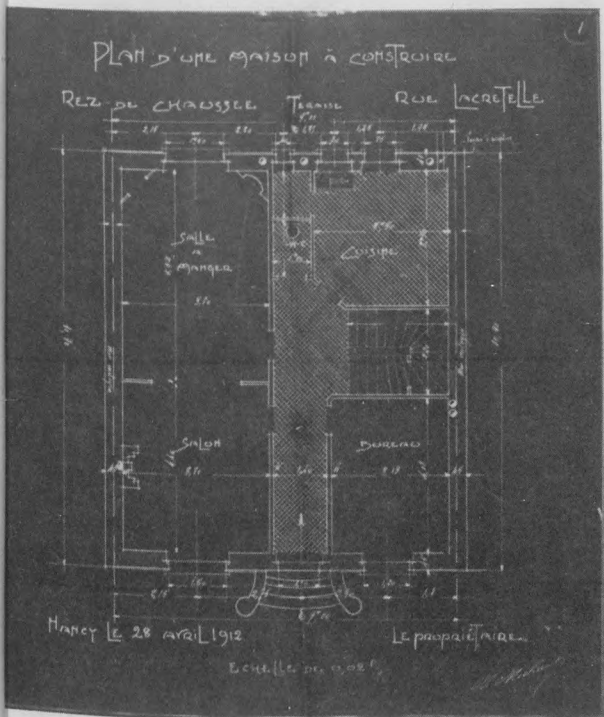
ées
un
es,
an-
ua-

tre
de-
ins
le-
er-
ssi-
cle
bit
de
des

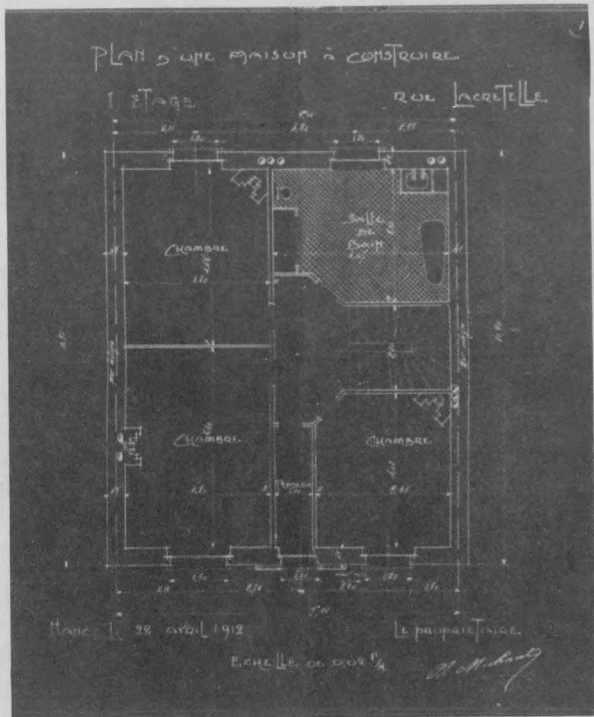
ant
des
cf.
'au

hal
ti-
la
sée
ces
te-
s"),
en
dé-
qui
el-
di-
té-

ent
cal-
ule
une
era
age
ées
que



20



22

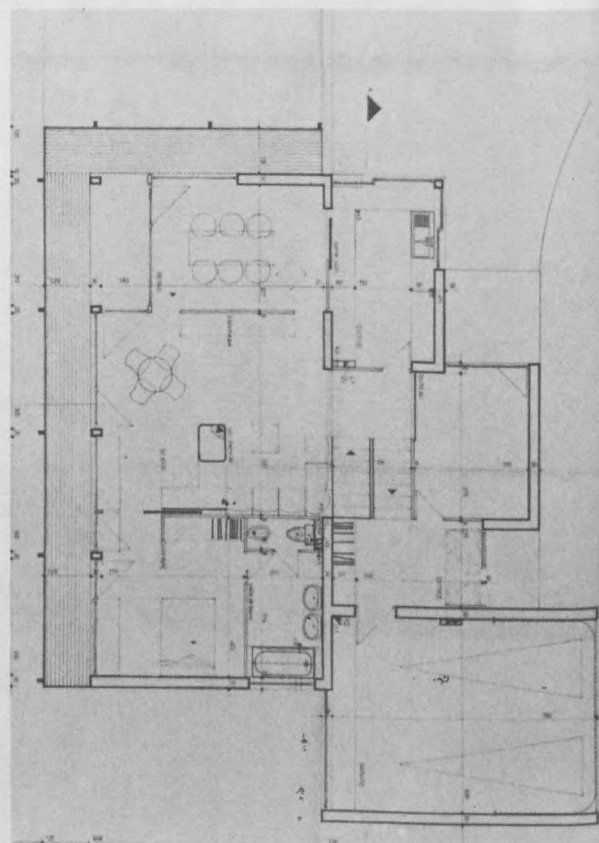
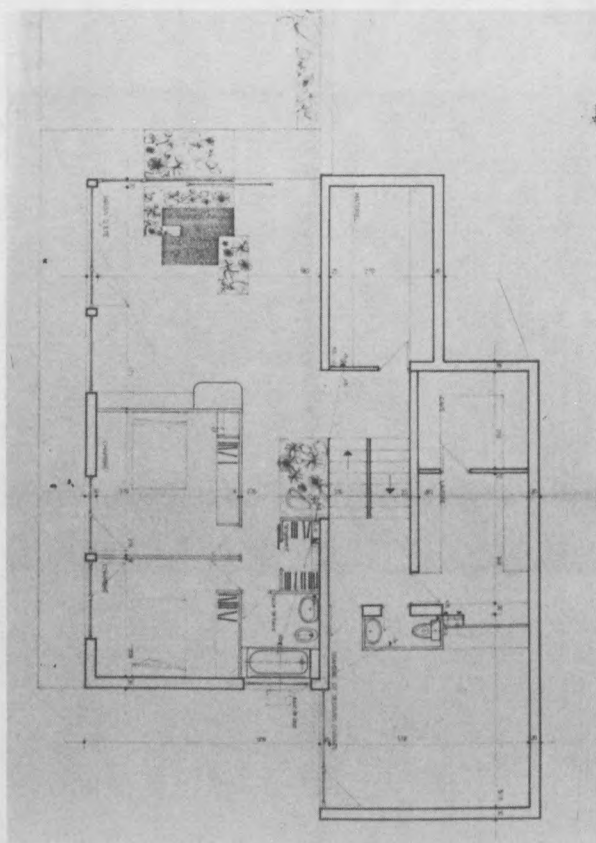
20 * 7, rue Lacreteille, 1912. Rez-de-chaussée et 1er étage.

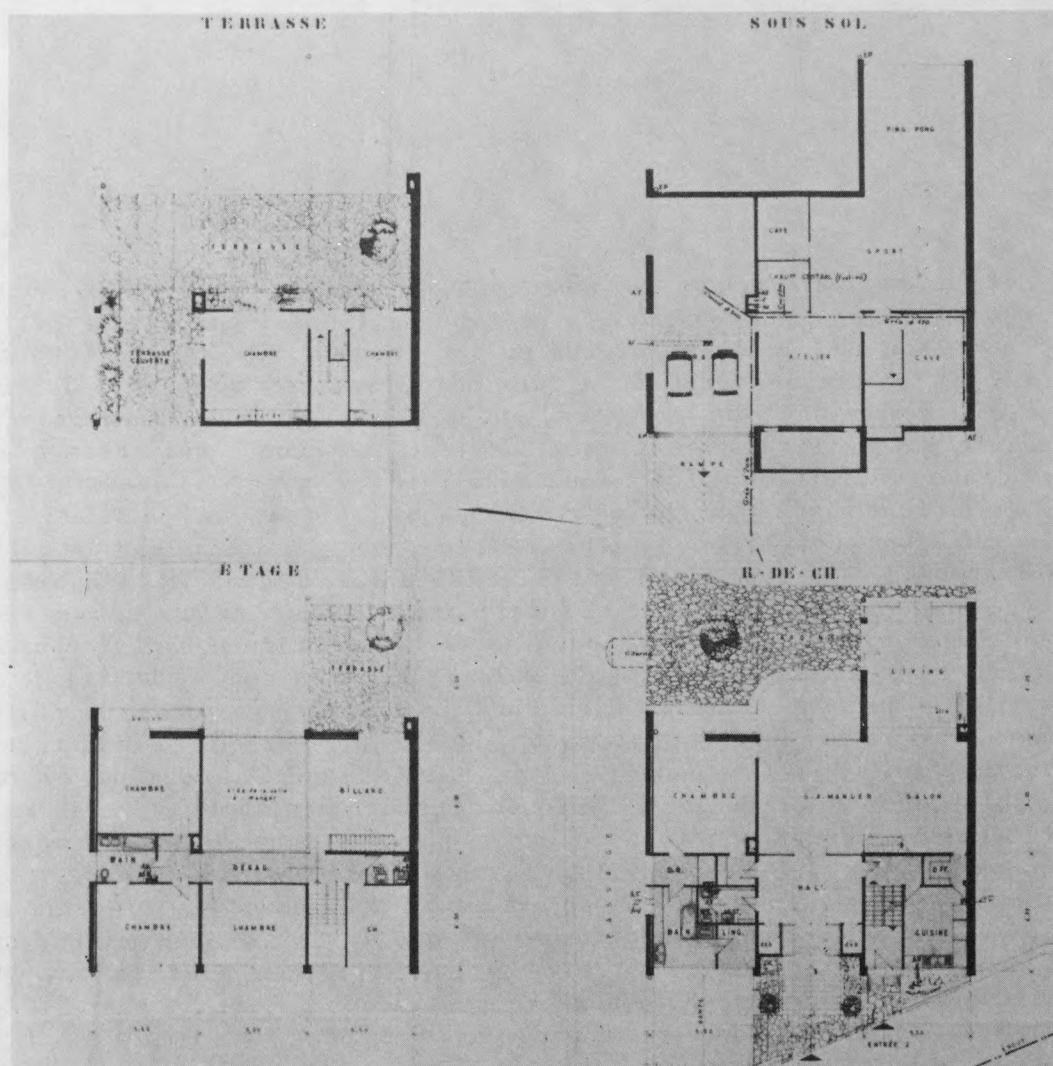
21 * 237, rue du Maréchal Oudinot, 1933. Rez-de-chaussée.

22 * 40, rue des Brice, 1928. Arch. C. Masson.

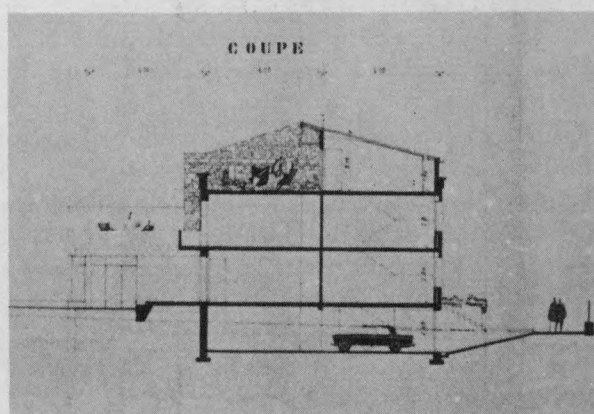
brocardait Jacques Tati dans une célèbre séquence : "c'est moderne ... tout communique !" ⁶⁷. Posée sur le sol et non plus fondée, et privée de ses pièces mansardées par la généralisation du toit-terrasse, vrai ou faux (cf. p.), la maison moderne se compose d'un niveau destiné à la réception et à la chambre principale, et d'un niveau consacré aux services et aux enfants. La villa construite en 1974 dans le chemin du Haut-de-Chèvre (fig. 23), illustre tardivement cette distribution, qui a été remaniée pour tenir compte d'une forte pente. Le garage est à l'étage supérieur, et l'existence de demi-niveaux n'introduit qu'une complexité assez gratuite; pour l'essentiel, le plan reste assez proche de celui des villas pittoresques à distribution centrale (cf. p.) telles qu'elles se construisaient cinquante ans plus tôt. Le décor rustique a seulement été remplacé.

Il est impossible de passer sous silence cette interprétation unique des prescriptions du Mouvement Moderne, tentée en 1966 au 5, rue Jacquinot. Le choix d'une trame de murs porteurs a eu sans doute quelques conséquences fâcheuses sur les qualités d'usage de certaines pièces : hypertrophie du hall, sous-dimensionnement de la cuisine et des pièces d'eau. Mais il y a ce séjour à double hauteur, curieusement absent du dessin de la coupe. Son escalier renoue avec le principe moins révolutionnaire de l'escalier monumental doublant l'escalier de service. Mais surtout, pourvue d'un toit-terrassé réellement utilisable (le seul de ce corpus), cette maison illustre une confrontation entre l'architectonique moderne et une situation urbaine traditionnelle. La terrasse-jardin a dû se protéger, face à la rue, par une demi-toiture; et le sol n'est pas aussi libéré que les cinq points l'avaient dit, quoi qu'en prétende la coupe sur le garage (fig. 24).





24



- 23 * s.n. chemin du Haut-de-Chèvre, 1974. Arch. Berr.
Rez-de-chaussée et 1er étage.
- 24 * 5, rue Jacquinot, 1966. Arch. Dumont.
(échelle 2,5 mm p. m)

6. Maisons mitoyennes

Tout en partageant la même situation de double mitoyenneté au long des alignements nancéiens, le type de l'hôtel particulier et celui de la maison de ville se forment en cet endroit des destins fort différents. Si le premier peut être considéré, au sens où l'entend Philippe Panerai, comme un type consacré, du moins jusqu'à la Première Guerre Mondiale puisqu'il disparaît par la suite, le second qui résiste encore est d'une définition plus floue. En fait de type, il vaudrait mieux parler à son égard de chaîne typologique reliant de part et d'autre d'un maillon central, constitué par le type de la maison de ville à deux travées, ce type de l'hôtel particulier à ceux de l'habitat ouvrier puis social en vigueur localement. Un tel point de vue permet d'envisager enfin la double hypothèse de départ rapprochant le phénomène de réduction de la taille —du palais à la maison— de celui de la résistance du type —aussi bien dans la théorie que dans la pratique, comme on a pu en juger—, comme un double vecteur qui parcourrait d'un bout à l'autre ladite chaîne pour pointer tantôt la mise en oeuvre de solutions distributives typiques spécifiques, tantôt la mise au point de simples adaptations homothétiques. On argumentera la métaphore en ajoutant que le champ d'investigation n'est pas des moindres puisque l'appellation générique de maison de ville concerne les 3/4 sinon plus du gisement des maisons nancéiennes et que la taille des maisons qualifiées de la sorte, fluctue entre 4 et 10 mètres pour la façade, 45 et 110 mètres carrés pour la surface hors oeuvre, 3 et 11 pour le nombre de pièces d'habitation, et enfin, 2 et 3 pour le nombre de travées contre respectivement 12 et 15, 150 et 225, 11 et 15, 3 et 4 pour la centaine d'hôtels particuliers et assimilés qui ponctuent les quartiers résidentiels de la ville. Reste à savoir comment, dans un tel contexte réductionniste, s'organise la résistance des types en présence via les diverses solutions distributives typiques accompagnant la double mitoyenneté. A cet endroit il ne faut pas oublier qu'une situation urbaine de ce genre contribue à caractériser ces derniers en imposant des contraintes typologiques —telle la réduction du linéaire potentiel d'éclairement à deux façades amputées de surcroît, pour l'une au moins, d'une travée d'accès— qui participent au dimensionnement des objets architecturaux illustrant les divers types repérés. C'est ainsi qu'apparaissent comme ci-dessus des seuils dimensionnels, en l'occurrence, des largeurs minimales ou maximales de parcelles —cette dimension déterminant en première instance, en situation de double mitoyenneté, la taille de l'objet— au-delà desquels le schéma typologique de référence ne peut être développé sans être remis en cause plus ou moins fondamentalement. Il faut noter à ce propos que ces contraintes dimensionnelles touchent autant, sinon plus, le type de l'hôtel particulier que celui de la maison de ville, tout simplement parce que le premier

se développe plutôt en façade dans le sens de la largeur de la parcelle, tandis que le second se développe plutôt en profondeur. Cette différence typologique pose d'ailleurs à l'usage un problème de vocabulaire notamment lorsqu'il s'agit d'évoquer l'adaptation d'un type à l'autre d'une solution distributive typique. Ainsi, un séjour disposé longitudinalement dans le cas d'un hôtel particulier le deviendra-t-il à coup sûr transversalement dans le cas d'une maison de ville alors même qu'il occupe une position identique dans les deux cas. La mise en évidence de tels échanges étant un des points clefs de l'affaire, il importe donc de définir d'emblée une convention : nous qualifierons des pièces, des suites de pièces ou des circulations, de traversantes, lorsqu'elles sont dans le sens de la profondeur de la parcelle, et de transversales, lorsqu'elles sont dans le sens de la largeur de la parcelle, ou plutôt, pour qu'il n'y ait pas de confusion possible, dans le sens de la rue.

les hôtels particuliers

Le type de l'hôtel particulier, tel qu'on peut l'identifier dans le gisement nancéien au début du siècle, n'est certes plus tout à fait semblable à celui de l'hôtel tout court que s'attachent à décrire Jean Guillaume et Bernard Toulhier dans leur étude sur les demeures de Tours à la Renaissance (cf. supra). Le schéma spatial de l'hôtel aristocratique qui inspire encore largement les demeures bourgeoises de l'époque, a fait l'objet depuis lors d'un retournement progressif orientant les pièces de réception vers la rue pour donner le jour à ce type de l'hôtel particulier bourgeois caractéristique du XIX^{ème} siècle. Ainsi l'ambition monumentale, héritée de l'hôtel aristocratique, s'affirme-t-elle désormais au travers de ce rapport à la rue qui distingue fondamentalement le type de l'hôtel particulier de celui de la villa sur la base d'une référence commune au type culturel de l'habitat bourgeois d'alors. A la fin du XIX^{ème} siècle, sous la pression des processus d'urbanisation l'hôtel particulier passe même carrément en position de double mitoyenneté à l'alignement. Cette situation urbaine nouvelle impose la mise en oeuvre de solutions distributives typiques par ailleurs, comme celle du porche d'accès latéral traversant dont l'adoption implique le développement de compositions asymétriques tant en façade qu'en plan, tout en confirmant dans son rôle distributif le couloir adopté au lendemain du Second Empire alors même que des recueils comme ceux de César Daly, Isabey et Leblanc voire Viollet-le-Duc, illustrent encore avant tout des systèmes de pièces communiquant entre elles, commandées par de vastes halls au rez-de-chaussée, ou de simples galeries ouvrant sur l'extérieur à l'étage.

A Nancy, toute cette évolution typologique, y compris la redistribution des pièces d'eau à leur niveau respectif, semble se concrétiser à la fin des années quatre-vingt. Et c'est un type stable sinon achevé que l'on découvre à la lecture des premiers dossiers du service d'hygiène municipal instruits une quinzaine d'années plus tard. L'hôtel particulier nancéien d'alors se caractérise donc à la fois par des pièces de réception disposées "transversalement" côté rue, un porche d'accès latéral traversant repris en son milieu par un vestibule d'entrée développé en un couloir distribuant, outre un escalier monumental, aussi bien les pièces de réception que celles de service qui bénéficient néanmoins, comme il se doit, d'un accès séparé sur l'arrière; quant à la distribution verticale, elle reste très proche de celle du type

de la villa décrit par Philippe Panerai. Cela dit, il faut bien avouer que la suite de pièces de réception se réduit ici la plupart du temps au simple doublet salon/salle-à-manger accompagné d'un bureau et de temps à autre d'une pièce annexe, tandis que l'ensemble du schéma distributif varie en fonction des disparités et des particularismes d'une commande relativement personnalisée. Sur le plan du fonctionnement général, il faut noter que l'adoption du porche d'accès traversant dans le contexte d'un parcellaire plutôt étroit n'est pas exempt d'une certaine contradiction. Car si cette solution permet de maintenir et de condenser un cérémonial d'entrée compromis par l'implantation à l'alignement, elle induit une réduction de l'espace même de réception tout en compromettant son développement linéaire, posant ainsi d'emblée un problème de composition distributive qui va faire l'objet de solutions diverses.

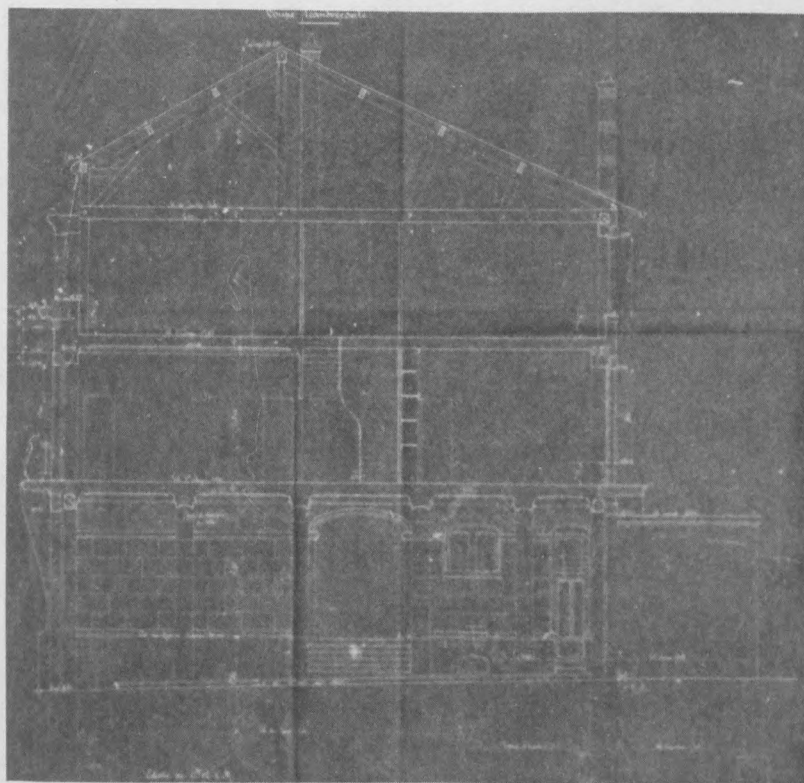
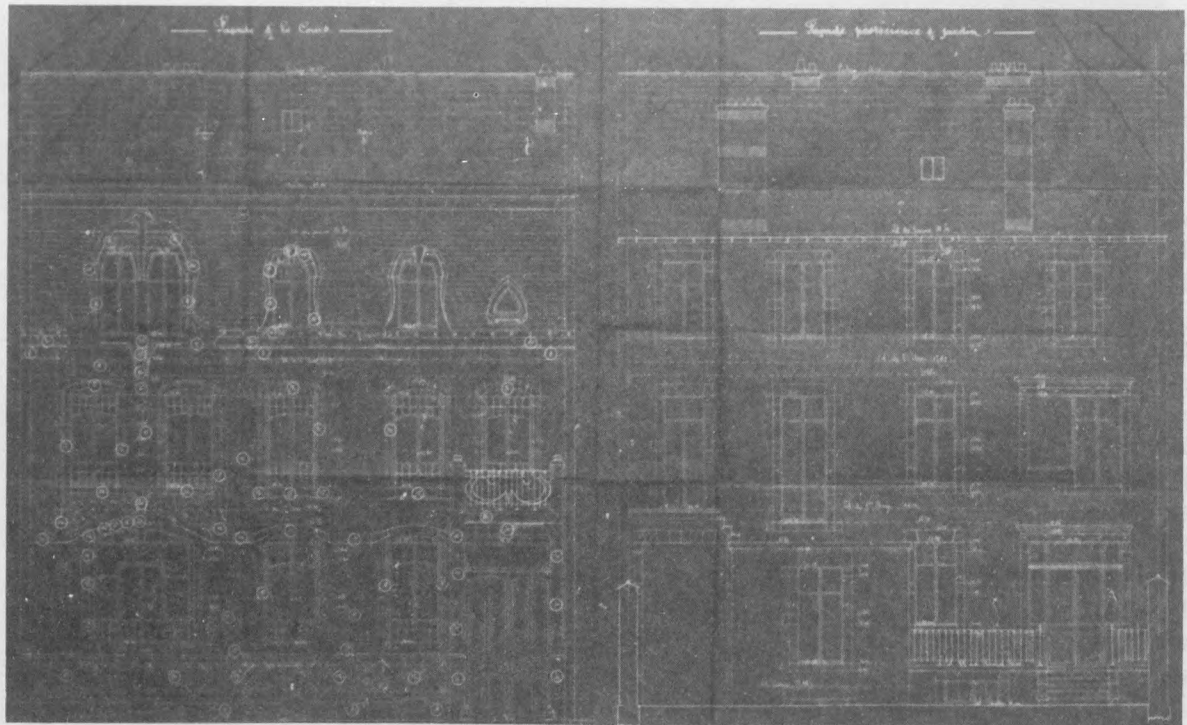
Malgré la maturation de quelques traits typologiques spécifiques, il n'existe pas à proprement parler de plan-type de l'hôtel particulier à Nancy au début de ce siècle. De fait l'analyse de notre corpus de référence a bientôt mis en évidence l'existence d'une grande variété de configurations que l'on peut interpréter comme autant de compromis issus de deux solutions distributives typiques majeures, à savoir le plan à galerie traditionnel avec l'escalier dans l'axe (cf. fig. 28-29) et le plan à séjour traversant ou du moins la potentialité qu'en offre l'implantation de l'escalier sur l'arrière le long du porche d'accès (cf. fig. 25-26-27). Il faut noter que cette seconde solution très proche de celle adoptée pour certains immeubles permet de redécouper la structure initiale en appartements, ouvrant ainsi la porte à un dérivé du type très répandu sur Nancy. Ces hôtels moins particuliers abritent le plus souvent les diverses cellules d'une même famille, mais aussi parfois le ou les locataires d'un propriétaire soucieux d'amortir la construction de sa propre résidence. Quant au séjour traversant, il ne s'impose pas véritablement en tant que tel. Il s'agit plutôt semble-t-il ici d'ouvrir vers l'arrière sur le jardin le traditionnel séjour transversal cantonné sur la rue. Au reste les deux seuls exemples rencontrés en la matière constituent par ailleurs des cas particuliers (cf. fig. 30-31) tandis que le type lui-même disparaît au lendemain de la Première Guerre Mondiale coupant court ainsi à toute discussion sur le sujet.

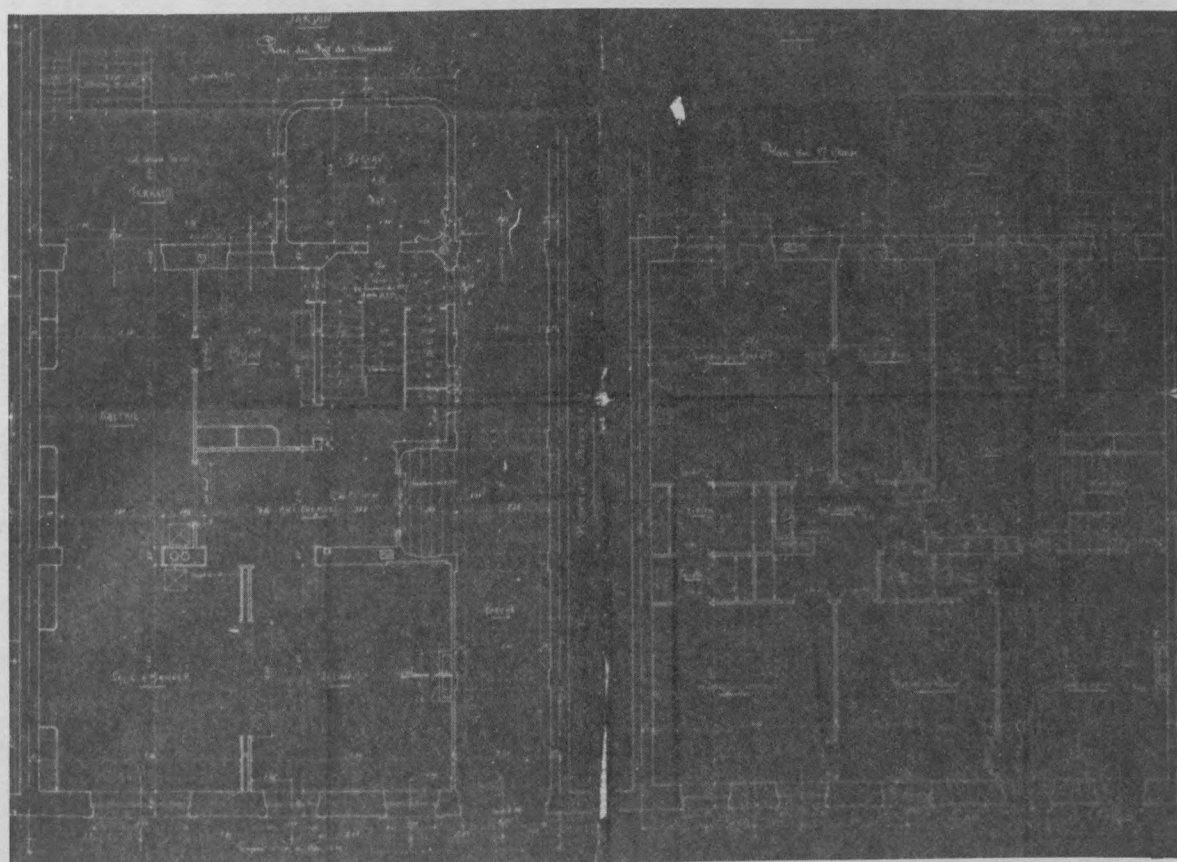
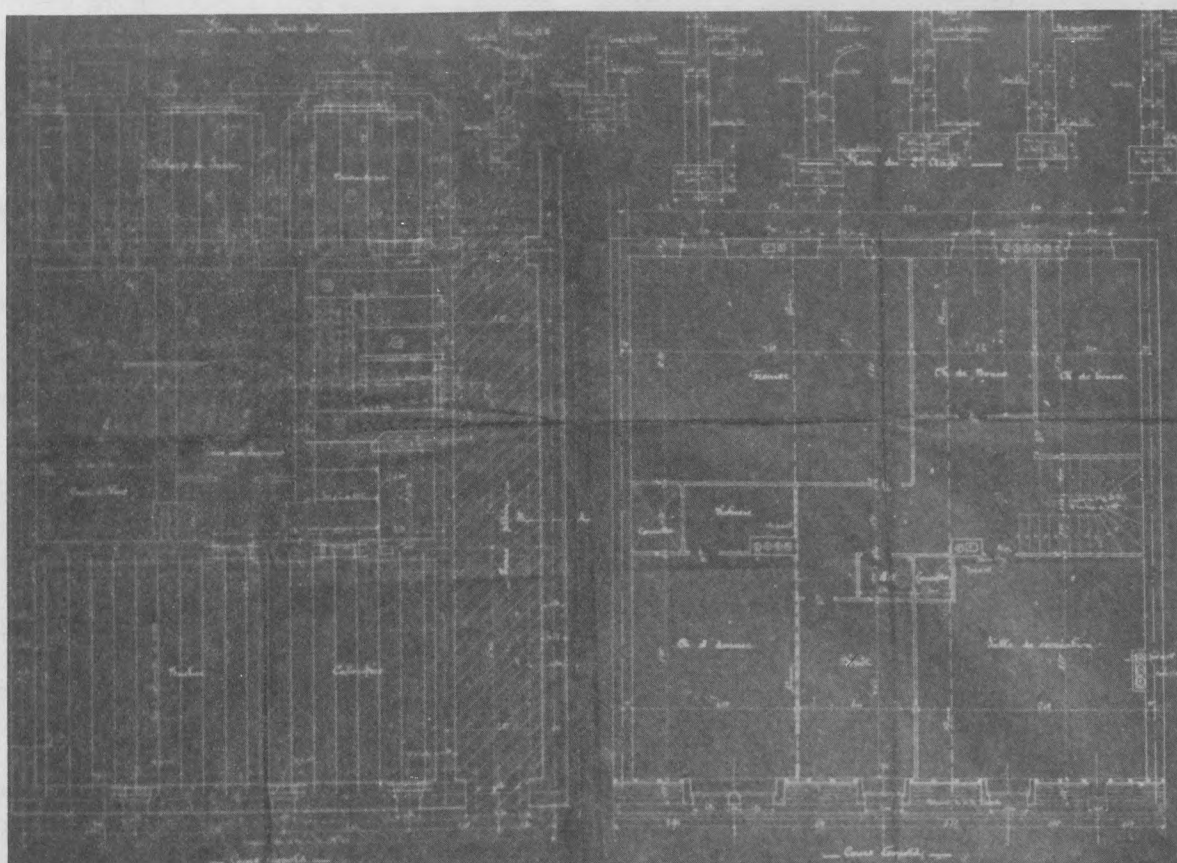
Les quelques solutions distributives typiques mises au point à la fin des années quatre-vingt subsistent cependant jusqu'à la Seconde Guerre Mondiale au travers des réponses ponctuelles apportées à une commande très spécifique, celle de la maison de médecin. Dans ce cas la présence de locaux professionnels supplée à la réduction de la suite des pièces de réception, pour composer un programme d'une ampleur comparable à celle de l'hôtel particulier version locale. Après guerre, la situation de double mitoyenneté sur parcelle large est récupérée par les villas modernes dont le développement linéaire exige quant à lui des parcelles très larges. En dépit de cet écart typologique, il nous a semblé intéressant de présenter les trois cas de ce type (cf. fig. 32-33-34) que nous avons découvert parmi les dossiers du service d'hygiène municipal, en contrepoint des sept illustrations du type défunt que nous avons retenues, ne serait-ce que pour tenter

de savoir si la situation de double mitoyenneté impose là des solutions distributives typiques similaires à celles que nous allons passer en revue à commencer par celle de l'implantation de l'escalier sur l'arrière le long du porche.

L'hôtel particulier situé au 52 du Cours Léopold (cf. fig. 25) est sans doute, parmi ceux que nous allons évoquer, celui qui illustre le mieux le développement architectural contradictoire auquel est soumis le type en situation de double mitoyenneté. En effet l'ambition du programme — plus d'une centaine de mètres carrés de surface de réception — a contraint ici l'architecte, en dépit du bénéfice d'une des parcelles les plus larges que nous ayons rencontrées le long des alignements nancéiens, non seulement à développer au maximum en profondeur le schéma typologique de base, mais aussi à supprimer l'office accompagnant traditionnellement la cuisine, ainsi qu'à rejeter sur l'arrière en appentis le bureau prévu. Cela dit la juxtaposition d'un porche de rigueur, d'un immanquable escalier monumental et d'une cuisine pour le moins nécessaire ne laisse guère disponible au bout du compte qu'une largeur de 4 mètres, respectable certes, mais insuffisante, eu égard aux proportions des autres pièces, pour prétendre aménager là un séjour traversant à part entière. Il en résulte donc une pièce bâtarde tout en longueur justement dénommée galerie, mettant en communication le traditionnel doublet salon/salle à manger disposé sur l'avant avec le jardin via une terrasse. Faute de composer un ensemble homogène, ces trois pièces n'en constituent pas moins un espace de réception continu comme en témoigne la largeur des ouvertures, et indépendant comme en témoigne la double séquence de l'antichambre à laquelle se réduit la galerie habituelle. Ainsi, ce vestibule s'ouvre-t-il dès l'entrée sur la droite vers la cage d'escalier qui commande outre le départ de la chose, la cuisine, le bureau, l'accès à la cave et les toilettes, avant d'assurer quelques pas plus loin sur la gauche et au centre, la desserte des trois pièces de réception. Écarté de la mise en scène de ces dernières, l'escalier en question participe néanmoins à la mise en représentation de la coupure public/privé. Son remplacement dès le premier niveau par un ouvrage plus modeste confirme en partie ce rôle, tandis que les chambres d'organisent à l'écart de cette circulation verticale. Notons enfin que la division en trois parties de l'étage pose quelques problèmes de correspondance avec le rythme des percements de la façade réglée sur le découpage du rez-de-chaussée.

A quelques pas de là, dans le même lotissement et sur une parcelle similaire, l'hôtel particulier du 46 Cours Léopold (cf. fig. 26) présente un dispositif très proche sur la base d'un découpage fonctionnel sensiblement différent. Ainsi, le vestibule qui s'apparente davantage à un simple dégagement, dessert côté rue une vaste salle de réception d'un seul tenant, séparée en deux par une simple porte coulissante dont l'existence permet de distinguer une première moitié qualifiée de salle de cours d'une seconde qualifiée de salon, et côté jardin, une séquence enchaînant un escalier relativement modeste montant à l'identique de fond en comble, puis un second salon que nous qualifierons pour notre part de petit, et enfin une vaste salle à manger qui commande le doublet cuisine/office rejeté à l'arrière en appentis le long du mur mitoyen, et doté d'un accès séparé via le porche et le jardin. Aménagé de la sorte le dispositif ne manque pas d'originalité. La salle à manger ne devient-elle pas, sinon la pièce centrale, du

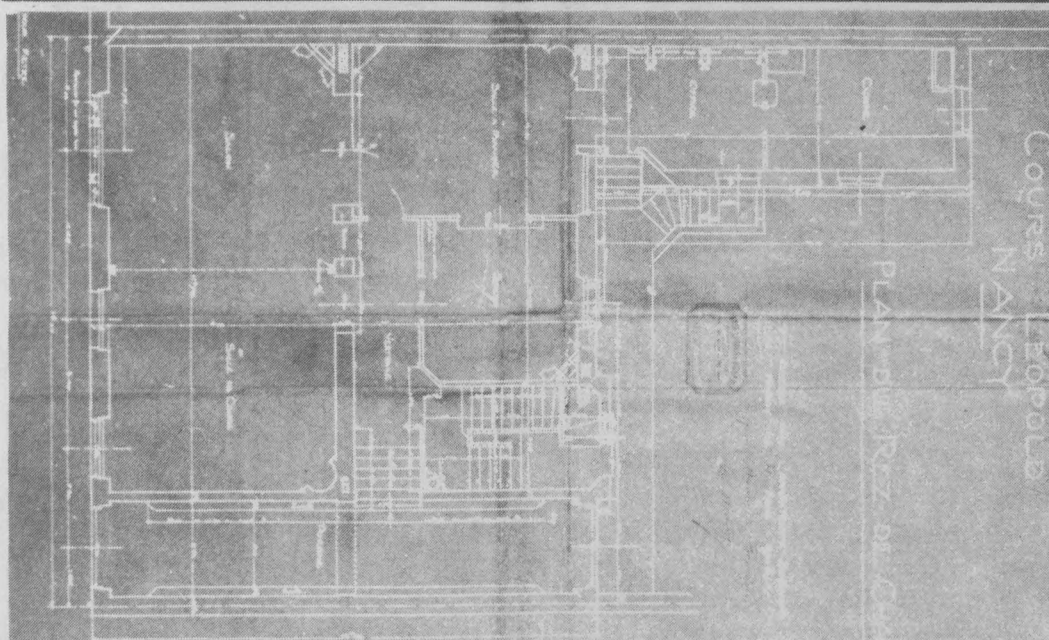
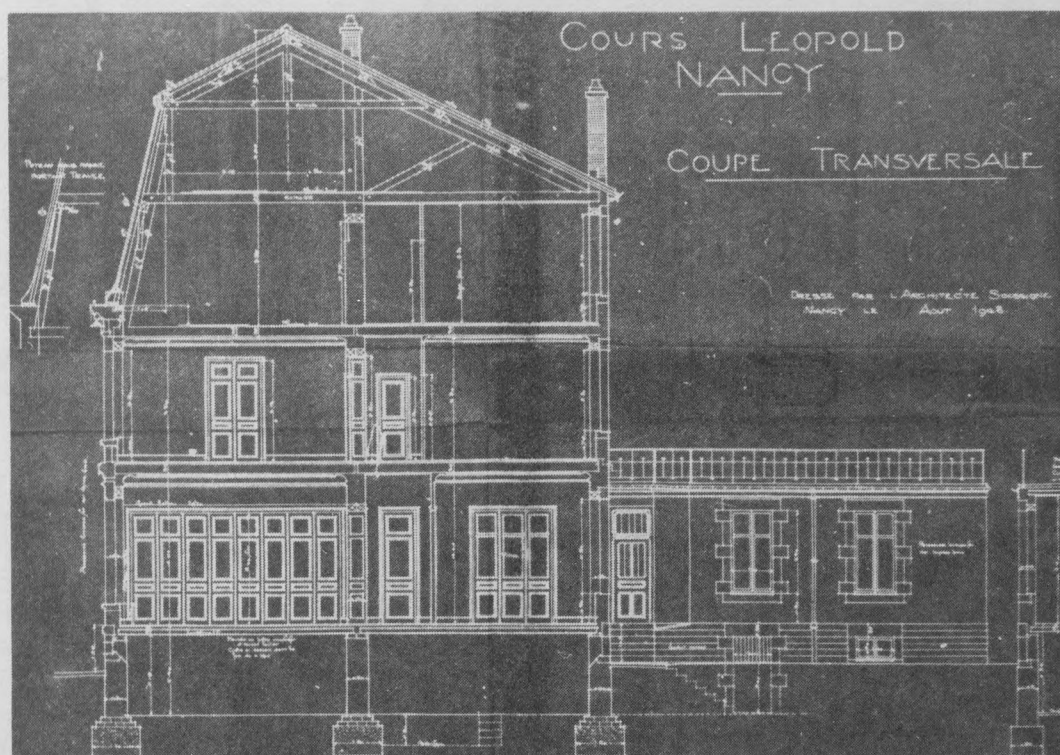




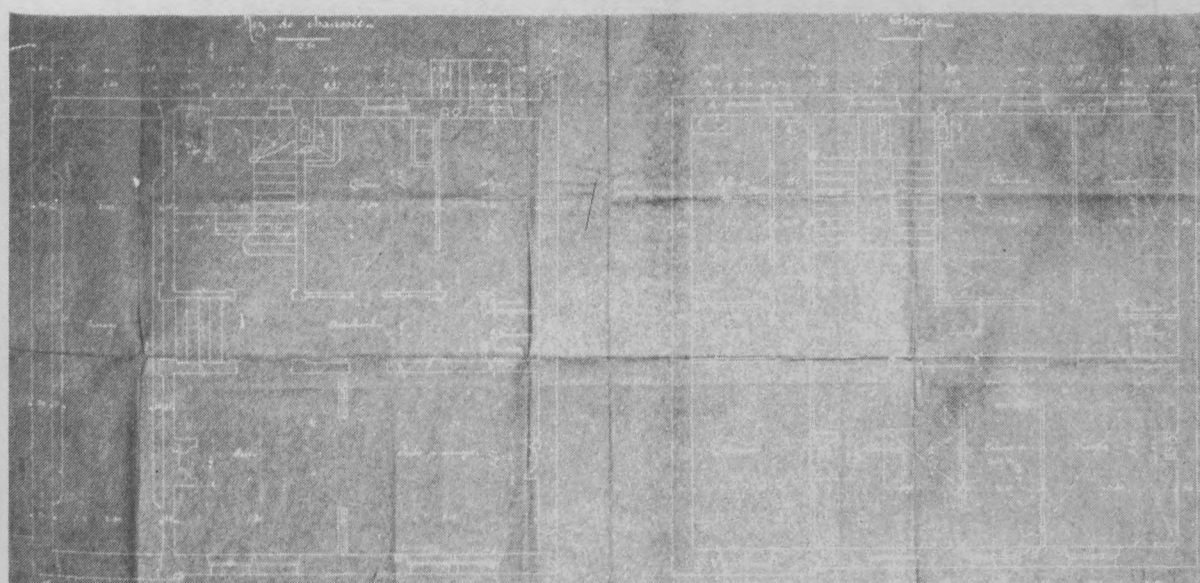
moins le point nodal de la distribution du rez-de-chaussée en articulant la cuisine et les deux salons ? Cette dualité de salon suggère en fait l'existence à l'intérieur de cette distribution, d'une double séquence fonctionnelle composée tantôt de la cuisine, de la salle à manger et du petit salon complétée éventuellement par la salle de cours dans le cadre d'un usage quotidien, tantôt de la grande salle et de la salle à manger à l'occasion de réceptions. Cependant là encore il ne saurait être question de séjour traversant, tout simplement parce que dans la première version le doublet salon/salle à manger fonctionne dans l'autre sens et que dans la seconde la salle à manger apparaît comme une simple annexe de la grande salle, ne serait-ce qu'à cause du problème d'éclairage posé par l'implantation de la cuisine.

Pour compléter l'illustration de cette série caractérisée par le positionnement de l'escalier sur l'arrière le long du porche d'accès, nous avons retenu un exemple plus modeste situé 19 rue de l'Oratoire (cf. fig. 27) dont le linéaire de façade se limite à 13,80 mètres et la surface hors oeuvre à 171 mètres carrés, contre 14,50 et 215, puis 15 et 240 pour les deux exemples précédents. Sans doute la réduction au minimum de la largeur de la séquence porche-escalier-cuisine, ou encore le rejet d'une pièce en appentis, eussent-ils permis d'aménager là aussi une pièce supplémentaire sur l'arrière. Mais en la circonstance la modestie du programme a compensé en quelque sorte celle de la parcelle. Si le dispositif retenu ne profite pas absolument de la situation de l'escalier, la restriction de la suite des pièces de réception au seul doublet salon/salle à manger a en revanche permis de dimensionner normalement la distribution du rez-de-chaussée comme de l'étage, hormis peut-être le vestibule devenu simple dégagement. C'est ainsi primo que le porche d'accès s'offre le luxe d'être plus large que la moyenne au point d'accaparer la travée majeure en façade, secundo que l'escalier qui monte à l'identique de fond en comble n'a rien à envier au premier cité si ce n'est sa mise en scène, tertio que le doublet cuisine/office est d'une taille tout à fait respectable. Cependant la distribution de l'étage n'est cette fois pas sans rapport avec celle du rez-de-chaussée. Seul l'espace correspondant au séjour fait l'objet d'un redécoupage tripartite combinant deux chambres autour d'un cabinet de toilette tandis que la salle de bains s'inscrit comme à l'accoutumée dans la travée définie par le porche d'accès et que le reste du cloisonnement se superpose rigoureusement à celui en vigueur au rez-de-chaussée. Il faut noter que la position de l'escalier en façade sur l'arrière permet d'éclairer une bonne part des circulations. Mais en fait cet emplacement ne permet-il pas ici avant tout de limiter le développement en profondeur de la construction qu'aurait exigé une implantation dans l'axe du vestibule ? Voilà deux arguments qui ont sans doute participé largement à la diffusion de cette solution distributive typique au début du siècle aux dépens du plan à galerie traditionnel que nous allons examiner maintenant au travers de deux exemples.

Par une curieuse coïncidence, nous passons, à l'occasion de cet enchaînement d'une série à l'autre, du 19 au 5 rue de l'Oratoire (cf. fig. 28). L'intérêt du rapprochement de ces deux hôtels particuliers repose cependant avant tout sur l'identité quasi-absolue de leurs mensurations qui en fait les protagonistes rêvés pour la comparaison des deux solutions. De fait le nouveau venu revendique 14,10 mètres en façade pour 12,30 de profondeur contre 13,80 sur 12,40, soit 173 mètres carrés de surface hors oeuvre contre 171. La principale différence



26



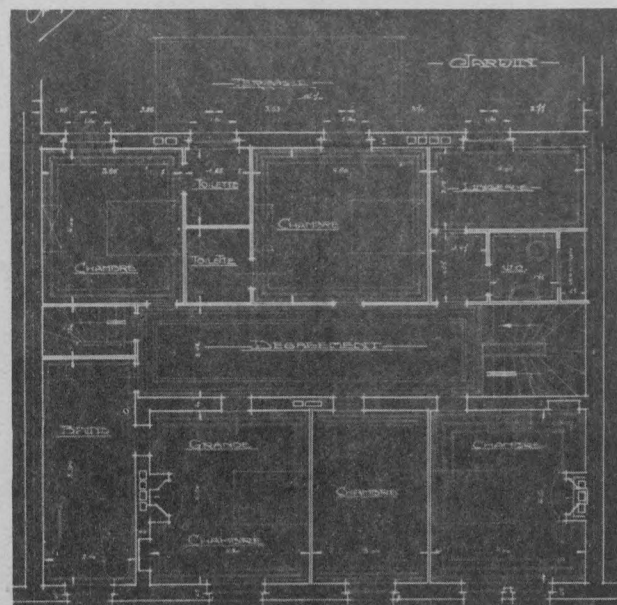
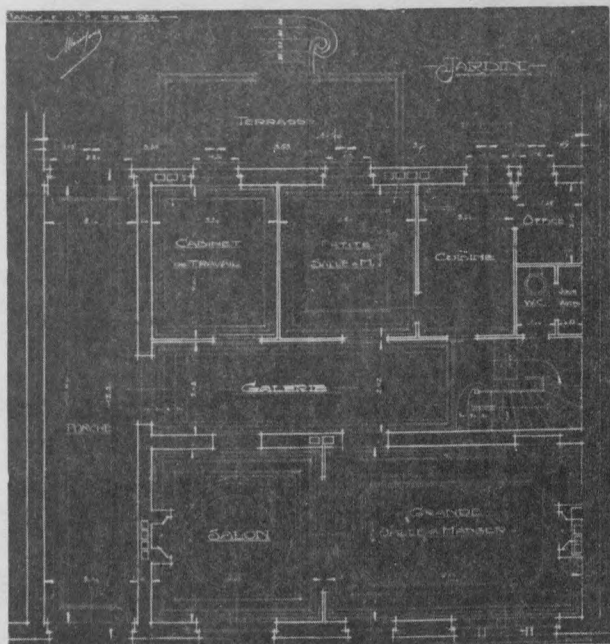
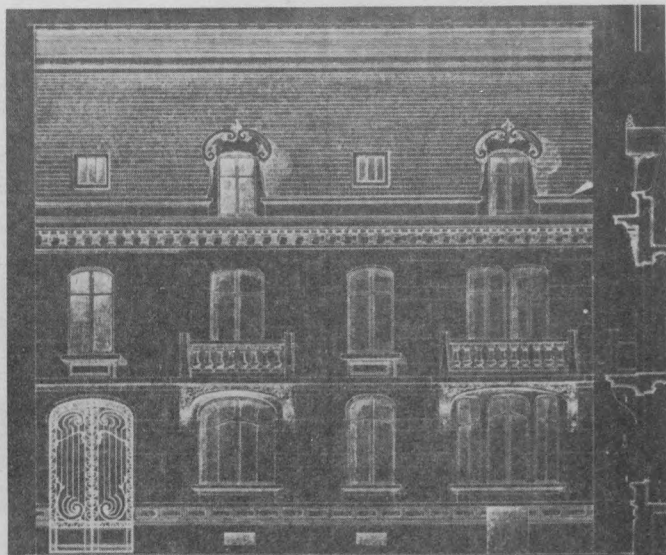
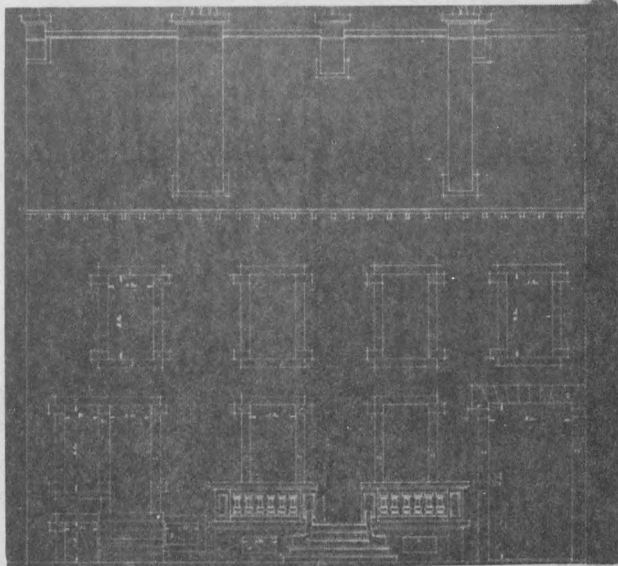
27

26 * 46, cours Léopold, 1908. Arch. C.D. Bourgon.
27 * 19, rue de l'Oratoire, 1907.

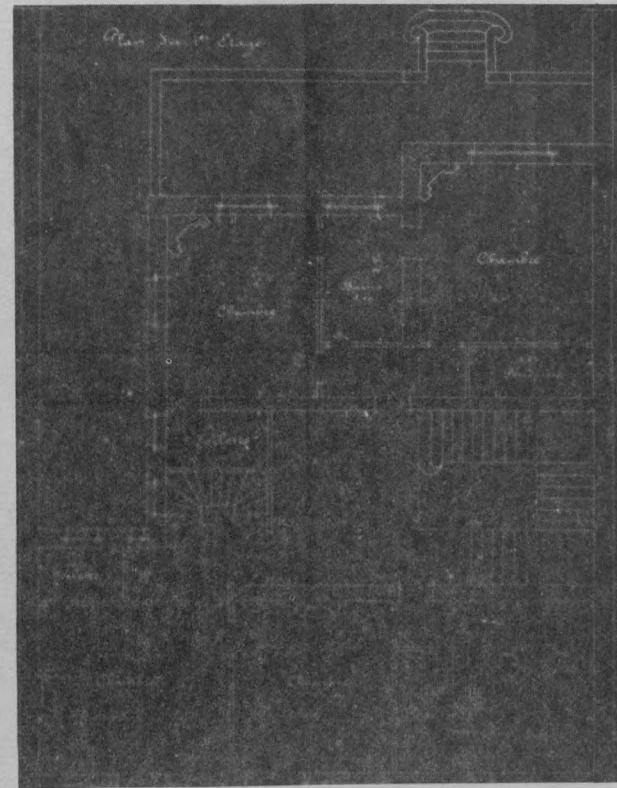
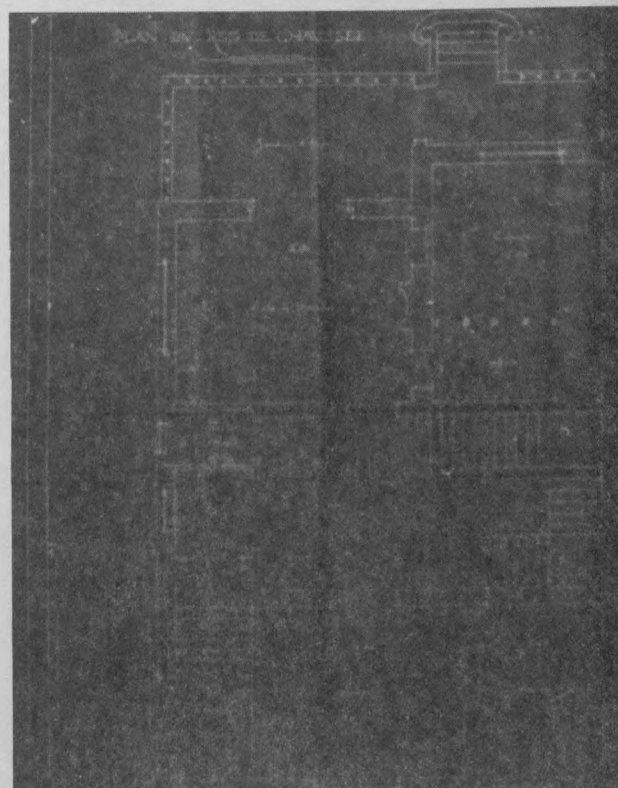
entre ces deux voisins réside donc dans l'emplacement de l'escalier qui passe pour l'occasion de l'arrière au centre, et du long du porche au long du mitoyen opposé. A ceci près que le programme du nouveau venu s'avère plus ambitieux comme en témoigne l'existence de deux salles à manger. Et l'on retrouve là, à la fois la dichotomie fonctionnelle affichée par le premier exemple (cf. fig. 25) et la double séquence caractérisant le second (cf. fig. 26) puisque la galerie contribue à isoler nettement les pièces de réception côté rue de pièces d'un séjour plus quotidien côté jardin. Il faut pourtant distinguer entre les ambitions affirmées et les ambitions réelles. Comme pouvait le laisser supposer la similitude de taille pointée au départ, la surface des pièces principales ne varie guère d'un exemple à l'autre. Et la galerie du second ne doit sa largeur plus importante qu'à la présence d'un escalier qui a d'ailleurs abandonné toute ambition monumentale. Il faut noter que ce dernier ne dessert que le premier étage, l'accès au second étant alors reporté à l'autre extrémité du dégagement distribuant les chambres. Outre une distance symbolique avec l'étage domestique, ce traitement de la circulation verticale a pour effet d'instaurer une réelle distance entre le porche d'accès et la dernière chambre puisque son occupant est obligé de parcourir trois fois la longueur de la maison pour en sortir. Quant à l'éclairage de ces circulations il semble entièrement dévolu à l'électricité ce qui n'est pas impossible puisque nous sommes exceptionnellement en 1922.

Si en regard du programme mis en oeuvre, la réalisation du 5 rue de l'Oratoire semble subir les effets d'une réduction de taille, celle du 54 Cours Léopold (cf. fig. 29) manifeste la même ampleur que celle des deux premiers exemples passés en revue dont il est d'ailleurs un des voisins d'alignement : 15,50 mètres en façade pour une profondeur allant jusqu'à 17 mètres ! Cela dit, l'adoption d'un plan à galerie en la circonstance, est l'occasion, comme on peut le constater d'emblée à la lecture des plans, de quelques dispositions surprenantes. La première remarque qui s'impose concerne bien évidemment la taille imposante de l'escalier dont le développement monumental impose une trabéation transversale tripartite qui transforme la galerie de référence en une véritable pièce de réception articulant à la manière d'un hall la séquence salle à manger/salon/bureau. Le développement d'un tel dispositif sur une grande profondeur n'est pas sans poser d'énormes problèmes d'éclairage. Si du côté de l'escalier, un éclairage zénithal pouvait suffire, à l'autre extrémité il a fallu raccourcir la travée du porche d'accès avant de ménager une ouverture dans l'axe, et dans le même temps, envisager un vestibule en forme de baïonnette sans pouvoir éviter l'empiétement sur le linéaire de façade disponible. La complexité de ce dispositif conduit à revenir un hôtel en arrière pour souligner le fait que le 5 rue de l'Oratoire constitue en 1922, tout à la fois un exemple tardif d'hôtel particulier et un exemple tardif de plan à galerie alors même que la solution de l'escalier à l'arrière le long du porche d'accès s'est progressivement imposée.

Si la solution distributive typique du plan à galerie avec escalier dans l'axe semble perdre des adeptes au début du siècle notamment pour des raisons fonctionnelles, celle du doublet salon/salle à manger traversant qui se généralise pour les maisons de ville, ne parvient pas à s'imposer dans les hôtels particuliers. Et ce n'est peut-être pas un hasard si les deux seuls cas que nous avons repérés en la matière sont justement des cas particuliers d'hôtels dont la configuration,



28



29

28 * 5, rue de l'Oratoire, 1922. Arch. Hérissou.
 29 * 54, cours Léopold, 1903. Arch. Schreiner.

caractérisée par l'absence de porche, se rapproche étrangement de celles de maisons de ville à trois travées. En fait le 154 rue Jeanne d'Arc comporte bien un porche, mais, sans doute en raison d'une destination professionnelle quelconque, il ne dessert pas la maison d'habitation dont l'accès est assuré par une entrée située à l'autre extrémité de la façade sur rue. Par contre, il n'y a effectivement aucune trace de porche au 17 rue de l'Oratoire. Une situation de simple mitoyenneté permet là de libérer sur le côté droit de la maison, un passage qui suffit à assurer la liaison devant/arrière. Hormis cette différence de contexte, le dispositif adopté est le même dans les deux cas : un couloir traversant latéral qui joue en quelque sorte le rôle du porche d'accès, distribue l'escalier sur l'arrière et en son milieu une antichambre faisant office de vestibule sur laquelle débouchent quatre pièces, à savoir de part et d'autre, la cuisine et le bureau, puis au fond le séjour traversant. Pour le détail il faut noter que l'implantation de la cuisine diffère dans les deux cas essentiellement, on peut le supposer pour des problèmes d'orientation. En revanche à l'étage la situation diffère sensiblement car si l'hôtel de la rue de l'Oratoire (cf. fig. 31) prend là définitivement des allures de réduction du schéma typologique de base, celui de la rue Jeanne d'Arc (cf. fig. 30) s'affirme comme un cas particulier. En effet ce dernier récupère à cet endroit la travée du porche, ce qui ne va pas semble-t-il sans poser quelques problèmes puisque la salle de bains est implantée au-dessus de la cuisine comme dans les maisons de ville, tandis que la travée du porche est occupée par deux petites chambres en annexe d'un accès pour le moins problématique. Dans ces conditions il semble difficile de voir dans l'adoption d'un séjour traversant autre chose qu'un avatar de fin de parcours lié à la circulation des solutions distributives typiques de l'heure.

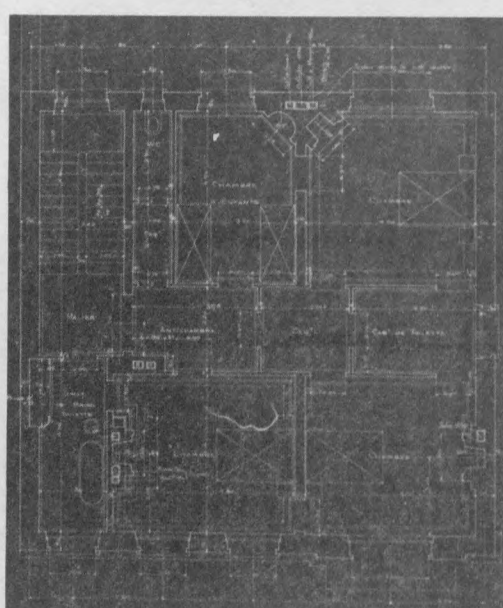
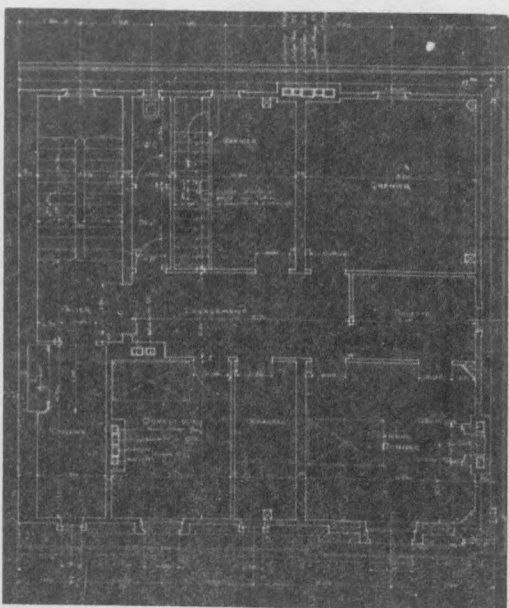
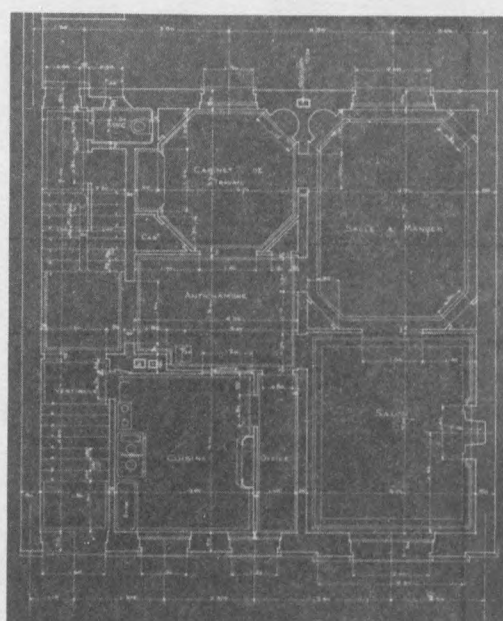
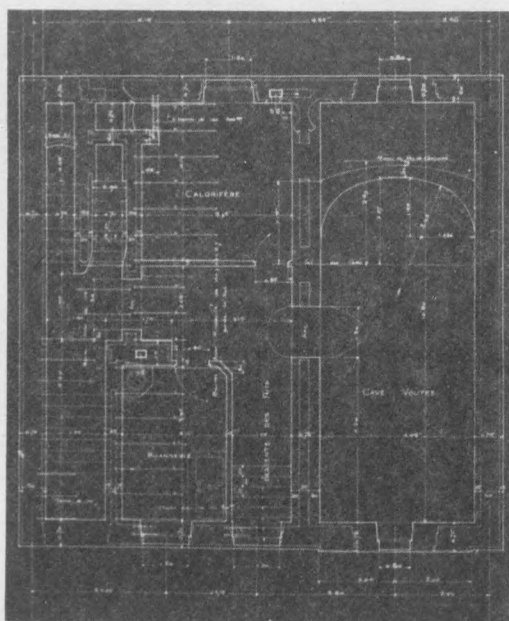
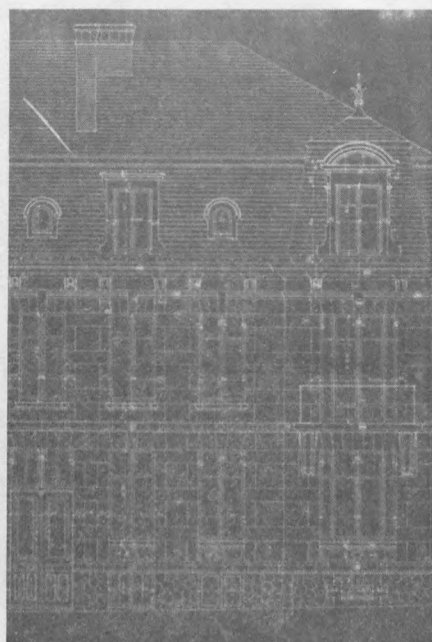
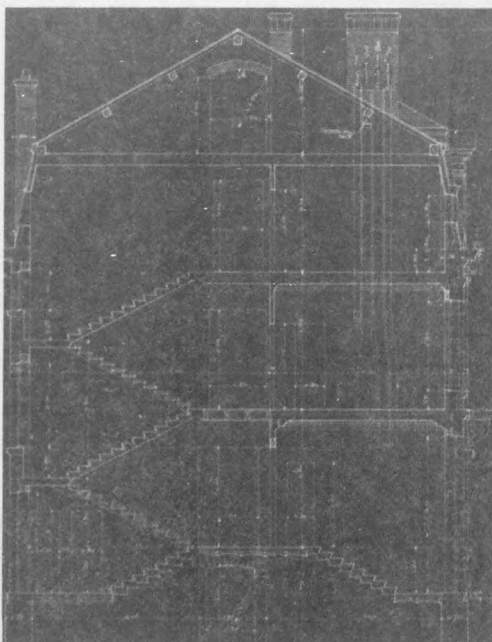
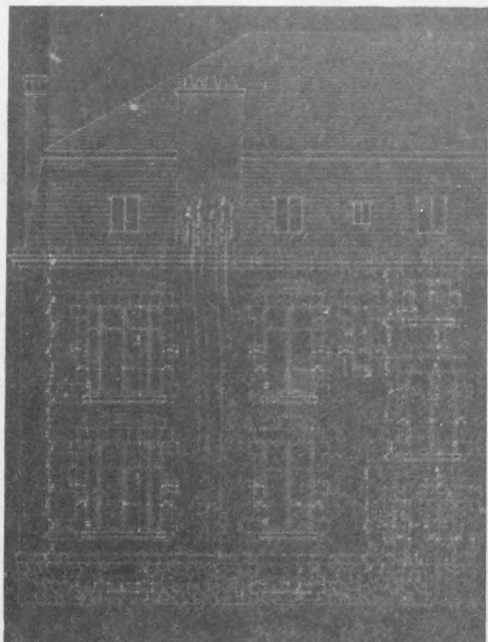
Si le type de l'hôtel particulier a définitivement disparu après guerre, la situation de double mitoyenneté sur parcelle large est alors accaparée par le type de la villa moderne. Cependant, il faut bien avouer que de telles maisons qui sont monnaie courante sur le territoire de l'agglomération nancéienne, constituent en revanche une denrée extrêmement rare sur notre terrain de chasse. Ainsi les trois exemples réquisitionnés pour illustrer le contrepoint annoncé ne relèvent-ils pas tant d'un choix raisonné que de l'absolue réalité d'un état des lieux tel que nous avons pu l'établir à partir des dossiers du service d'hygiène. Par chance, il se trouve que chacune de ces maisons illustre de façon caractéristique un fragment du discours de la modernité version 50-80. C'est ainsi qu'au 6 de la rue du Maréchal Gérard (cf. fig. 32) il est question — ou plutôt, il a failli être question puisqu'il s'agit là d'un projet non réalisé — de la séparation pièces d'habitation/pièces de service, au 21 du Quai Ligier Richier (cf. fig. 31), de la séparation jour/nuit, et au 20 de la rue Léonard Bourcier (cf. fig. 34), de la séparation rez-de-chaussée de service/étage d'habitation; soit trois composantes d'essence fonctionnaliste qu'il est d'ailleurs bien difficile de tenir simultanément. Quel que soit le caractère démonstratif de ces cas d'espèce, il ne saurait être question de les ériger en exemples-types illustrant autant de séries typologiques, quand bien même toute ressemblance avec des objets construits bien identifiés ne serait pas totalement fortuite. D'autant qu'il nous faut revenir à nos moutons

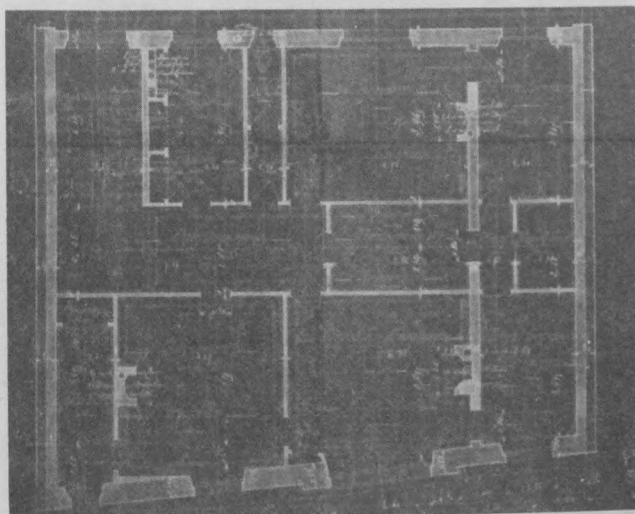
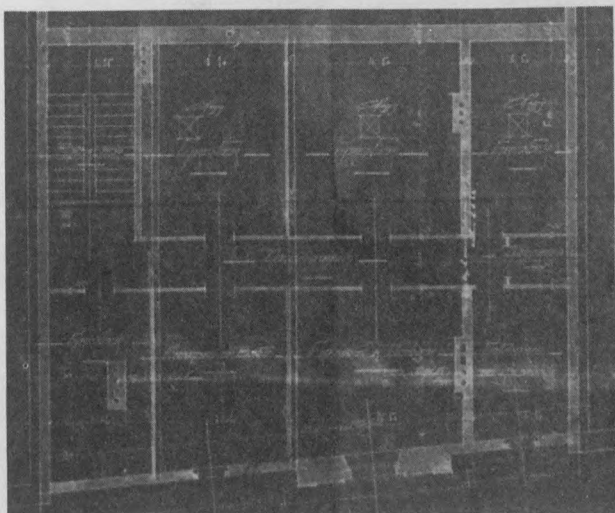
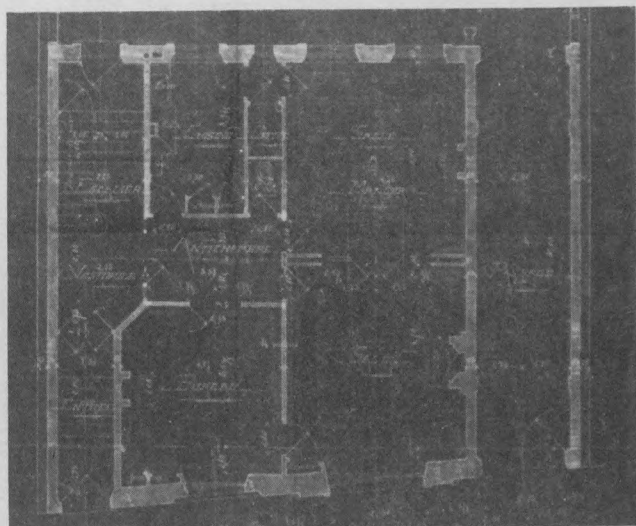
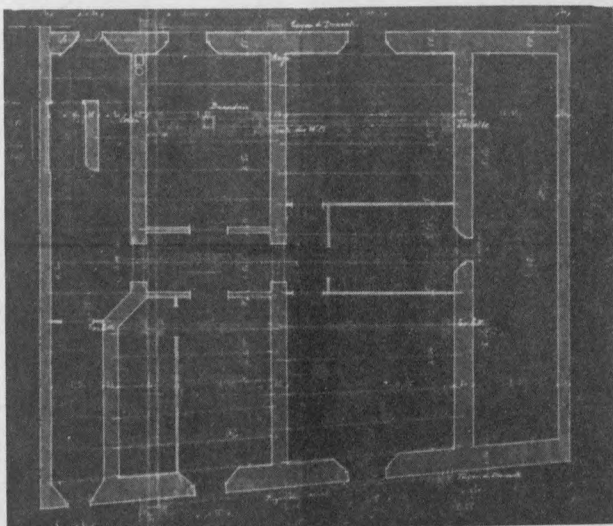
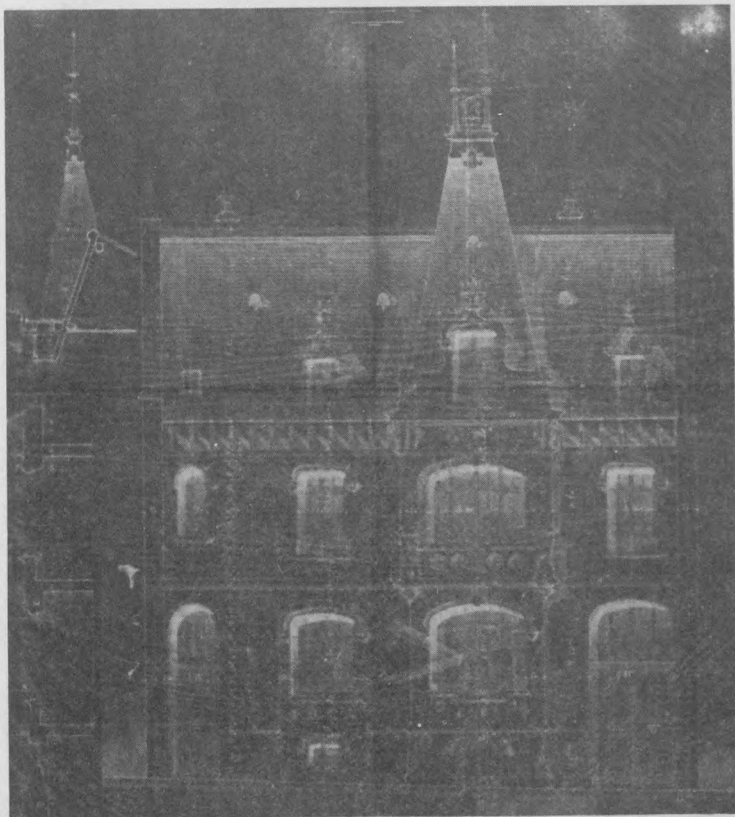
et interroger les dispositifs mis en oeuvre dans le tryptique constitué, au vu de ce qui précède, au cas où subsisterait quelque réminiscence de solutions distributives typiques attachées en leur temps au type défunt, tout en sachant qu'il s'agit ici de simples villas dont le programme ne dépasse pas les trois ou quatre pièces d'habitation pour des surfaces habitables allant de 100 à 180 mètres carrés contre plus de 300 en moyenne pour les hôtels particuliers nancéiens.

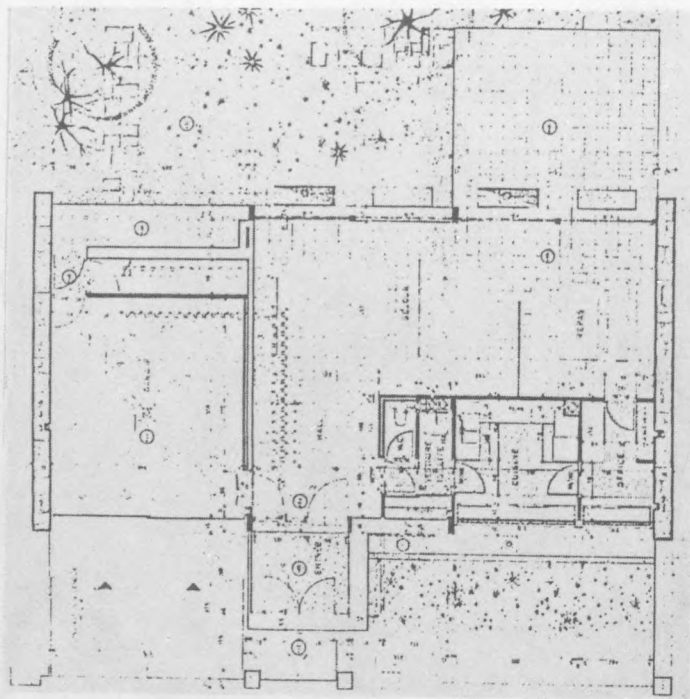
Tout d'abord au 6 rue du Maréchal Gérard. Ici la composition d'ensemble conserve un découpage vertical traditionnel avec cave au sous-sol séjour au rez-de-chaussée et chambres à l'étage. Cependant la reprise de cette division jour/nuit ancestrale se double de la mise en oeuvre à chaque niveau d'un autre découpage fonctionnaliste cette fois entre pièces d'habitation et pièces de séjour, les unes étant disposées côté jardin et les autres côté rue, ce qui nous vaut un contraste avant/arrière particulièrement marqué au niveau des façades. Il faut noter que si les pièces d'habitation se caractérisent par une grande simplicité de volumes, les pièces de service ont fait l'objet d'un traitement d'exception. C'est au rez-de-chaussée une séquence d'un seul bloc comprenant en enfilade depuis l'entrée les toilettes, la cuisine et l'office qui donne accès au séjour. L'ensemble crée ainsi une circulation secondaire dont le principe n'est pas étranger au type de l'habitat bourgeois traditionnel. C'est à l'étage deux autres séquences accompagnant respectivement la chambre des parents et celles des enfants, d'une salle de bains, d'un WC et d'un dressing et de placards divers. Cette véritable débauche fonctionnaliste justifiée semble-t-il autant par le principe que par le linéaire de façade disponible, est ici réglée à l'instar de l'ensemble de la composition sur la base d'une trame.

Ensuite au 21 Quai Ligier Richier. Faute d'un découpage vertical traditionnel, cette maison conserve l'ancrage au sol caractéristique des implantations en retrait le long des alignements nancéiens avec un sous-sol à demi enterré et un jardin de devant accueillant la rampe du garage et l'escalier d'accès au niveau d'habitation. Cependant cette fois la ségrégation fonctionnelle à l'oeuvre n'opère pas tant entre devant et arrière, entre côté rue et côté jardin mais entre partie jour et partie nuit. La disposition de ces deux dernières en profondeur le long des mitoyens sert de prétexte au développement d'un plan en U qui n'est peut-être pas exempt d'une certaine nostalgie à défaut de créer un espace central digne d'intérêt. A gauche la partie nuit se compose de deux chambres disposées de part et d'autre d'un bloc sanitaire et desservies par un couloir secondaire. A droite la partie jour se compose d'un séjour traversant divisé par une simple cheminée. Quant à la partie centrale, elle se compose outre la cuisine attenante au séjour, de l'escalier desservant le sous-sol et bien évidemment de la circulation reliant les deux ailes dont on admirera au passage le traitement en passerelle par un dispositif de balcon surplombant l'accès au sous-sol. C'est ainsi que la dualité exprimée en façade dissimule non seulement trois travées fonctionnelles — quatre il est vrai si l'on distingue la cuisine et l'escalier —, mais aussi trois modes de distribution différents.

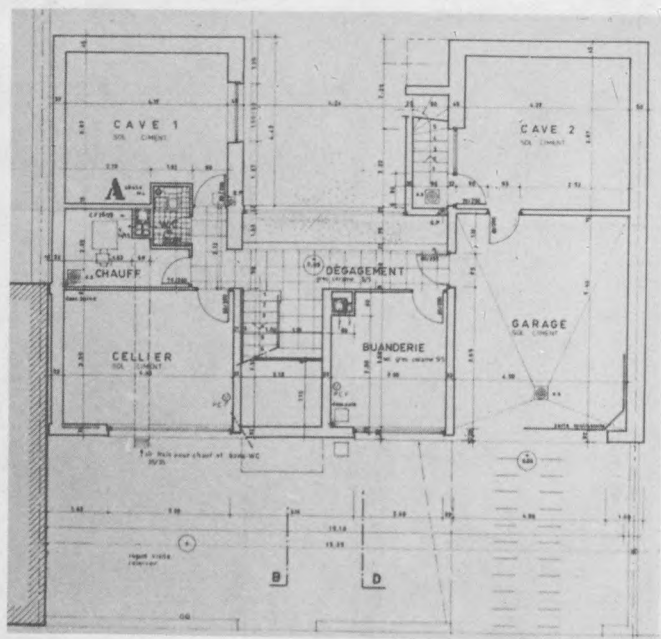
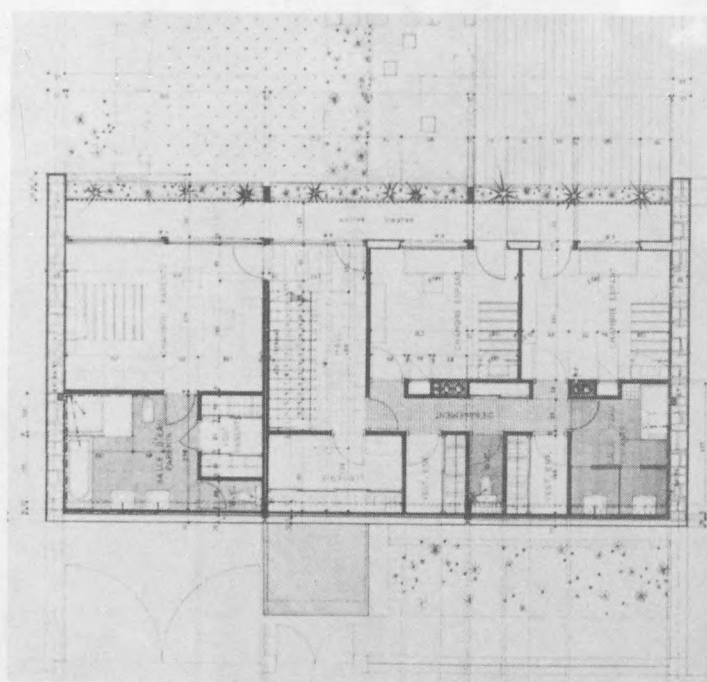
Enfin au 20 rue Léonard Bourcier qui présente pour sa part un contraste clair et entre ses deux niveaux. Ainsi au rez-de-chaussée, le retrait des murs de remplissage dégagant les IPN de la structure, tout comme le découpage du vestibule d'entrée s'attache à mettre en



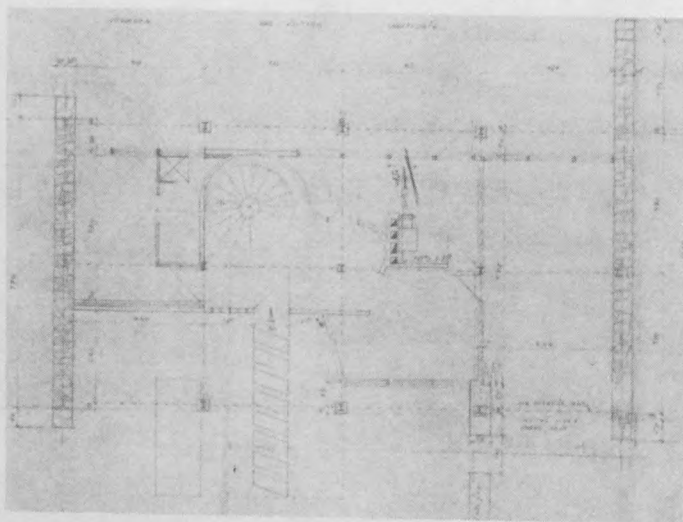
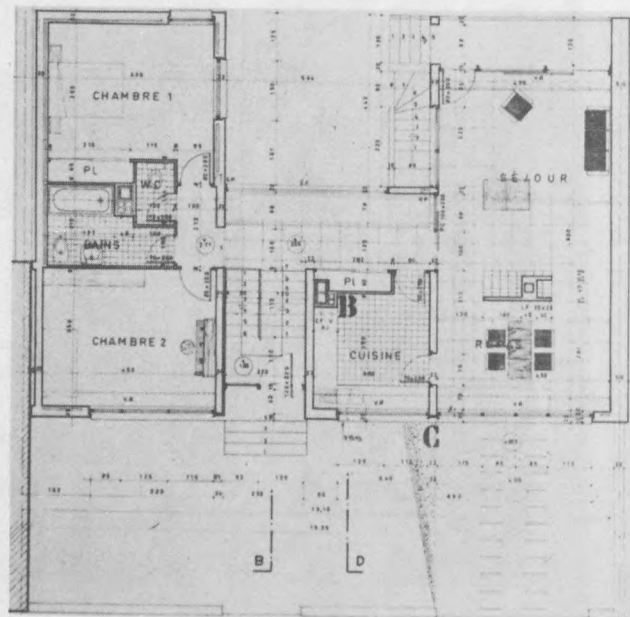




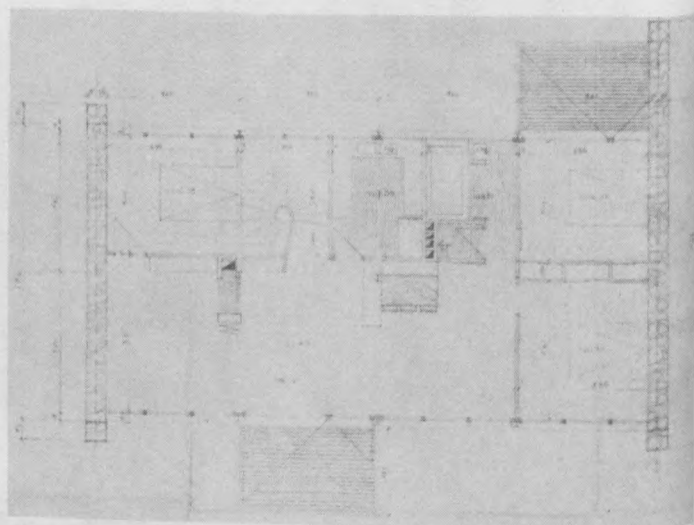
32



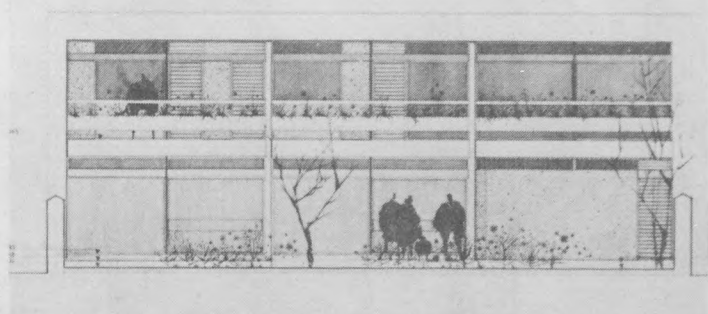
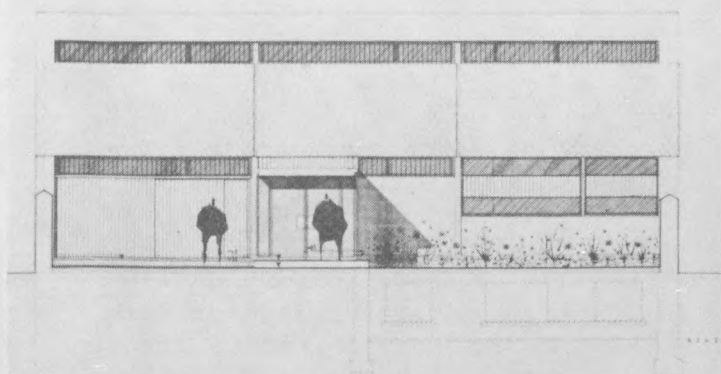
33



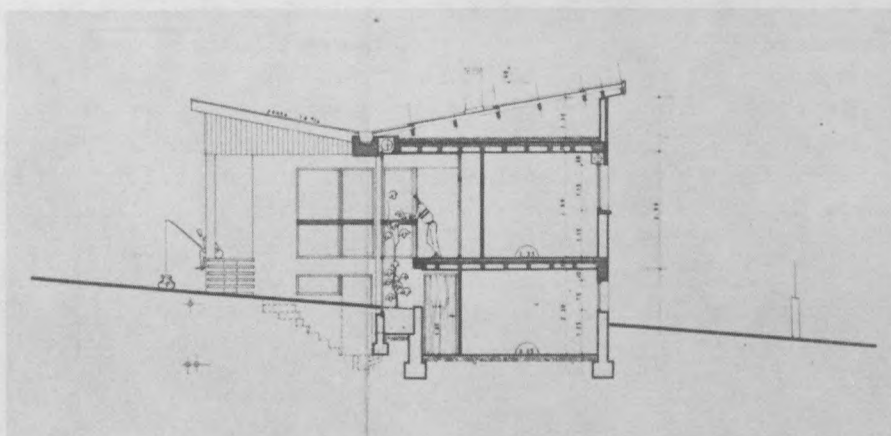
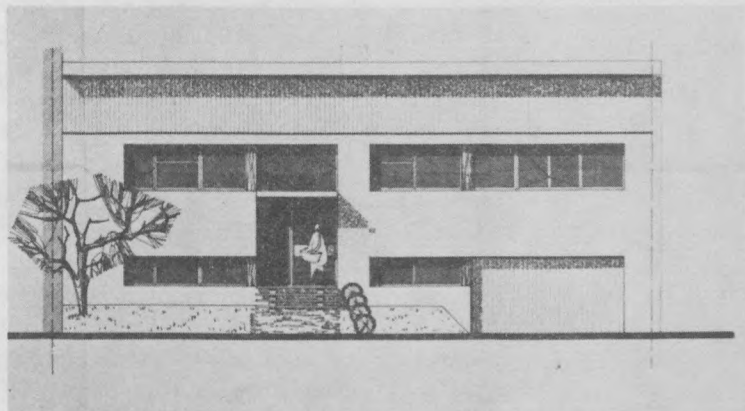
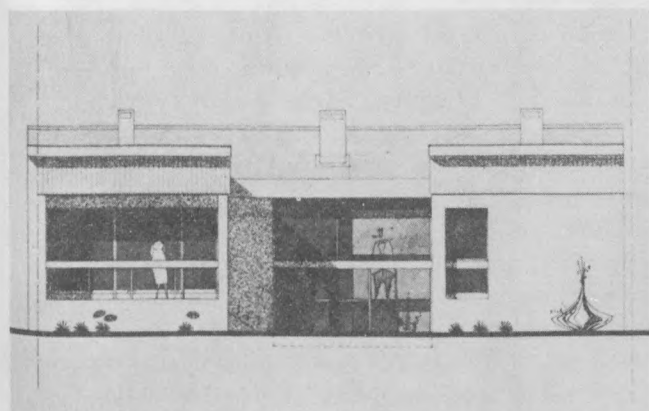
34



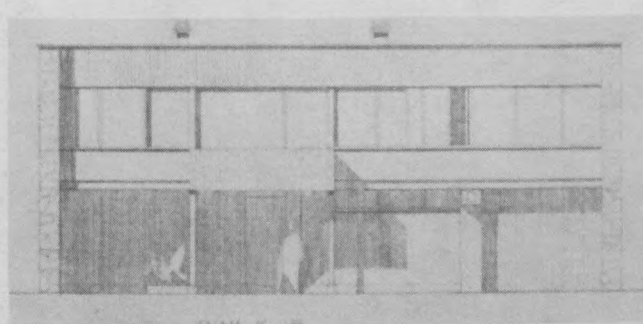
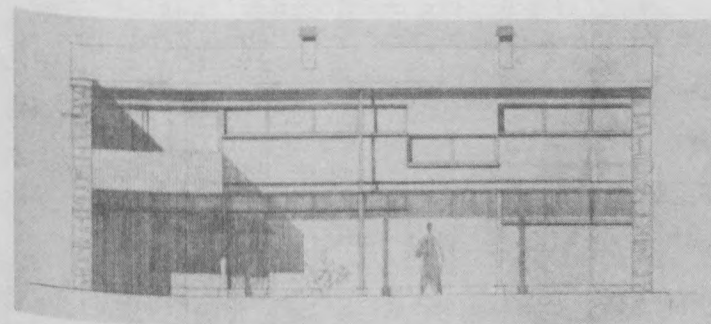
34



32



33



34

- 32 * 6, rue du Maréchal Gérard, 1964. Arch. H. Prouvé
 33 * 21, quai Ligier Richier, 1965. Arch. Fleck.
 34 * 20, rue Léonard Bourcier, 1954.

évidence avec le didactisme d'un exercice de style tous les mérites du plan-libre; tandis qu'à l'étage, pièces et cloisons s'inscrivent rigoureusement dans la trame définie par les IPN de la structure à l'exception cependant des deux travées centrales situées sur l'arrière, recoupées en trois pour accueillir une séquence regroupant les pièces d'eau et l'escalier. Hormis le vestibule d'entrée situé au rez-de-chaussée dévolu par ailleurs aux espaces de service, toute trace d'espace spécifiquement réservé à la circulation a disparu, l'ensemble des pièces d'habitation concentrées à l'étage étant commandé par le séjour qui ouvre exceptionnellement vers la rue pour la bonne cause de la bonne orientation.

Force est de constater qu'il n'y a là rien ou presque qui puisse ressembler de près ou de loin aux principales caractéristiques du type de l'hôtel particulier tel que nous avons pu l'identifier auparavant au sein du gisement des maisons nancéiennes au début du siècle. Tout au plus subsiste-t-il quelques réminiscences ponctuelles d'un processus de production du cadre bâti révolu, notamment au niveau de l'ancrage au sol (cf. fig. 31) et de la distribution des espaces de service (cf. fig. 32). Ainsi en dépit d'un développement linéaire similaire à celui de l'hôtel particulier, ces trois maisons modernes reflètent-elles une relation à la rue propre au type de la villa, tandis que la plupart des espaces de circulation sont là strictement dévolus à des fins purement fonctionnelles, du moins si l'on excepte la passerelle jetée entre le "jour et la nuit" au 21 Quai Ligier Richier (cf. fig. 33). Cet abandon des espaces de circulation qui tenaient encore une place symbolique d'importance au début du siècle nous ramène d'une certaine manière à un état antérieur du type tel que l'illustrent les modèles diffusés dans des recueils comme ceux de Daly, Isabey et Leblanc, etc ... Ce rapprochement n'est sans doute pas étranger au nouveau rapport qu'entretiennent après guerre architecture et construction via la trame salvatrice.

les maisons de ville

Autant que l'on puisse en juger de visu, c'est au moment même où les hôtels particuliers passent en position d'alignement en situation de double mitoyenneté, soit à la fin des années quatre-vingt du siècle dernier, que les maisons de ville font leur apparition sur le territoire nancéen, témoignant si besoin était de la mise en révision du catalogue typologique local qu'impose alors le développement d'un urbanisme de lotissement, d'initiative privée. Cependant s'il est possible d'observer in situ une certaine évolution du type de l'hôtel particulier de la fin du Second Empire à celle du XIX^{ème} siècle, il semble bien que la chaîne typologique envisagée tout à l'heure, se mette en place d'un seul tenant en laps de temps très court. Les maisons de ville nancéiennes seraient donc a priori des objets architecturaux sans référence et sans généalogie locale, importés directement des catalogues diffusés

à l'époque, à savoir les Daly, les Isabey et Leblanc, etc ... Pour ce qui est des origines de cette chaîne ou du moins des principaux types qui la composent, certains ne manquent jamais de faire allusion au type de la maison de ville médiévale caractérisé par une suite de pièces disposées en profondeur entre rue et cour, desservies par un couloir latéral. Mais en fait, ne s'agit-il pas tout simplement là notamment chez Viollet-le-Duc, d'une référence lointaine revisitée dans le cadre d'un processus de production de l'espace bâti totalement différent ? De ce point de vue, il nous a semblé plus intéressant d'envisager la maison de ville telle qu'elle se profile au long des alignements nancéiens à l'heure du changement de siècle, comme le lieu entre mitoyens, d'une réduction différentielle du type minimum de villa canonisé par César Daly sous le vocable de "Villa de troisième catégorie". Reste à savoir comment découper la chaîne qui s'ensuit afin de pouvoir ainsi que nous l'annoncions dans l'introduction du chapitre consacré à l'analyse typologique des maisons mitoyennes locales, mettre en évidence l'adaptation homothétique de solutions distributives existantes, tel le plan à galerie à escalier dans l'axe et séjour disposé transversalement à l'avant, ou le plan à travée développé dans le sens de la profondeur avec séjour traversant, comme l'adoption ponctuelle de solutions distributives typiques spécifiques à un type particulier.

Le tableau analytique dressé lors de l'exploration des dossiers du service d'hygiène a permis à cet endroit de dégager trois grands types de référence à savoir celui des maisons de ville à trois travées —deux pièces plus un couloir d'accès—, occupant des parcelles larges de 8 à 12 mètres pour des surfaces au sol hors oeuvre allant de 90 à 110 mètres carrés; celui des maisons de ville à deux travées —une pièce plus un couloir d'accès— occupant des parcelles larges de 6,50 à 8 mètres pour des surfaces au sol hors oeuvre allant de 60 à 80 mètres carrés et enfin celui des maisons ouvrières locales auquel nous avons adjoint pour la circonstance celui des maisons relevant de la Loi Loucheur, —une pièce plus ou moins un couloir cette fois, selon— occupant des parcelles larges de 4,30 à 6,50 mètres pour des surfaces au sol hors oeuvre allant de 35 à 65 mètres carrés. Cette dernière association surprendra peut-être de prime abord vu la particularité des clientèles respectives en jeu; mais il faut bien reconnaître que l'écart typologique n'est pas très important entre des maisons réalisées par des sociétés de H.B.M. d'initiative patronale ou coopérative, notamment grâce aux fonds débloqués par la Loi Loucheur durant l'Entre-deux guerres, destinées à une aristocratie d'ouvriers très qualifiés et des maisons de ville minimales, acquises par des rentiers, des employés, des artisans, d'autant que ces deux catégories de maisons nancéiennes occupent de concert et sans exception les parcelles les plus étroites que recèle le gisement. Cela dit un tel découpage ne doit pas masquer les développements d'une évolution typologique qui se dessine dès l'Entre-deux guerres avec la marginalisation progressive du type de la maison de ville à trois travées au profit du type de celle à deux travées. La banalisation puis la généralisation d'un rez-de-chaussée de service ne sont sans doute pas étrangères à cette évolution puisqu'elle conduit à éliminer le couloir d'accès, du niveau d'habitation. La rupture doctrinale qui accompagne la confirmation de cette tendance durant l'après guerre nous a conduit à faire des maisons construites

pendant les années cinquante et soixante que nous qualifierons pour l'occasion de "modernes", une catégorie à part destinées à tester les capacités de résistance des divers types en présence, face aux assauts de la modernité d'alors.

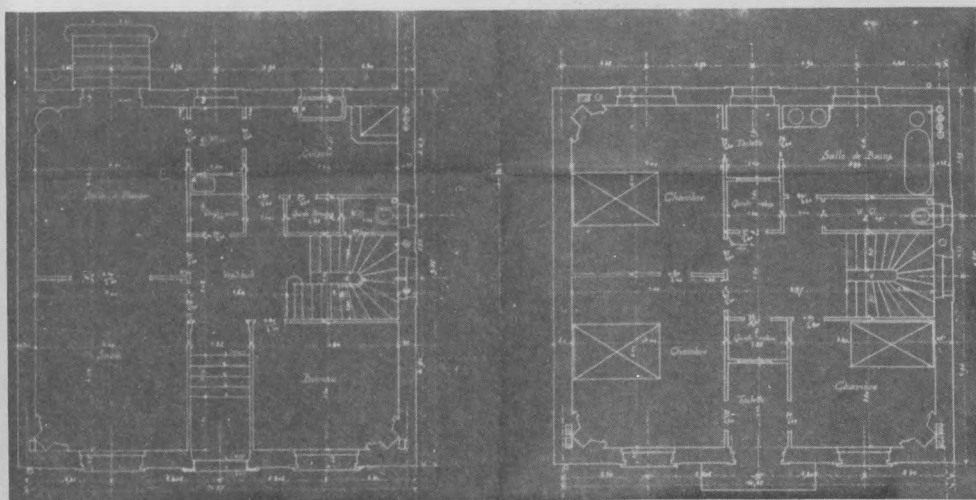
Maisons à trois travées

A feuilleter les pages des recueils de maisons qui jalonnent la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, il apparaît clairement que la maison individuelle isolée, de forme carrée, à trois travées de côté et quatre à cinq niveaux de fond en comble, que César Daly qualifie de "Villa de troisième catégorie", constitue en France, sous le Second Empire notamment, un type à part entière, symbolisant l'ultime réduction raisonnée et raisonnable de la villa. Si ce type se caractérise avant tout par le dispositif d'une entrée dans l'axe, il n'en admet pas moins un certain nombre de variantes pour sa distribution—suivant que l'escalier se trouve sur l'arrière dans l'axe ou décalé, ou bien sur le côté au centre—qui vont d'ailleurs servir de référence aux solutions distributives typiques des maisons de ville à trois travées telles qu'elles se profilent au long des alignements nancéiens à la fin du XIX^{ème} siècle. Cependant, ce passage en situation de double mitoyenneté, que César Daly illustre dès 1864 dans "L'Architecture privée sous Napoléon III" avec l'opération du Square Montespan réalisé rue de la Pompe à Paris par l'architecte Azémas, n'a pas manqué de placer le type initial sous l'influence des deux grands types en situation localement, à savoir l'hôtel particulier et la maison de ville à deux travées, au point de le réduire d'emblée au simple rôle d'intermédiaire qu'il assume il est vrai tant par son programme de référence repris à minima de celui de l'hôtel particulier, que par ses dimensions avec une largeur en façade comprise entre 8 et 12 mètres pour une surface hors oeuvre allant de 90 à 110 mètres carrés contre 12 à 15, et 150 à 225 d'un côté et 6,50 à 8, et 65 à 80 de l'autre. De ce point de vue, il faut bien avouer que si le dispositif de l'entrée dans l'axe hérité de la "Villa de troisième catégorie" subsiste encore largement au début du siècle, c'est avant tout parce qu'il offre la possibilité de développer en profondeur, d'un côté ou de l'autre du vestibule, un séjour traversant qui s'est imposé comme une solution distributive typique ponctuelle dans le cadre de la maison de ville à deux travées (fig. 35 à 39). En revanche l'adoption d'une entrée latérale, qui constitue pourtant alors un signe de modernité, demeure marginale alors même qu'elle favorise le développement de distributions inspirées des plans à galerie qui caractérisent la plupart des hôtels particuliers nancéiens (fig. n° 40 à 47). Tirillées entre ces références contradictoires, toutes les partitions tripartites en situation de double mitoyenneté vont être définitivement remises en cause de même que le type, avec la généralisation du rez-de-chaussée de service durant l'entre-deux guerres, du fait de la suppression du couloir d'accès au niveau du séjour: elles se réduisent alors la plupart du temps aux partitions caractérisant les maisons de ville à deux travées, soit à l'identique en profondeur, soit à 90° transversalement (fig. 47). Ainsi la maison de ville à trois travées est-elle en quelque sorte victime du moins jusqu'au début des années 50 d'un processus de rationalisation typologique issu de la mise en oeuvre de parcelles étroites.

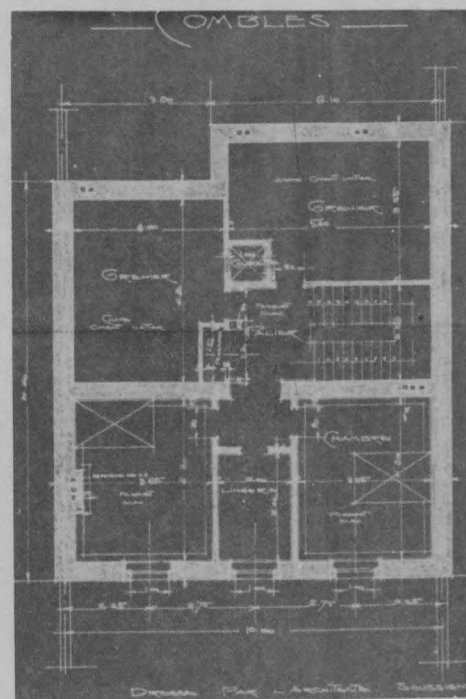
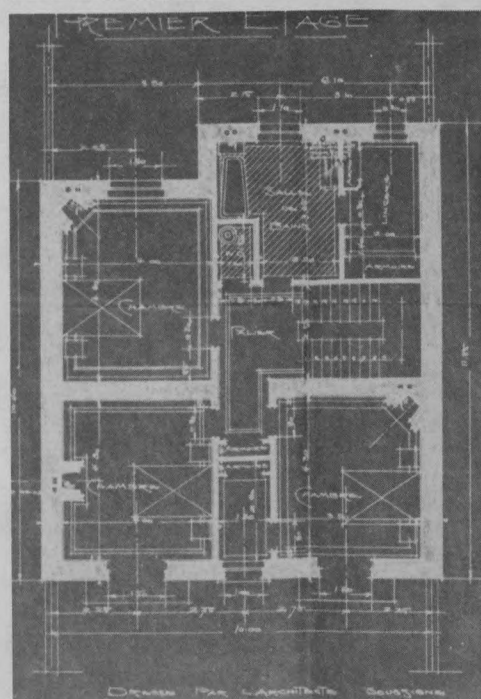
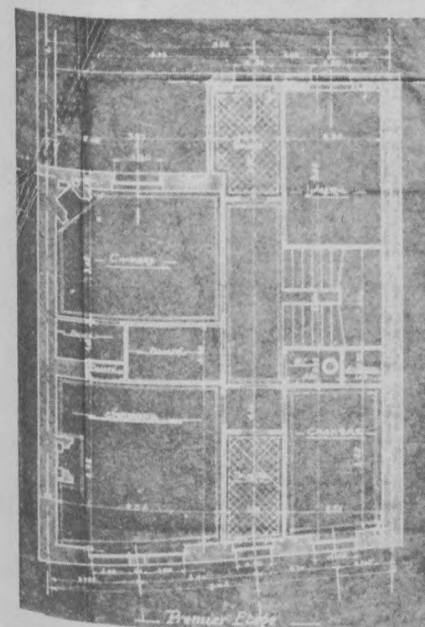
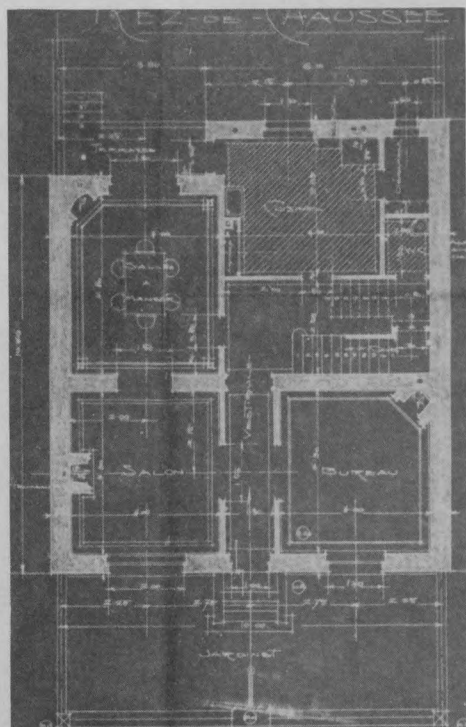
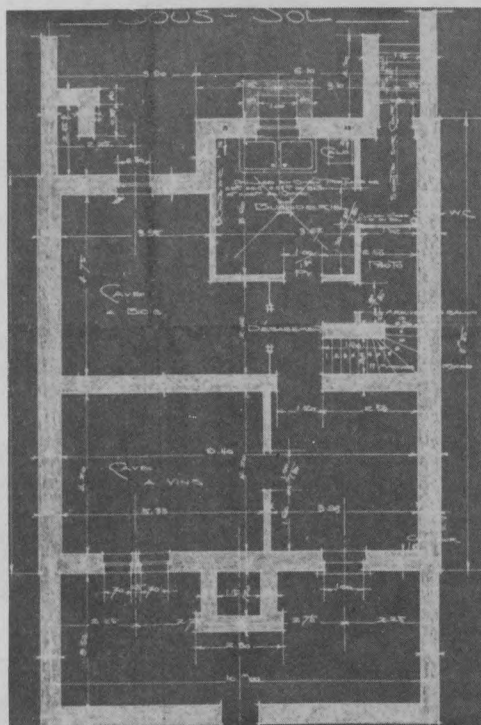
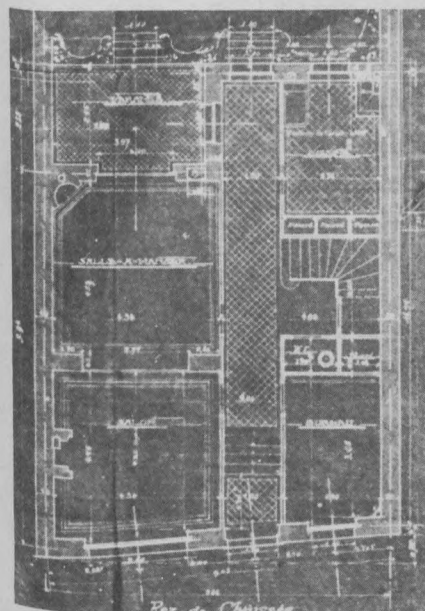
Avant l'issue fatale, c'est-à-dire en l'occurrence au début du siècle, la combinaison d'une entrée dans l'axe et d'un séjour traversant donne lieu en matière de maison de ville à trois travées, à deux grandes séries typologiques qui se distinguent essentiellement l'une de l'autre par l'emplacement de l'escalier situé, soit sur l'arrière de la maison dans l'axe de l'entrée (fig. 35 à 37), soit sur le côté, au centre de la travée opposée à celle du séjour (fig. 38 et 39). S'il nous est encore difficile au vu de notre seul travail sur les dossiers du service d'hygiène de dire précisément laquelle de ces deux séries est la plus représentée localement, la seconde s'avère à l'analyse de loin la plus homogène, le seul enjeu de l'aménagement du dispositif adopté résidant semble-t-il dans l'occupation de la travée centrale, tandis que se pose de façon cruciale le problème de l'éclairage d'un escalier et d'un espace de circulation situés au centre, qui soucie au plus haut point les membres du service d'hygiène. Au 14 rue du Maréchal Juin (fig. 36), cette travée centrale est au rez-de-chaussée entièrement dévolue à un couloir qui traverse de part en part la maison. Si ce dispositif radical permet entre autres d'éclairer partiellement la cage d'escalier, il ne manque pas de réduire la cuisine à une portion congrue d'autant plus que la combinaison d'une parcelle relativement étroite (8,80 mètres) et d'un séjour aux proportions plutôt généreuses, comprime d'entrée les deux travées annexes comme en témoigne la dissymétrie générale de la composition. La partition ainsi définie est reconduite tant bien que mal à l'étage à ceci près que la travée centrale est investie à chacune de ses extrémités par une pièce d'eau pour le moins exiguë dont la présence contribue néanmoins largement, en l'absence de tout éclairage zénithal, à compromettre celui du palier. Ce problème a pu être résolu dans la maison située au 45 boulevard Jean Jaurès (fig. 35) grâce à l'absence d'une mitoyenneté qui a permis de percer une ouverture dans le mur sur lequel s'appuie l'escalier. En vertu de cet aménagement ponctuel, et d'une largeur de parcelle légèrement plus importante que précédemment (10 mètres pour tout dire), le couloir d'entrée s'élargit au niveau de l'escalier pour faire place à un vestibule central qui commande l'ensemble des pièces du rez-de-chaussée, tandis que la travée initiale perdure au-delà sous la forme d'un placard et de l'office qui tient lieu au propre comme au figuré, de sas entre la cuisine et la salle à manger. Il faut noter qu'ici comme précédemment, le couloir d'entrée est entièrement accaparé par un emmarchement qui compense la surélévation du rez-de-chaussée, tout simplement parce que ces deux maisons sont implantées à l'alignement. Au 32 rue du Maréchal Gérard (fig. 37) la présence d'un jardin de devant a logiquement entraîné le rejet de cet emmarchement à l'extérieur. L'effacement de cette sujétion a permis notamment d'ouvrir dans l'axe, de part et d'autre du couloir d'entrée qualifié pour l'occasion de vestibule, le salon et le bureau, et de constituer de la sorte le traditionnel double salon/salle à manger et la non moins traditionnelle pièce annexe du rez-de-chaussée, en une véritable suite de réception quasiment digne d'un hôtel particulier local. L'aménagement de ce dispositif n'est d'ailleurs sans doute pas étranger au maintien de la symétrie dimensionnelle des deux travées latérales, légèrement infirmée en façade par l'adoption d'une ouverture un peu plus large pour le salon.

En regard de cette première solution, il est bien évident que la disposition de l'escalier sur l'arrière dans le prolongement de l'entrée selon une solution distributive directement héritée du catalogue des mises en oeuvre de la "Villa de troisième catégorie" au siècle dernier, résout tout à la fois le problème de l'éclairage des espaces de circulation et celui de l'existence d'un accès direct au jardin, tout en favorisant le développement de plans plus compacts. Il faut noter cependant que la fortune de cette solution distributive au début du siècle n'est pas sans rapport avec l'introduction au programme des maisons de ville à trois travées, d'une remise pour automobile, à un moment où l'idée d'un rez-de-chaussée entièrement dévolu aux "services" n'a pas encore fait tout son chemin. De fait l'absence de l'escalier dans la travée latérale de service l'accueillant habituellement en compagnie de la cuisine et généralement d'un bureau, permet d'annexer l'emplacement de cette dernière pièce qui fait purement et simplement les frais de l'opération, et de l'adapter aux caractéristiques requises pour un garage sans allonger outre mesure cette travée. De ce point de vue la maison située au 71, rue du Maréchal Oudinot (fig. 38) tire parti au mieux d'un parcellaire biais dont l'angle suffit en la circonstance à compenser le développement en profondeur du garage. Mais la singularité de cet exemple ne s'arrête pas là puisque la relative largeur de la parcelle a permis de maintenir au programme le traditionnel bureau même s'il faut reconnaître que son emprise, fût-elle des plus réduites, empiète largement sur celle du salon. Dans la même série dont on aura saisi là toute l'hétérogénéité, la maison située au 5, bis rue de la Madeleine (fig. 39) constitue également à sa manière un cas particulier non seulement parce qu'il s'agit d'un des rares exemples de maison de ville à trois travées réalisées durant l'Entre-deux-guerres, mais aussi parce que l'adoption d'un rez-de-chaussée de service s'y accompagne de celle d'un escalier extérieur d'accès au rez-de-chaussée d'habitation cette fois, soit d'une solution distributive ponctuelle, typique de maisons de ville à deux travées disposant d'un jardin de devant, particulièrement inhabituelle en position d'alignement. Notons que ce traitement pittoresque a pour effet pervers la disparition de la pièce annexe passée au bilan des pertes et profits; le passage de la cuisine à l'avant est donc peut-être quelque part l'annonce d'un retournement progressif vers le jardin de la cellule traversante qui caractérise la majorité des maisons nancéiennes, et ce, même si en la circonstance la salle à manger reste à l'arrière.

A côté de ces deux solutions distributives qui caractérisent, avant la Première Guerre mondiale, la plupart des maisons de ville nancéiennes à trois travées, en figurent deux autres, sans aucun doute plus marginales, mais néanmoins typiques, développées depuis une entrée latérale, le long d'un des murs mitoyens, sur la base d'un séjour traversant pour l'une, que l'on peut lire comme une variante des deux précédentes, et sur la base d'un séjour transversal pour l'autre, que l'on peut interpréter a priori comme une simple réduction pour maison de ville à trois travées du plan à galerie. Pour la première, la variation par rapport aux solutions précédentes repose sur l'inversion totale ou partielle des deux travées annexes. Ainsi, le projet non réalisé conçu par Paul Charbonnier pour une maison prévue au 6 de la rue Emile Gallé (fig. 40), singularisé par un curieux couloir en forme de baïonnette, n'est-il pas sans évoquer le résultat d'une rotation à 180°



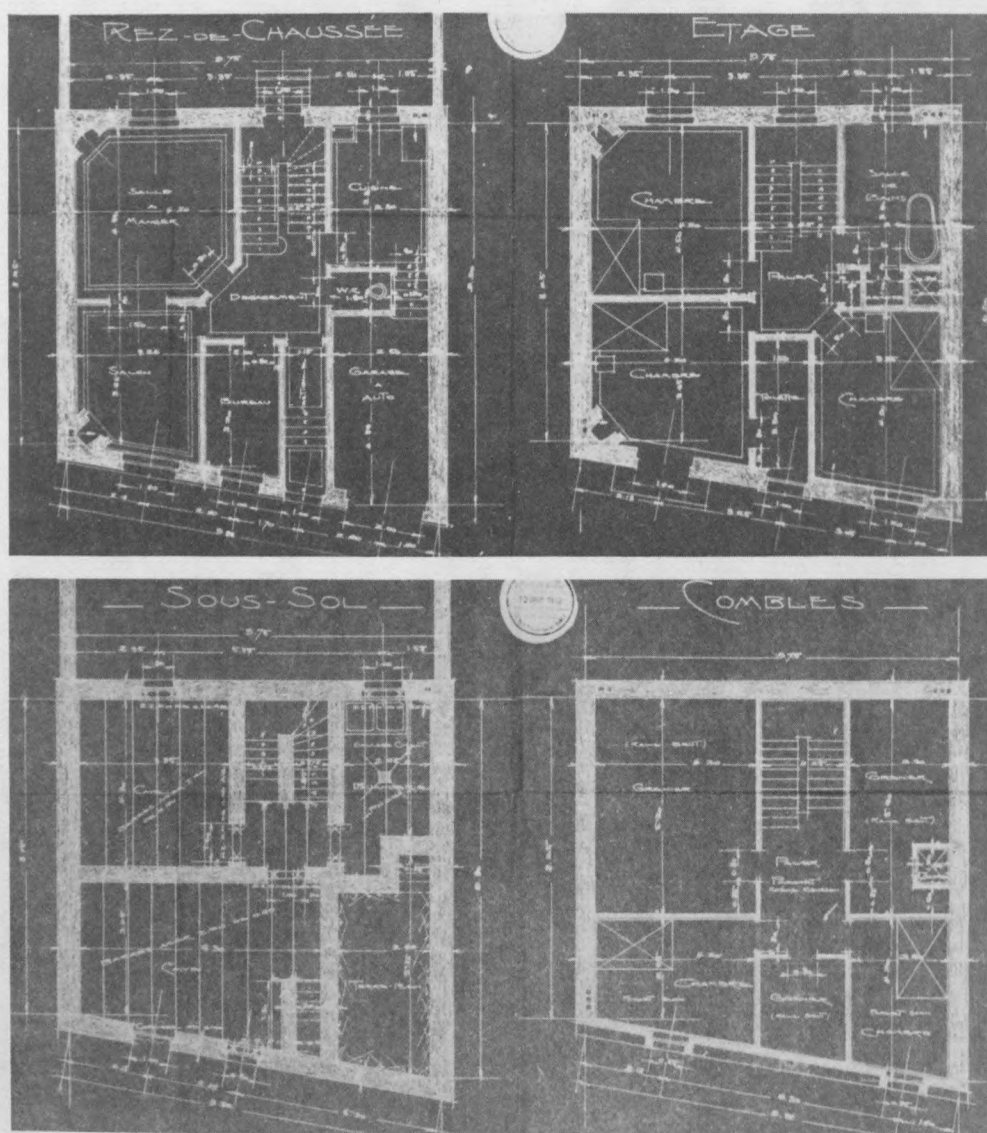
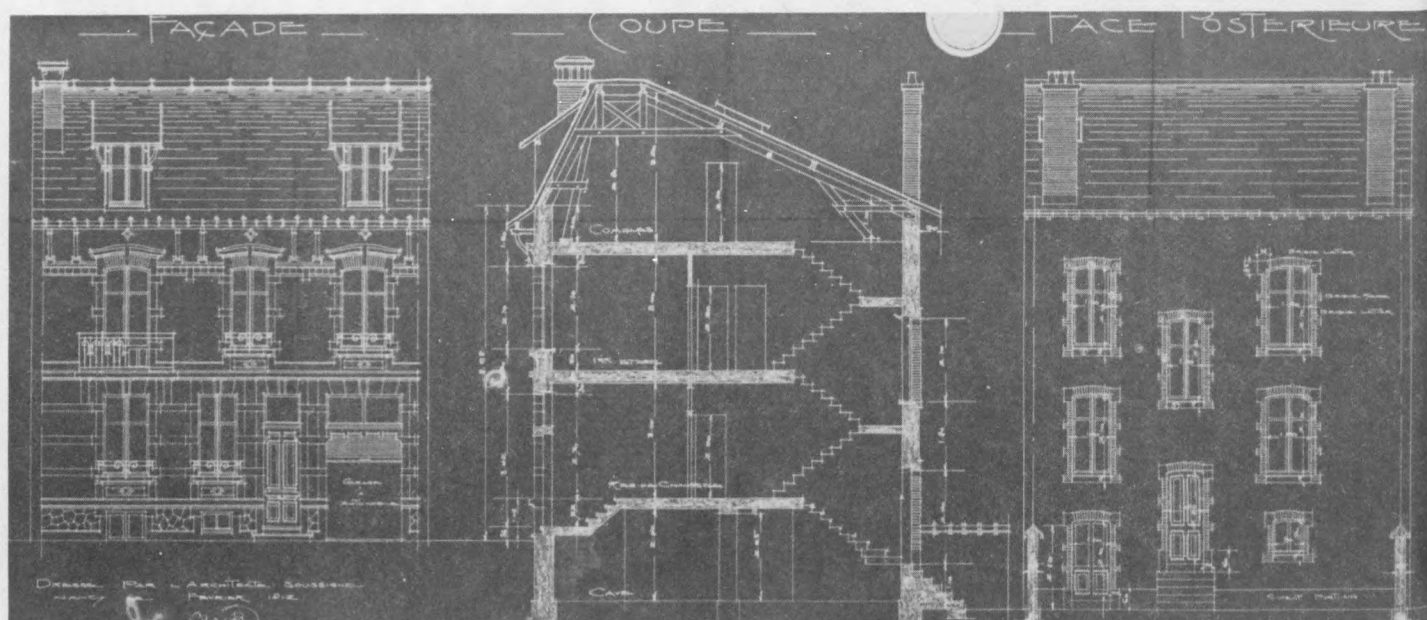
35

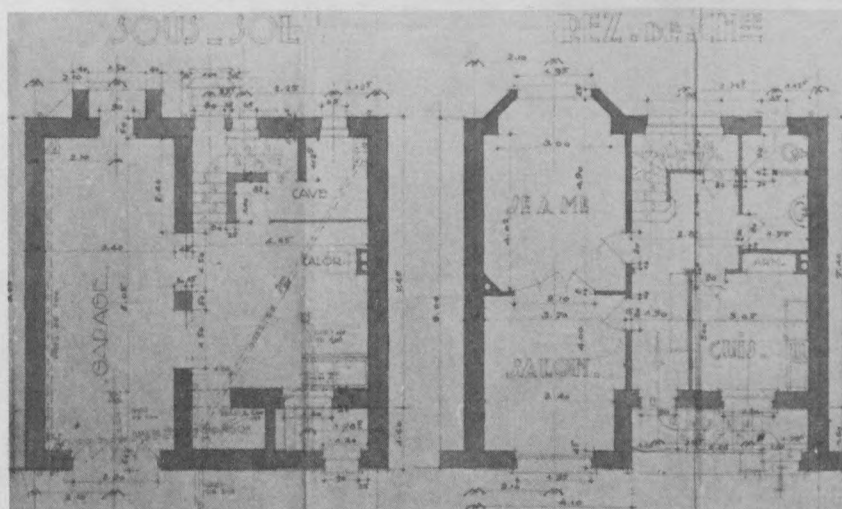
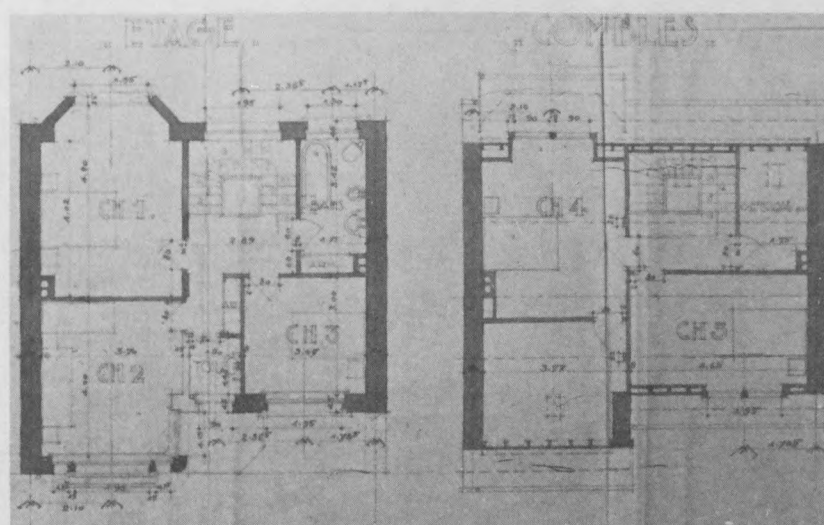
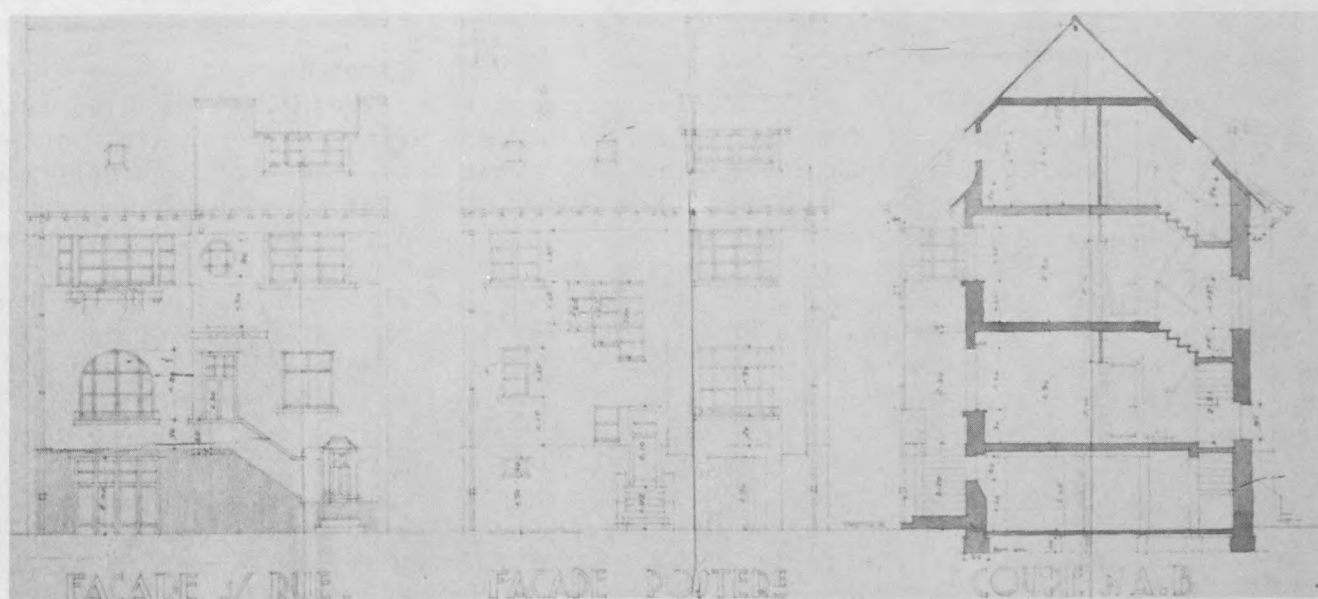


36

37

- 35 * 45, boulevard Jean-Jaurès, 1906. Arch. Martin.
 36 * 14, rue du Maréchal Juin, 1904. Arch. Déon.
 37 * 32, rue du Maréchal Gérard, 1912. Arch. Pain.



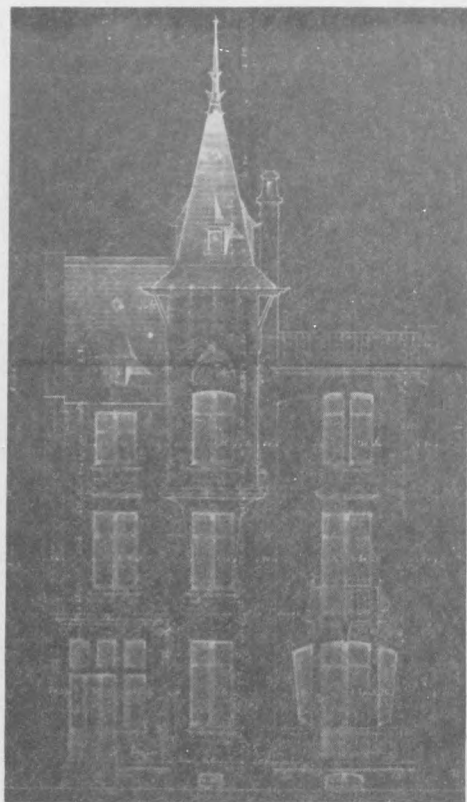


du dispositif à couloir central et escalier latéral. Cette hypothèse est à la fois infirmée par le maintien d'une distribution traditionnelle du doublet salon/salle à manger de l'avant vers l'arrière, et confirmée par la présence inhabituelle de la cuisine sur l'avant. Sans doute faut-il invoquer à cet endroit la résistance du type ou plus précisément celle de la solution distributive mise en oeuvre pour essayer d'expliquer l'adoption d'un tel plan dont l'intérêt fonctionnel n'est pas évident au demeurant, sauf à y voir une tentative d'éclairer l'escalier depuis l'entrée — encore que de ce point de vue, on peut se demander si la solution adoptée deux ans plus tôt par le même architecte pour l'hôtel particulier situé au 154 rue Jeanne d'Arc (fig. 31), n'était pas tout à la fois plus simple et plus satisfaisante. Toujours est-il que ce même architecte n'hésite pas deux ans plus tard à reconduire le principe de la baïonnette traversante dans un contexte analogue à celui de la rue Emile Gallé, en prenant toutefois à cette occasion la précaution d'invertir cuisine et bureau. Modifié de la sorte, le dispositif n'est alors pas très éloigné de celui défini quelques temps plus tard par César Pain pour la maison située au 20 rue du Maréchal Gérard (fig. 41) qu'il est impossible de ne pas rapprocher là aussi d'une autre réalisation de cet autre architecte local, que nous venons de passer en revue, en l'occurrence la maison située au 71 rue du Maréchal Oudinot (fig. 38), l'une étant en quelque sorte le modèle réduit de l'autre (8 mètres de large contre 8,75; 76 mètres carrés de surface hors oeuvre contre 98). De fait, la séquence bureau/salon/salle-à-manger est identique dans les deux cas, seul change l'emplacement de l'escalier qui, faute de place, est implanté ici latéralement selon une solution adoptée par ce même autre architecte pour la distribution de maisons de ville à deux travées comme celle située au 20 rue des Brice (fig. 49): soit un collage de solutions distributives typiques ponctuelles qui ne laisse pas de témoigner, au-delà de l'existence et de l'importance de ces dernières au sein du processus local de production du cadre bâti, de l'instabilité profonde de la définition spatiale du type de la maison de ville nancéienne à trois travées au début du siècle.

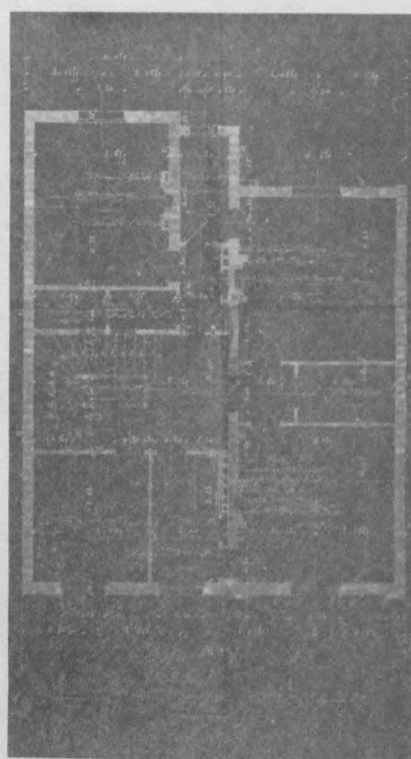
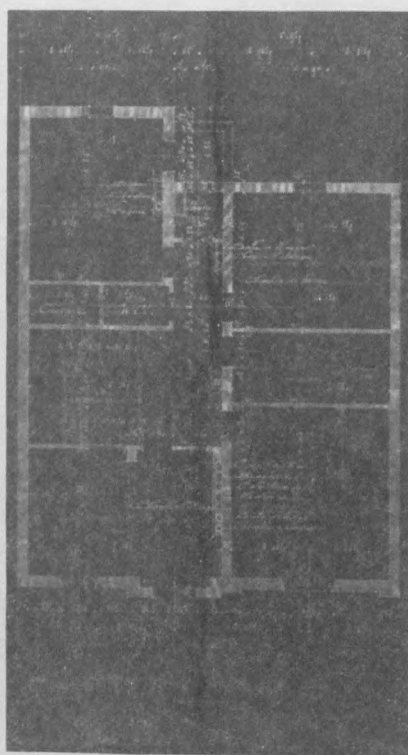
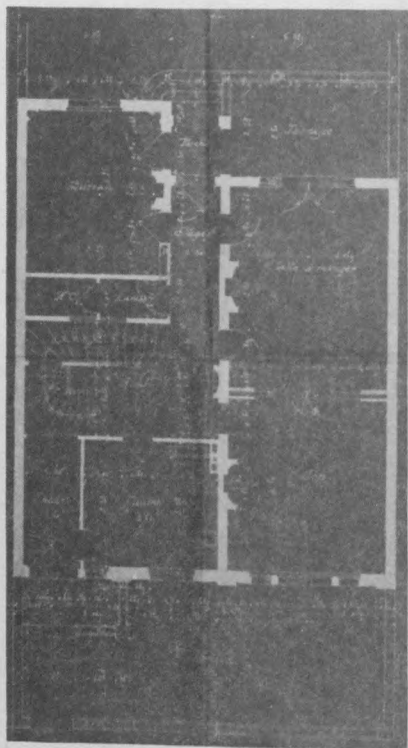
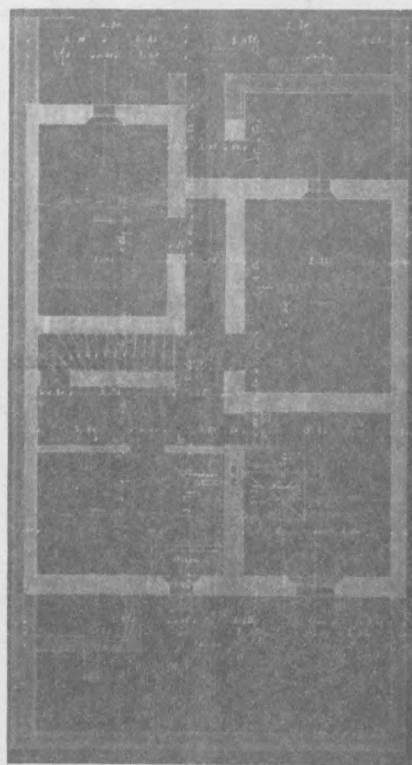
Si l'adoption d'un séjour traversant réfère d'emblée la solution que nous venons d'évoquer, tout comme les deux précédentes, à des dispositifs développés initialement dans le cadre des maisons de ville à deux travées, l'adoption d'un séjour transversal renvoie quant à elle aux divers aménagements du plan à galerie mis en oeuvre dans les hôtels particuliers nancéiens depuis la fin du XIX^{ème} siècle. Il est certain que, d'un côté comme de l'autre, un tel transfert de solutions distributives typiques ne peut s'entendre comme une simple mise à l'échelle; il faudrait plutôt parler à cet égard d'un processus d'adaptation voire d'un collage/bricolage de références dont la pratique relève d'un savoir-faire de projet. En l'occurrence, il ne saurait être question de parler ici d'une simple réduction homothétique. Ainsi, tout en étant manifestement inspirée de dispositifs illustrés au chapitre précédent par les hôtels particuliers situés au 5 et au 19 de la rue de l'Oratoire (fig. n° 28 et n° 27), la distribution de la maison située au 7-9 rue

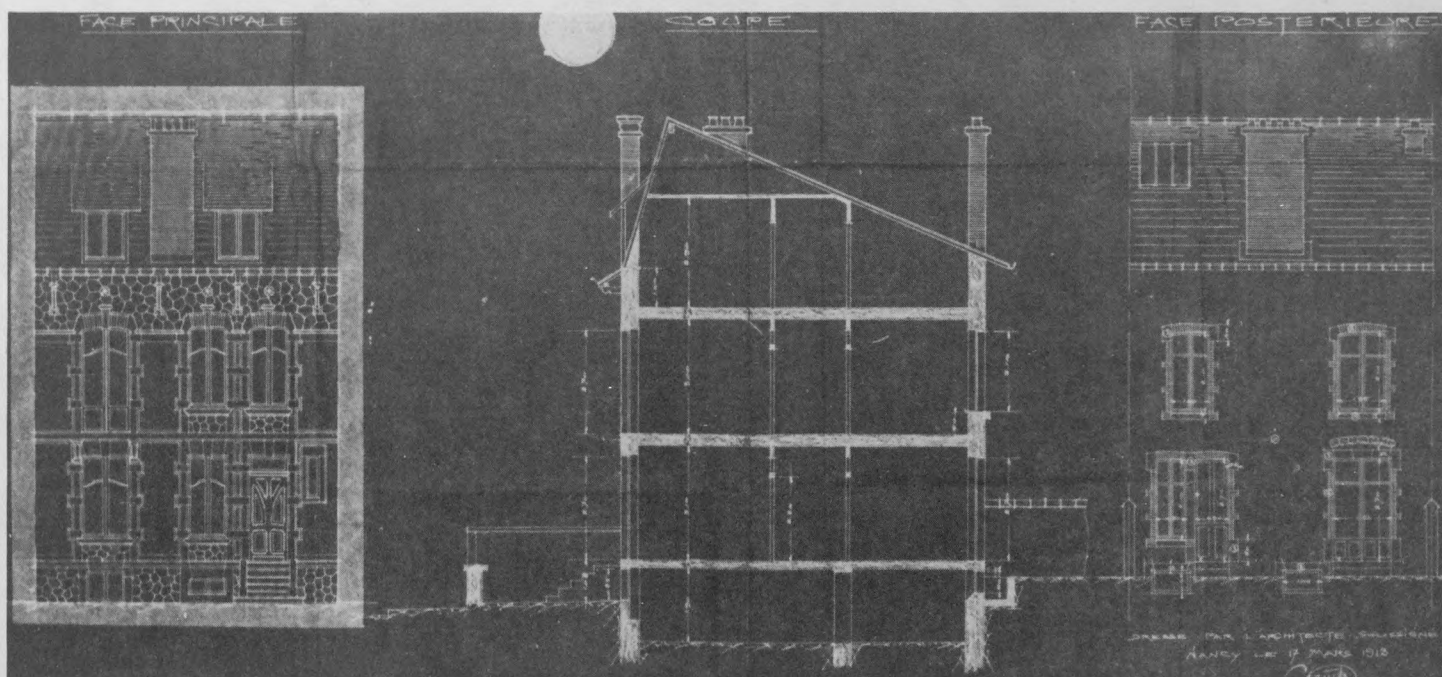
Lacretelle (fig. n° 42), se caractérise-t-elle tout autant par la présence conjointe d'un séjour transversal disposé le long de la façade sur rue et d'un escalier implanté au centre dans l'axe d'une galerie, que par l'absence d'une circulation latérale traversante ou d'un office. De la sorte, le dispositif peut tout à fait se lire au-delà de références d'évidence, sous l'angle d'une rotation à 90° de la deuxième solution distributive typique des maisons de ville nancéiennes à trois travées, illustrée précédemment, combinant une entrée et un escalier dans l'axe avec un séjour traversant. Quelles que soient ses origines, l'arrangement résultant induit un paradoxe pour le moins curieux, puisque la reconstitution de la mise en scène d'une séquence plus ambitieuse conduit à réserver au traditionnel doublet salon/salle-à-manger, c'est-à-dire au noyau même de la distribution, un linéaire de façade inférieur à celui dont dispose le bureau et la cuisine sur l'arrière. Aussi minime soit-elle cette contradiction n'est sans doute pas étrangère à l'absence de diffusion du dispositif et à la brièveté de son apparition au long des alignements nancéiens. En regard, la distribution de la maison située 39 rue du Maréchal Gérard (fig. n° 43) fait montre d'une adaptation beaucoup plus rationnelle des mêmes références, avec une implantation latérale de l'escalier sur l'arrière dans le prolongement de l'entrée, qui permet notamment de réduire sensiblement la profondeur de la construction. Toutefois la mise en oeuvre de cette solution n'est pas, là non plus, exempte de toute contradiction : en dépit de sa situation, l'escalier ne bénéficie en effet d'aucun éclairage direct en raison de la présence d'un réduit attenant à la pièce donnant sur le jardin. Vingt ans après, l'anomalie semble avoir disparu de la distribution comme en témoigne la maison située au 46 rue Verlaine (fig. 44) qui offre, au-delà de toute idée de résistance du type, l'exemple d'une étonnante persistance d'une solution distributive typique.

En raison même de son caractère marginal, l'opération de réduction/adaptation qui se joue ici entre le type de l'hôtel particulier et celui de la maison de ville à trois travées, via les solutions distributives typiques de l'heure, ne manque pas de donner naissance à des cas véritablement particuliers qui illustrent, peut-être encore mieux que les exemples précédents, les contradictions dont ce dernier type fait montre au sein du gisement des maisons nancéiennes. En témoigne cette maison située au 64 rue des Tiercelins (fig. n° 46) dotée d'une distribution en tout point semblable à celle des petits immeubles nancéiens, avec un couloir latéral traversant enjambé en son milieu par l'escalier qui définit au centre du plan une travée transversale distribuant l'ensemble des pièces, soit un dispositif qui peut se lire comme une tentative de condensation tout à la fois du plan à galerie hérité de l'hôtel particulier, et du plan à travées traversantes issu de la maison de ville à deux travées. Ainsi la travée traversante définit-elle d'emblée ici un premier découpage fonctionnel entre deux doublets composés pour l'un de la salle à manger et de la cuisine, et pour l'autre, du salon et d'un bureau, à ceci près que les pièces rassemblées de la sorte ne communiquent pas entre elles; tandis que la répartition des pièces définit quant à elle un second découpage fonctionnel dans le sens de la profondeur cette fois entre deux autres doublets tout aussi caractéristiques composés pour l'un, de la salle

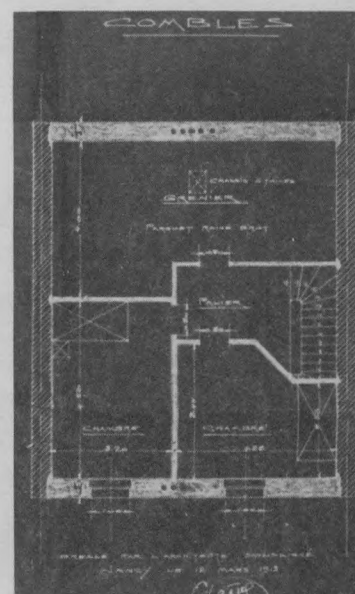
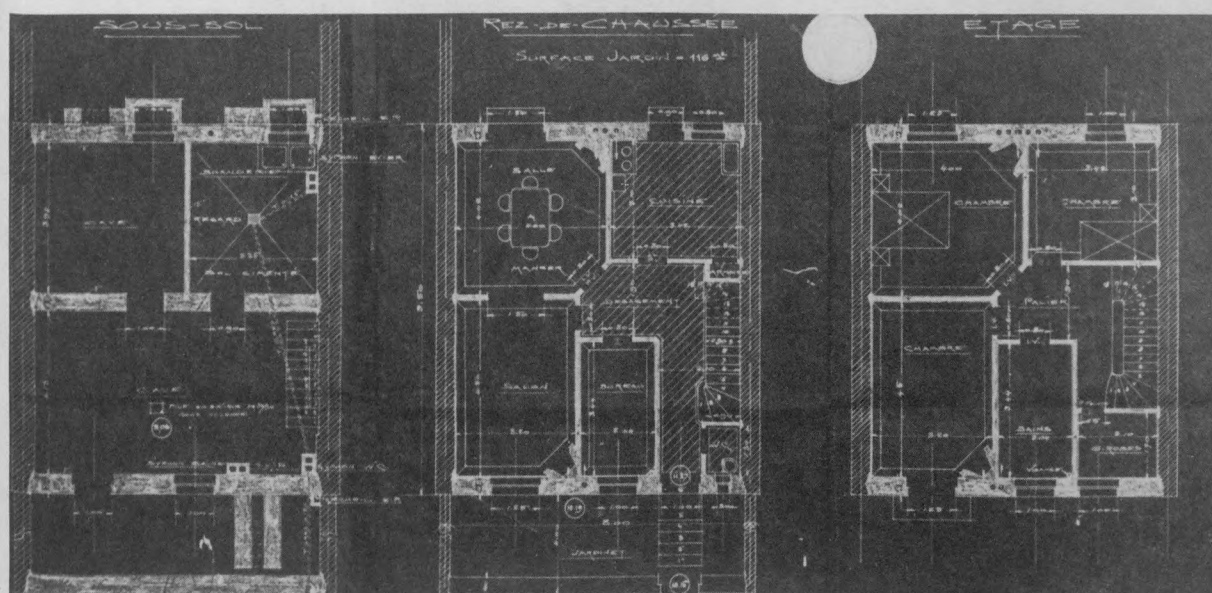


40

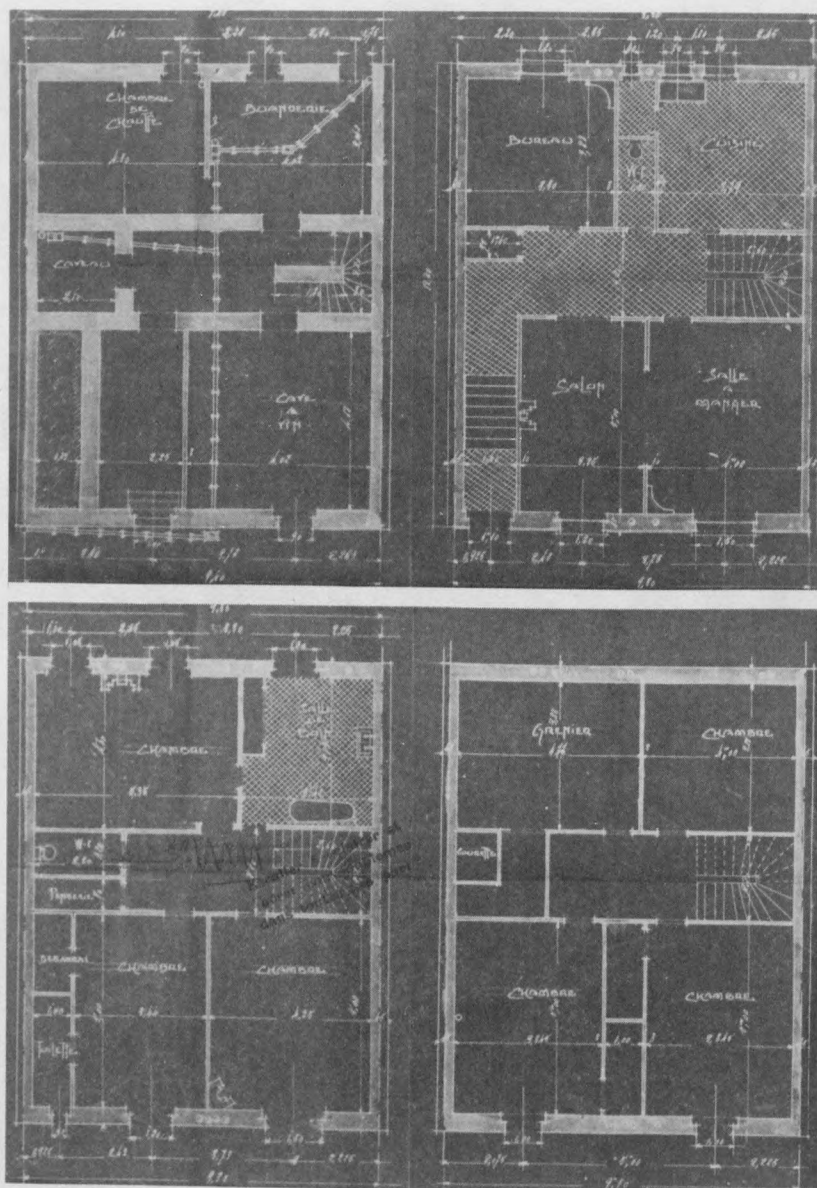
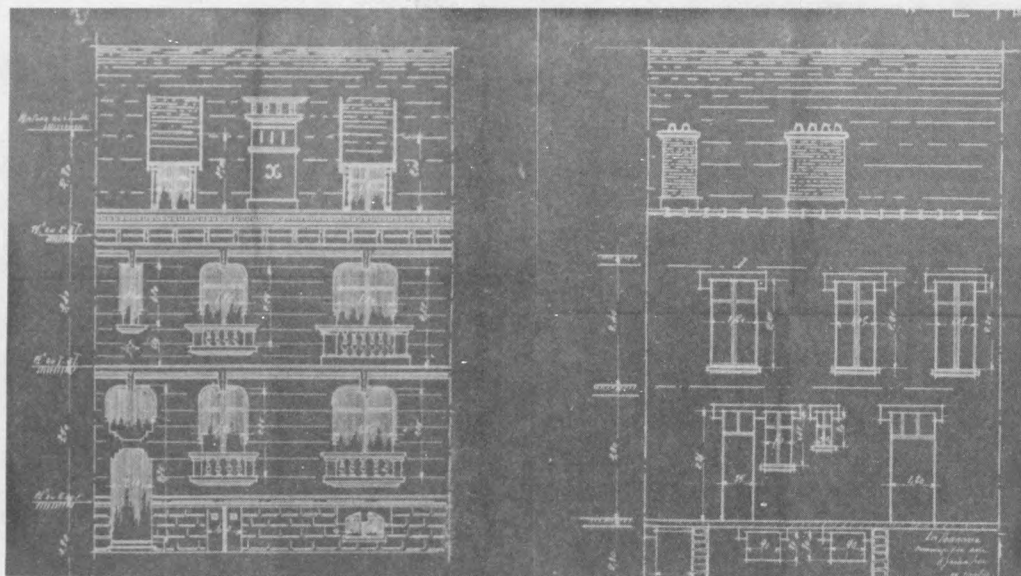


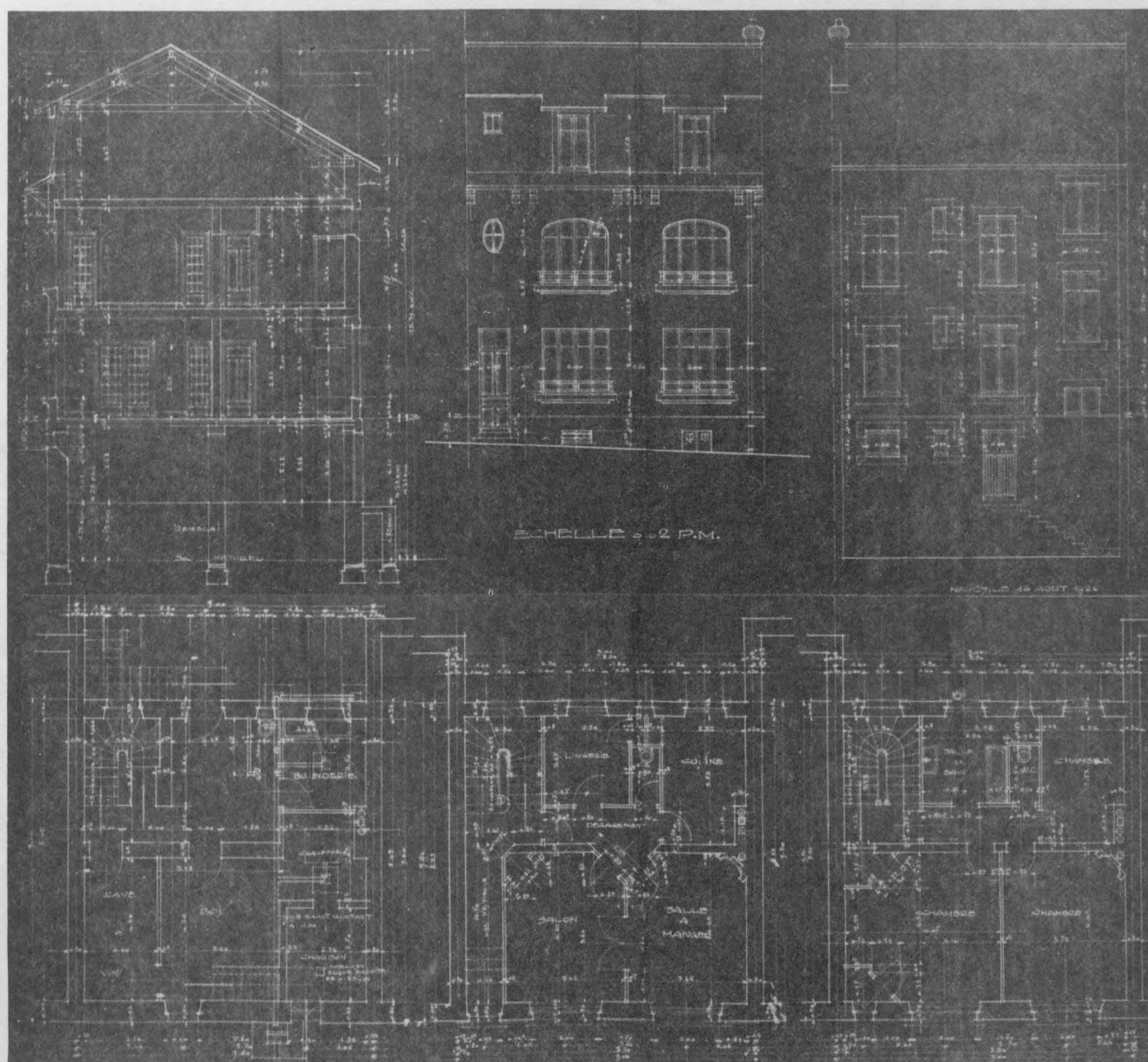
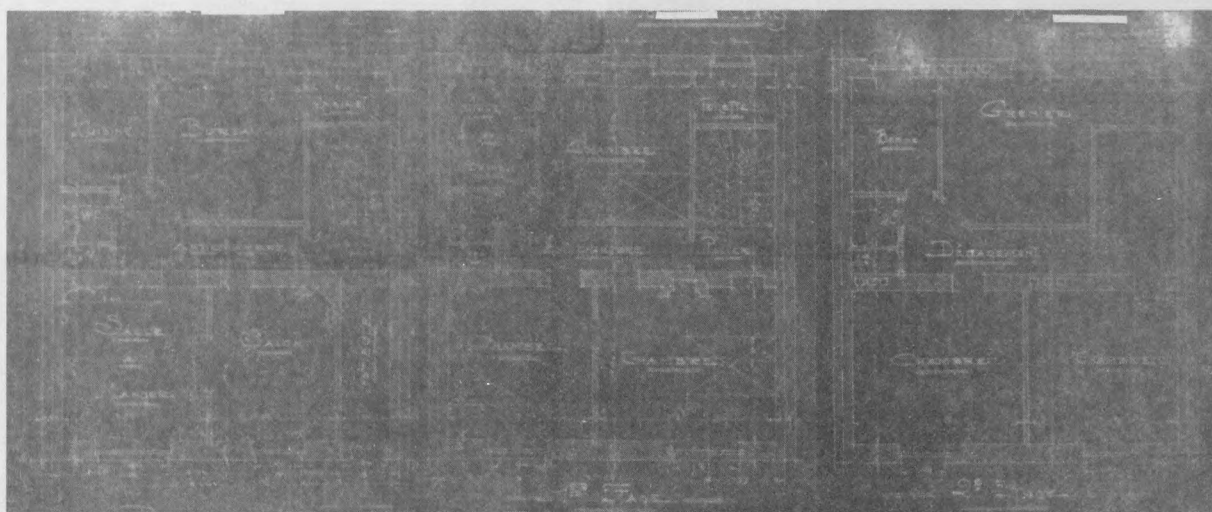


41



40 * 6, rue Emile Gallé, 1909. Arch. Charbonnier.
41 * 20, rue du Maréchal Gérard, 1913. Arch. Pain.

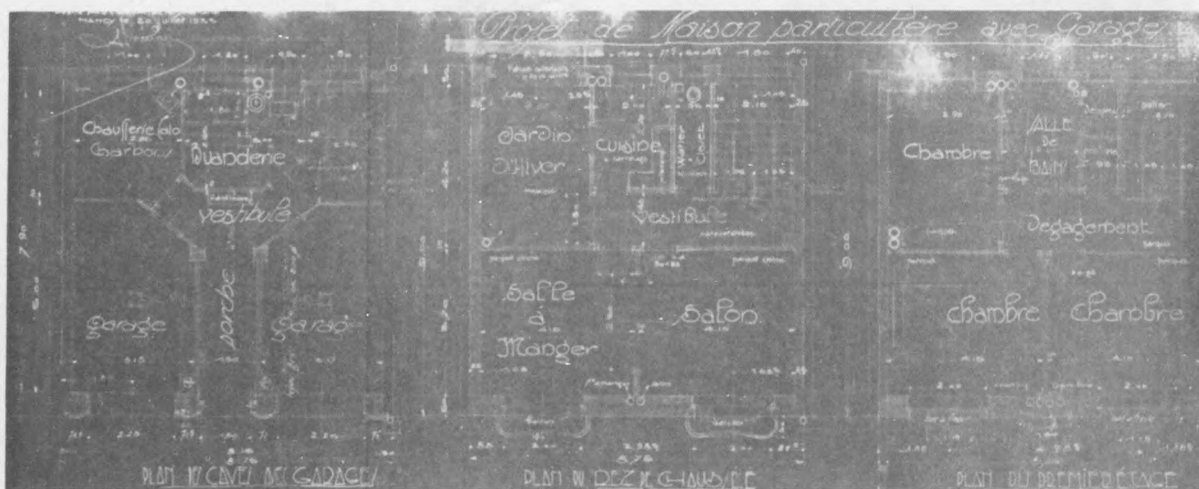




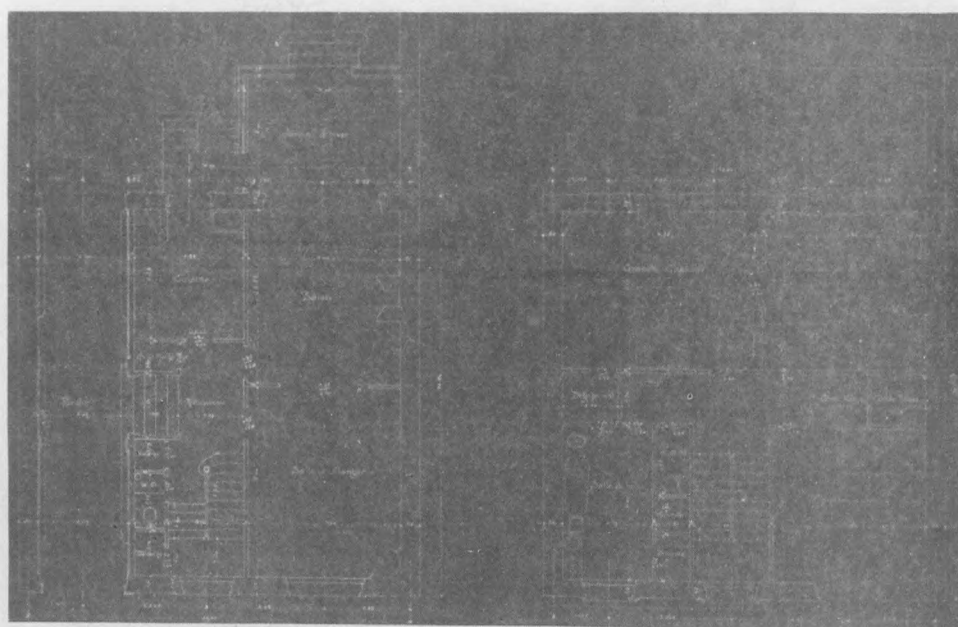
42 * 7-9, rue Lacretelle, 1912.

43 * 39, rue du Maréchal Gérard, 1913.

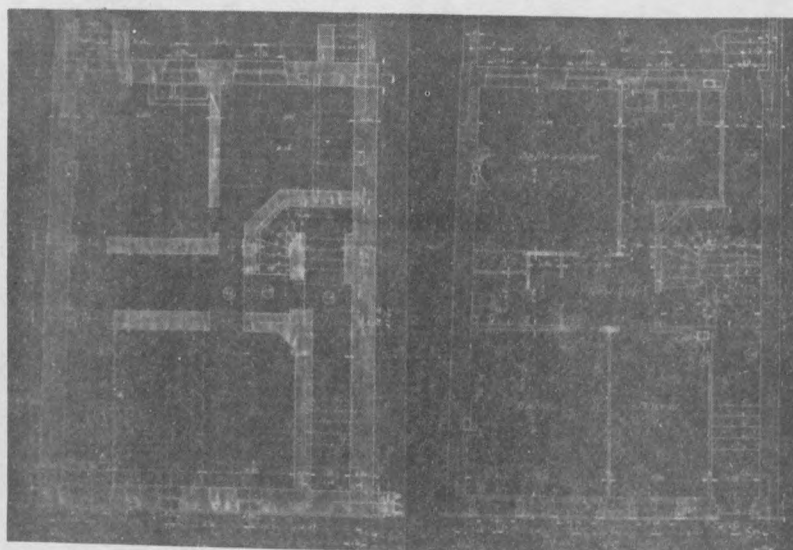
44 * 46, rue Verlaine, 1926.



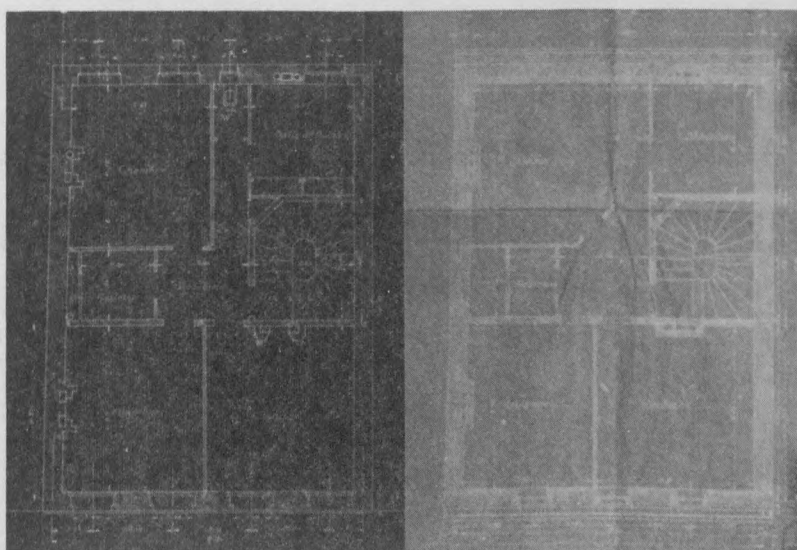
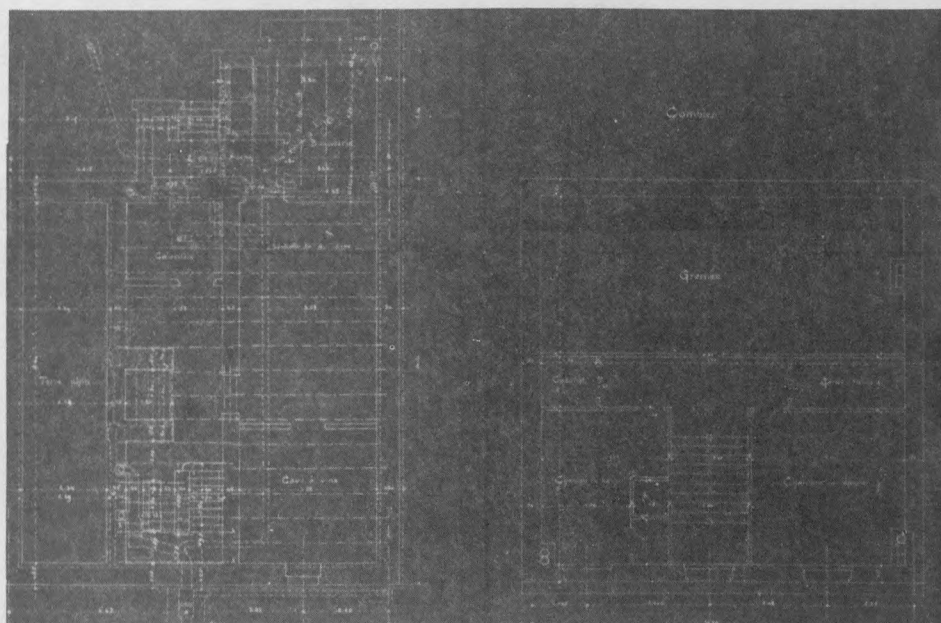
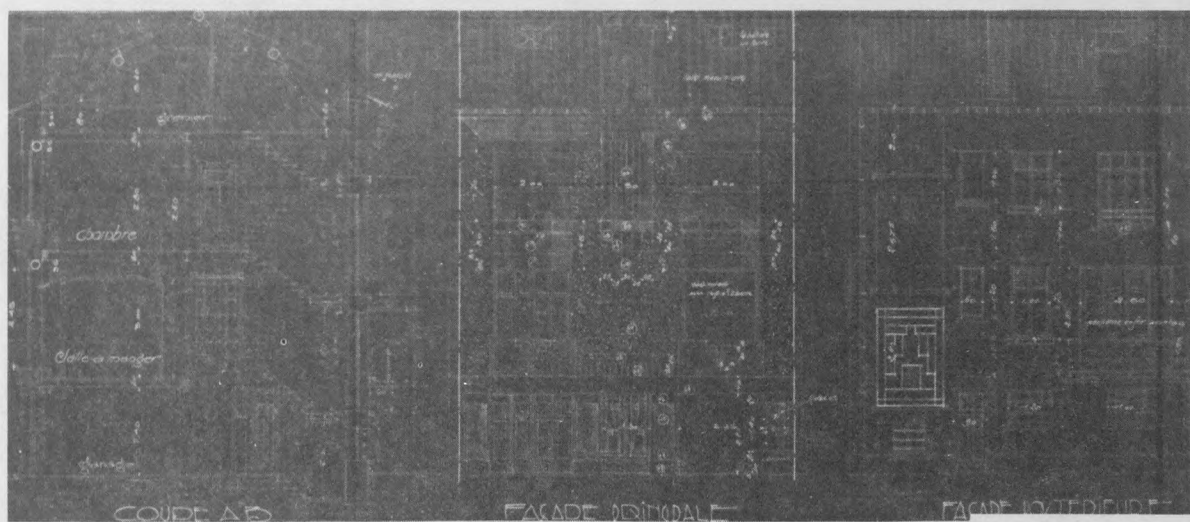
45



46



47



45 * 89, rue du Maréchal Oudinot. 1933. Arch. Philippon.

46 * 64, rue des Tiercelins, 1910.

47 * 24, boulevard Jean Jaurès, 1908. Arch. Martin.

à manger et du salon, et pour l'autre, de la cuisine et du bureau, mais là non plus les pièces ne communiquent pas directement entre elles faute d'une prise de parti claire et nette entre deux influences divergentes. A l'opposé de cette illustration caricaturale d'un processus d'accumulation pétri de contradiction la maison située au 24 boulevard Jean Jaurès (fig.n° 47) présente un collage des plus étonnants entre un morceau d'hôtel particulier, soit un porche latéral traversant tout à fait conforme ouvrant sur un vestibule dégageant lui-même un escalier monumental bien dans la tradition, et un morceau de maison de ville à deux travées, soit un séjour traversant des plus typiques accompagné sur l'arrière d'une cuisine, tous deux parfaitement emboîtés l'un dans l'autre, tandis que l'étage reprend une distribution plus conventionnelle —encore qu'il ne faille pas oublier que l'escalier occupe ici dans la travée centrale une position sur rue pour le moins inhabituelle, d'ailleurs complètement masquée en façade par une composition tripartite très classique— déjà développée, à l'orientation près par rapport à la rue, par le même architecte deux ans plus tôt pour une maison située à quelques pas de là et passée en revue ici-même (fig.n° 35) pour illustrer une des solutions distributives les plus répandues en matière de maison de ville à trois travées. Si l'incroyable évidence de ce collage en fait bien évidemment ici l'illustration rêvée de la double influence à laquelle nous avons fait allusion dès le début de ce chapitre, elle témoigne également de l'ambiguïté locale d'un type étranger à la logique d'un processus d'urbanisation impliquant une réduction tendancielle des largeurs de parcelles.

Contrairement à celle d'un séjour traversant, l'adoption d'un séjour transversal débouche ici sur l'inscription de la partition distributive mise en oeuvre, dans le cadre défini par la trabéation constructive. Dans la plupart des cas, la travée sur rue reprend le développement du séjour tandis que celle sur l'arrière englobe circulation et services. Paradoxalement cette correspondance entre le tracé des fondations et la distribution du rez-de-chaussée est encore plus manifeste dans la maison située au 89 rue du Maréchal Oudinot (fig.n° 45) du fait de l'adoption cette fois d'un rez-de-chaussée de service intégrant le vestibule d'entrée. A comparer cette version entre-deux-guerres de la solution à séjour transversal à celle de la solution à séjour traversant illustrée précédemment par la maison située 5bis rue de la Madeleine (fig.n° 39), s'impose tout l'intérêt d'une telle incorporation. En l'occurrence, l'effacement de la sujétion du couloir d'accès au premier niveau d'habitation a permis de développer le séjour sur toute la largeur de la parcelle, alors que pour le reste la partition reprend exactement celle de l'exemple précédent (fig.n° 44); cela nous vaut d'ailleurs, en dépit de l'implantation latérale de l'escalier, une composition symétrique binaire en façade, du moins pour les étages puisque le tryptique composé des deux portes de garages et de la porte d'entrée témoigne encore des origines ternaires de la composition d'ensemble. Cependant cette nouvelle étape dans la rationalisation de la

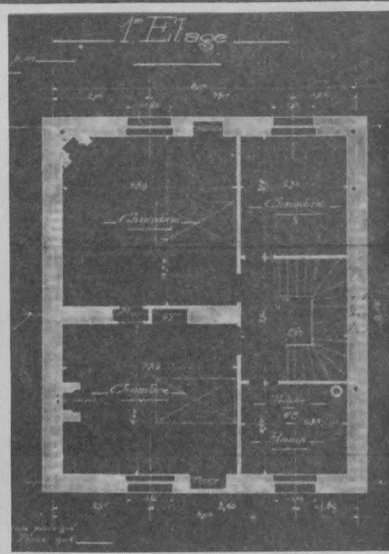
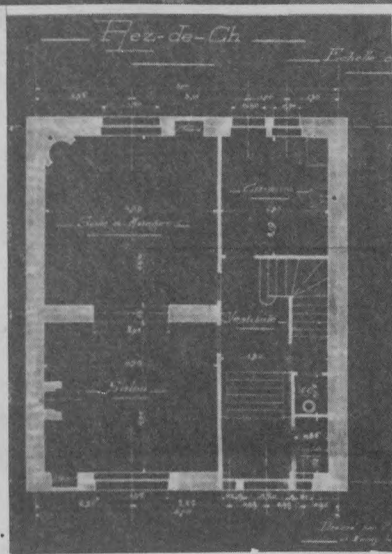
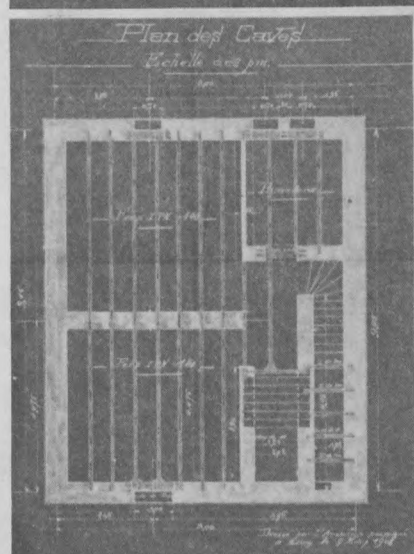
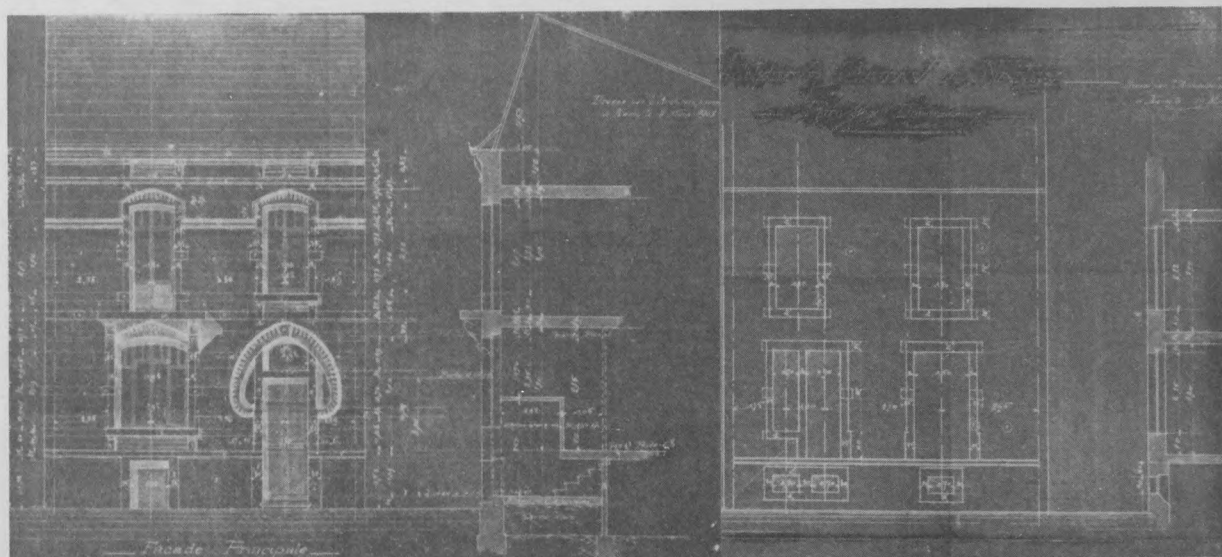
partition des maisons de ville à trois travées à séjour transversal met également en évidence les limites de cette dernière solution distributive typique dont la mise en oeuvre conduit à la définition de plans compacts sans possibilité logique de développement dans le sens de la profondeur de la parcelle.

Maisons à deux travées

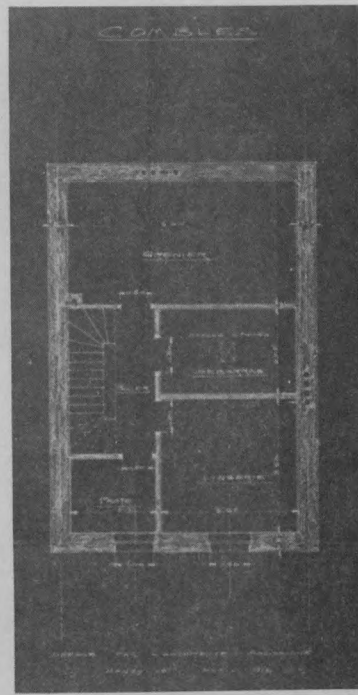
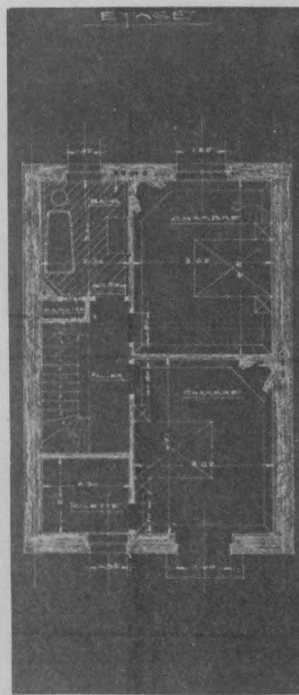
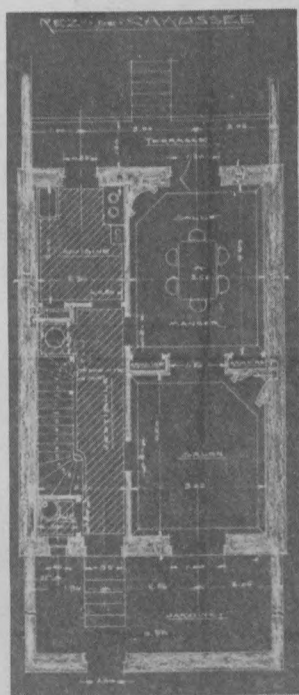
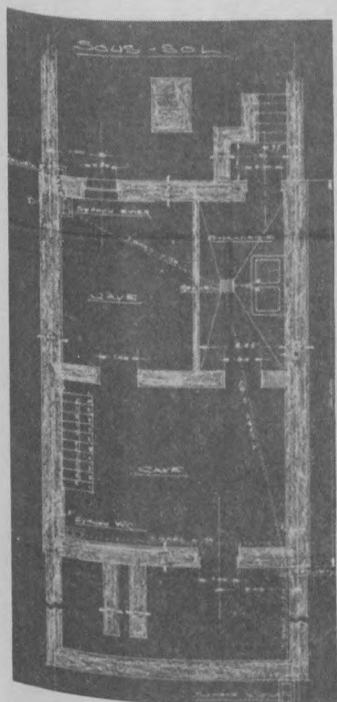
Si le parcours nancéien de la maison de ville à trois travées illustre de façon particulièrement intéressante le problème général de l'intégration d'un type isolé dans un processus d'urbanisation basé sur la mitoyenneté, celui de la maison de ville à deux travées s'accompagne de la définition d'un véritable paradigme typologique local étroitement lié au développement de ce processus d'urbanisation depuis le milieu du XIX^{ème} siècle. Il n'en est pour preuve que la composition des alignements de l'agglomération jusque durant l'après-guerre : l'essentiel des maisons nancéiennes illustrent là le type d'une manière ou d'une autre témoignant à la fois d'une permanence et d'une grande variété d'interprétations. Via le dépouillement des dossiers du service d'hygiène, l'analyse typologique de cette population nombreuse révèle sans grande surprise, l'existence des deux grandes solutions distributives typiques déjà mises en évidence, à savoir le plan à travées transversantes (fig. 48 à 56) et le plan à galerie (fig. 57 à 62); cependant la première s'impose là encore plus nettement que dans le cas des maisons de ville à trois travées, sans doute parce qu'elle apporte une réponse tout à la fois plus spécifique et plus souple aux problèmes posés par l'occupation de parcelles étroites (6,50 à 8 mètres), notamment en offrant la possibilité d'une double orientation pour les pièces de séjour et d'un développement en profondeur pour les pièces de service (fig. 54 à 56). Quoi qu'il en soit, la maison de ville à deux travées relève encore à part entière du type culturel de l'habitat bourgeois consacré comme en témoigne une distribution organisée autour du doublet salon/salle-à-manger transversal ou traversant selon la solution adoptée, depuis une hiérarchie verticale traditionnelle développant des programmes de 5 à 9 pièces à partir de surfaces hors oeuvre allant de 65 à 80 mètres carrés. En regard de cette définition typologique, l'analyse du corpus correspondant met en évidence l'existence, parallèlement aux deux grandes solutions distributives en présence, d'un certain nombre de variations secondaires indubitablement liées à la réduction de l'espace de référence disponible. De ce point de vue deux facteurs rentrent en ligne de compte, à savoir d'une part, le rapport entre la largeur de la parcelle et celle adoptée pour les pièces de séjour, qui conduit parfois le maître d'oeuvre à aménager des pièces en appentis sur l'arrière (fig. n° 54 à 56), et d'autre part la position de la maison par rapport à l'alignement notamment dans le cas de l'aménagement d'un rez-de-chaussée ou d'un rez-de-jardin de service, qui permet parfois de libérer le niveau du séjour de l'emprise d'un vestibule d'entrée.

Avec cette réalisation de Louis Déon située rue de Saverne (fig. n° 48) et cette autre de César Pain située rue des Brice (fig. n° 49), nous sommes en présence de deux interprétations à succès de la solution distributive typique la plus répandue en matière de maison de ville à deux travées du moins à Nancy jusqu'à la Première Guerre mondiale, soit un plan compact divisé dans le sens de la profondeur en deux travées traversantes. Au rez-de-chaussée, la plus large d'entre elles est entièrement dévolue à un séjour traversant composé du traditionnel doublet: salon sur l'avant/salle à manger sur l'arrière, tandis que la plus étroite peut être qualifiée, en regard, de travée de service pour l'accueil d'une séquence tripartite composée de l'entrée, l'escalier et la cuisine. Reconduite en version nuit à l'étage et pour moitié la plupart du temps sous les combles d'une toiture en shed, cette partition donne lieu de la sorte à un programme de base de 5 à 6 pièces pour une surface hors oeuvre tournant autour de 70 mètres carrés; en l'occurrence, 75 pour la première sur une parcelle large de 8 mètres, et 65 pour la seconde sur 6,50. Cette différence de taille s'accompagne de quelques différences de détails. Ainsi l'implantation à l'alignement qui caractérise la première maison implique la présence dans le vestibule d'un emmarchement compensant la surélévation du rez-de-chaussée, par suite le recul du départ de l'escalier et donc l'inversion de celui-ci, tandis que l'implantation en retrait de la seconde permet de reléguer ledit emmarchement à l'extérieur et de réduire quelque peu par là même l'emprise de l'escalier. Il ne s'agit bien évidemment là que de différences mineures. Cette partition ne connaîtra de réelles vicissitudes que durant l'Entre-deux-guerres du fait de la généralisation d'un rez-de-chaussée de service et de l'évolution des systèmes constructifs qui va permettre de réaliser des aménagements plus complexes tant au niveau des linéaires de façade que de la distribution proprement dite. De ce point de vue il faut noter que dans ces deux premiers exemples la partition distributive contredit la trabéation constructive transversale reprise à l'identique de celle des maisons de ville à trois travées.

Faute de l'émergence d'un exemple-type suffisamment édifiant pour illustrer, au-delà de la généralisation du rez-de-chaussée de service, les diverses variations dont la distribution du type de la maison de ville à deux travées fait l'objet durant l'Entre-deux-guerres en ce qui concerne tant les partitions horizontales que verticales, il a fallu nous résoudre à présenter quatre réalisations signées par trois architectes différents. Au 44 de la rue Notre-Dame de Lourdes (fig. n° 50) la première maison composant cette tétralogie improvisée pour la circonstance, se caractérise dès l'abord par son implantation en retrait et la présence d'un jardin de devant. Cette situation qui se généralise alors le long des alignements nancéiens est l'occasion de mettre en oeuvre une distribution à double entrée, l'une au rez-de-chaussée de service via le garage et l'autre au premier niveau—dénommé malgré tout rez-de-chaussée, que nous qualifierons pour notre part "d'habitation"—, par l'intermédiaire d'un escalier extérieur débouchant



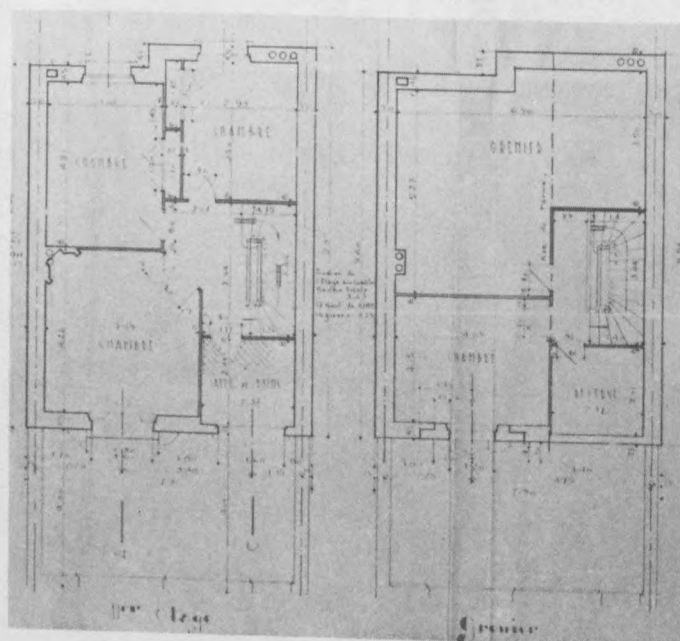
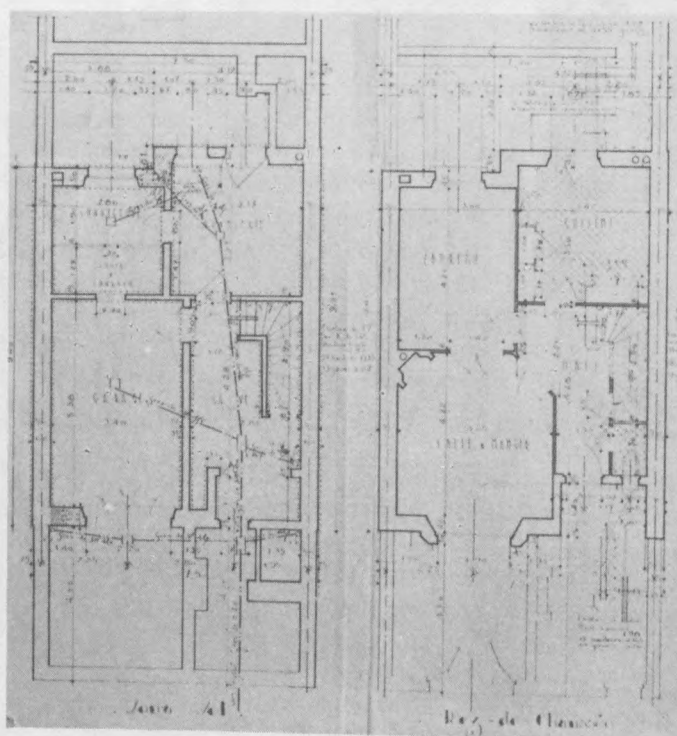
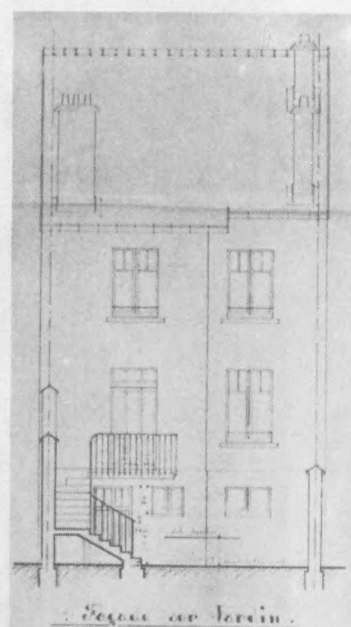
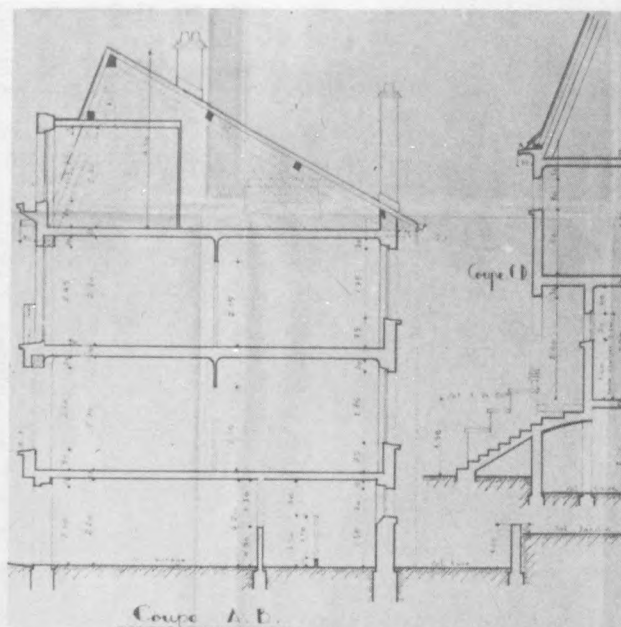
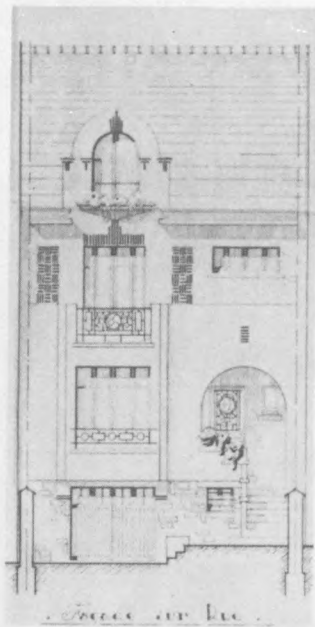
48

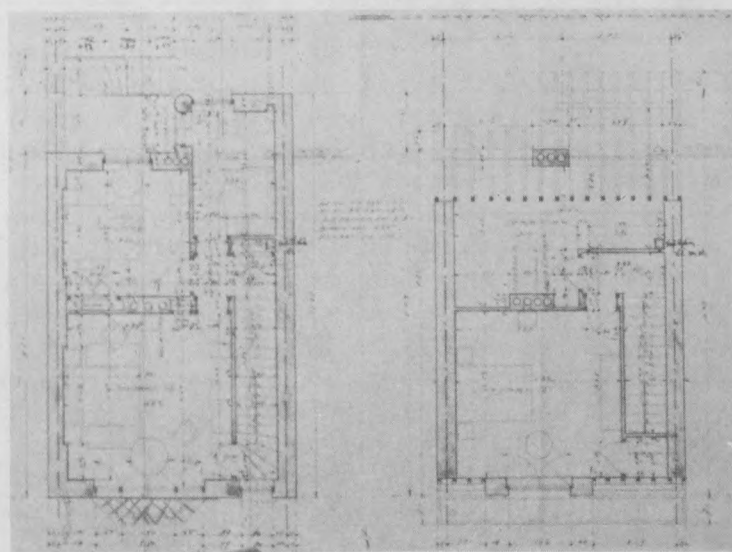
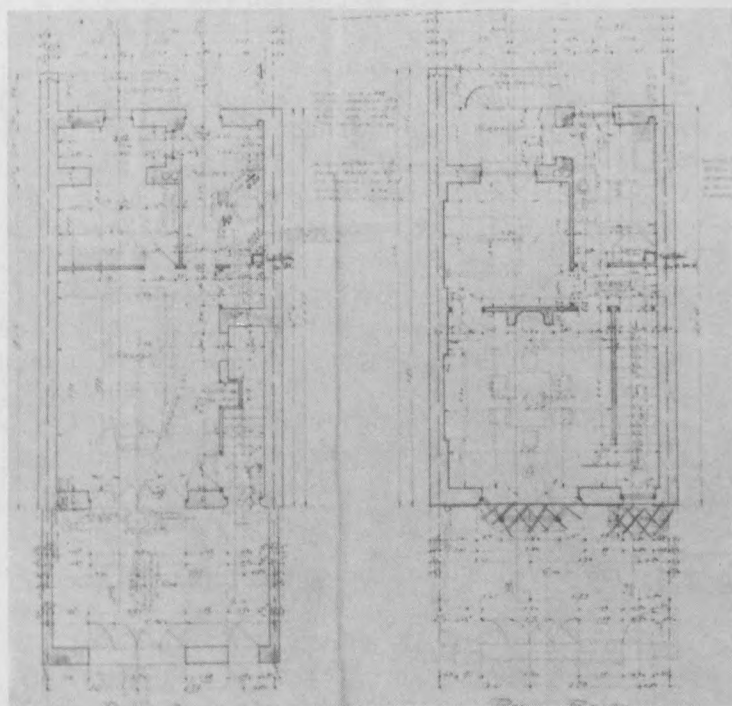
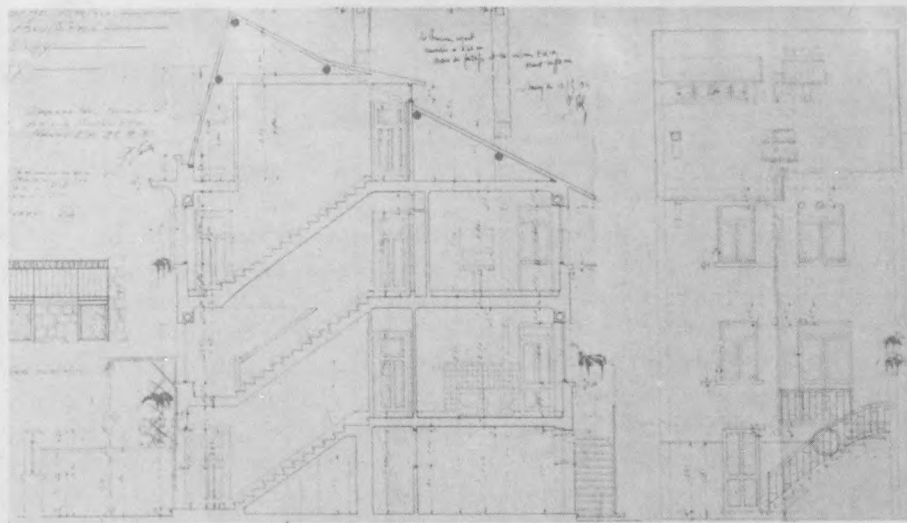
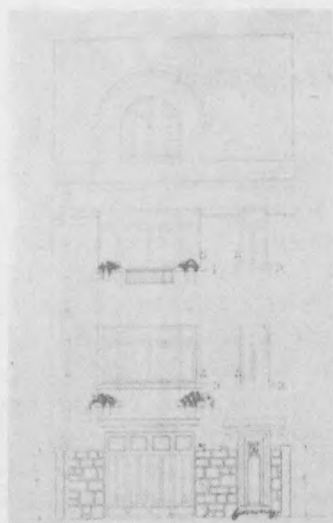


49

48 * rue de Saverne, 1908. Arch. Déon.

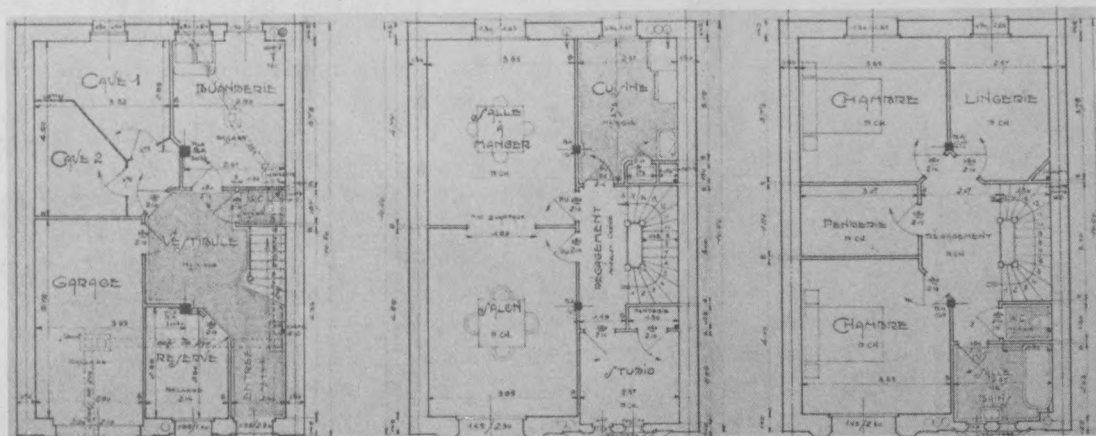
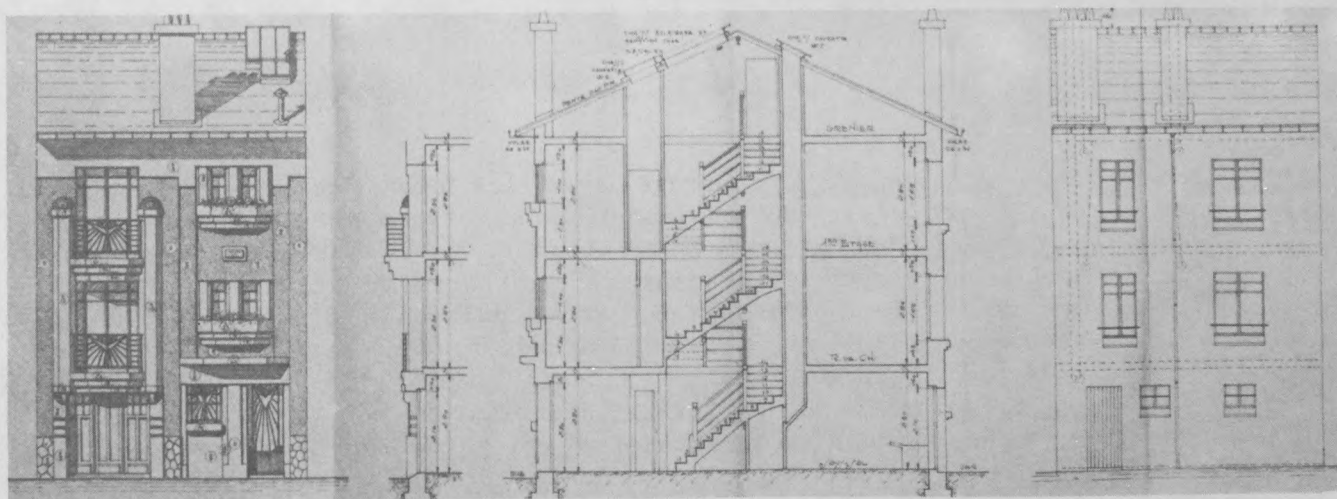
49 * 20, rue des Brice, 1913. Arch. Pain.



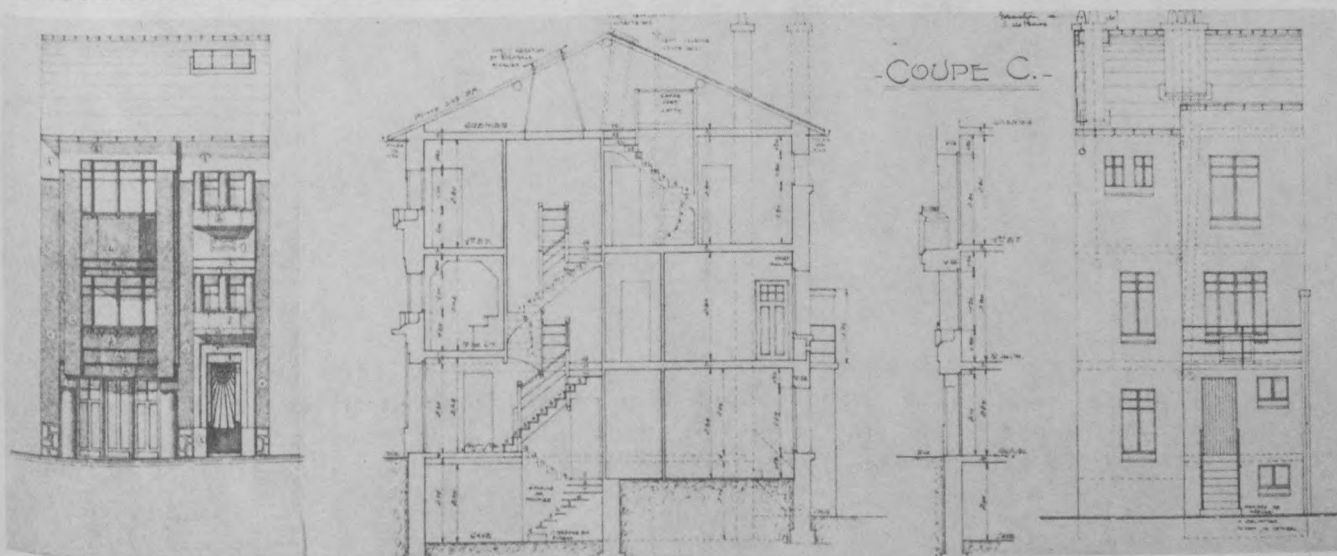
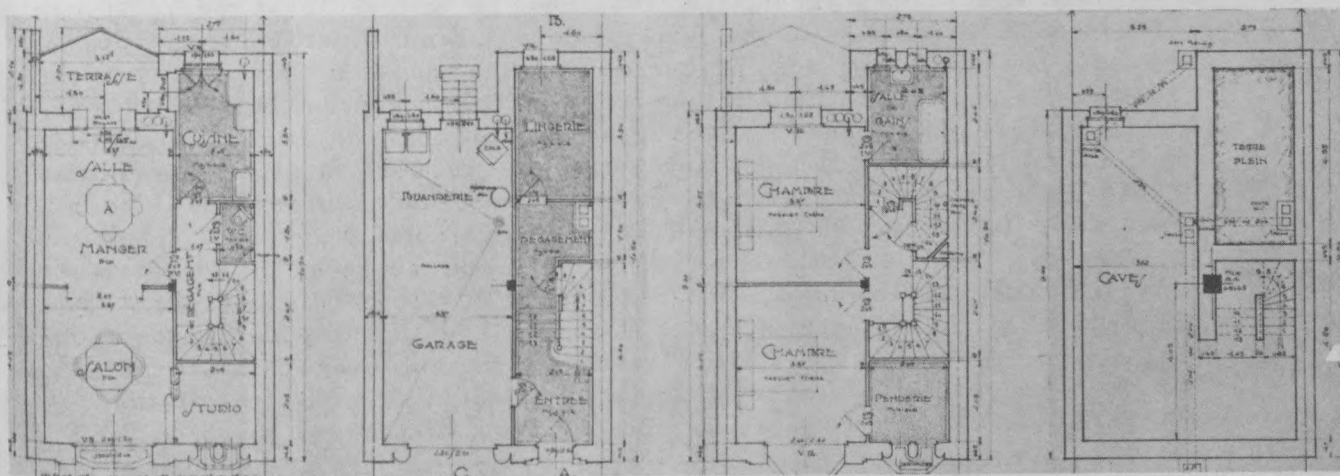


dans un porche d'entrée en loggia; il s'agit là d'une des solutions tant architecturales que distributives, les plus typiques des maisons de ville nancéiennes à deux travées durant l'Entre-deux-guerres. Cela dit, le plan du rez-de-chaussée se singularise ici d'au moins deux manières, soit par l'abandon du traditionnel doublet salon/salle-à-manger au profit d'un binôme salle-à-manger/bureau, et par une partition des travées différente entre l'avant et l'arrière de la maison. Si cette disparité qui repose sur l'adoption d'un système constructif composé de refends et de dalles en béton armé, remet en cause la sacro-sainte entité duelle du séjour, elle permet entre autres choses de disposer au rez-de-chaussée comme à l'étage trois pièces habitables de surface sensiblement égale, la cuisine restant à l'arrière tandis que la salle de bains prend place au-dessus du porche d'entrée. C'est un dispositif du même ordre qui régit la distribution de notre second exemple situé au 294 avenue de Boufflers (fig. n° 51) à ceci près que l'exiguïté de la parcelle retenue (6 mètres) a conduit l'architecte à réduire au maximum les espaces de circulation et à réviser la distribution des pièces. Ainsi d'une part la solution du porche étant abandonnée, l'entrée se fait-elle uniquement au niveau du rez-de-chaussée de service, l'accès aux étages étant commandé par les pièces principales; et d'autre part, le premier étage ne pouvant accueillir plus de deux chambres, l'emplacement précédemment destiné à un bureau est occupé par une première chambre, donnant lieu à une distribution qui n'est pas sans rappeler celles adoptées par ailleurs ... pour les maisons réalisées dans le cadre de la Loi Loucheur. Une telle adaptation du programme donne à penser qu'en dessous de 6 mètres de large, la mise en oeuvre de la partition de référence devient quasi impossible sans modifications d'ordre typologique quelle que soit la solution distributive adoptée.

Après les variantes en situation de retrait venons-en à celles en position d'alignement. Sises respectivement au 76 de la rue du Maréchal Oudinot (fig. 52) et au 24, de la rue Louis Majorelle (fig. 53), les deux réalisations qui complètent notre tétralogie présentent a priori, au niveau de leur rez-de-chaussée d'habitation du moins, une distribution et une partition plus conformes à celles illustrées par nos deux exemples de référence (fig. 48 et 49), que les deux précédents. Mais très vite un détail, une anomalie pourrait-on dire, ne laisse pas d'intriguer : la présence de cette petite pièce située sur l'avant et bizarrement dénommée studio, en lieu et place d'un vestibule d'entrée sans raison d'être dans le cas de maisons en situation d'alignement disposant d'un rez-de-chaussée de service. Une telle présence ne peut guère s'expliquer que par la reconduction pure et simple d'une partition distributive mise au point par ailleurs. Il s'agit là sans doute d'un des exemples les plus étonnants de persistance d'une solution distributive typique. Si une largeur de parcelle moyenne (7 mètres) a permis à l'architecte de constituer cet espace résiduel en une pièce indépendante de 6 mètres carrés au 76 de la rue du Maréchal Oudinot (fig. 52), un mètre de moins l'a conduit au 24, de la rue Louis Majorelle (fig. 53) à annexer au salon les 4 mètres carrés correspondants. Cependant



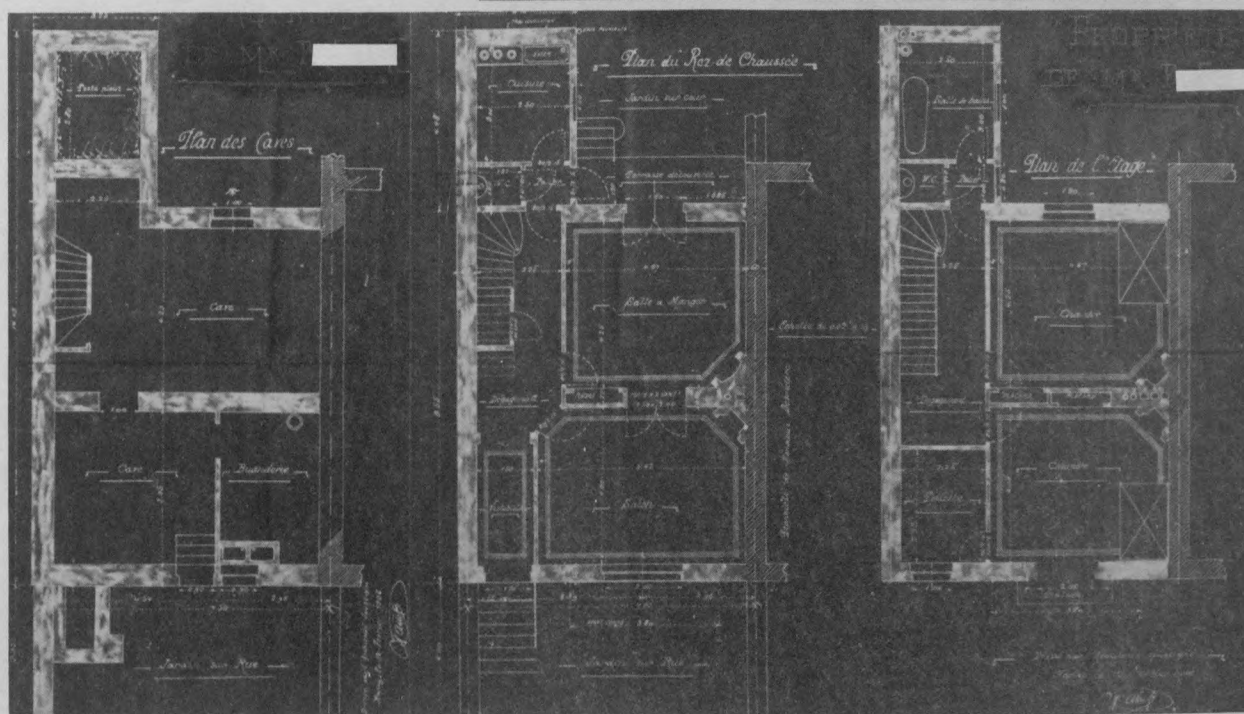
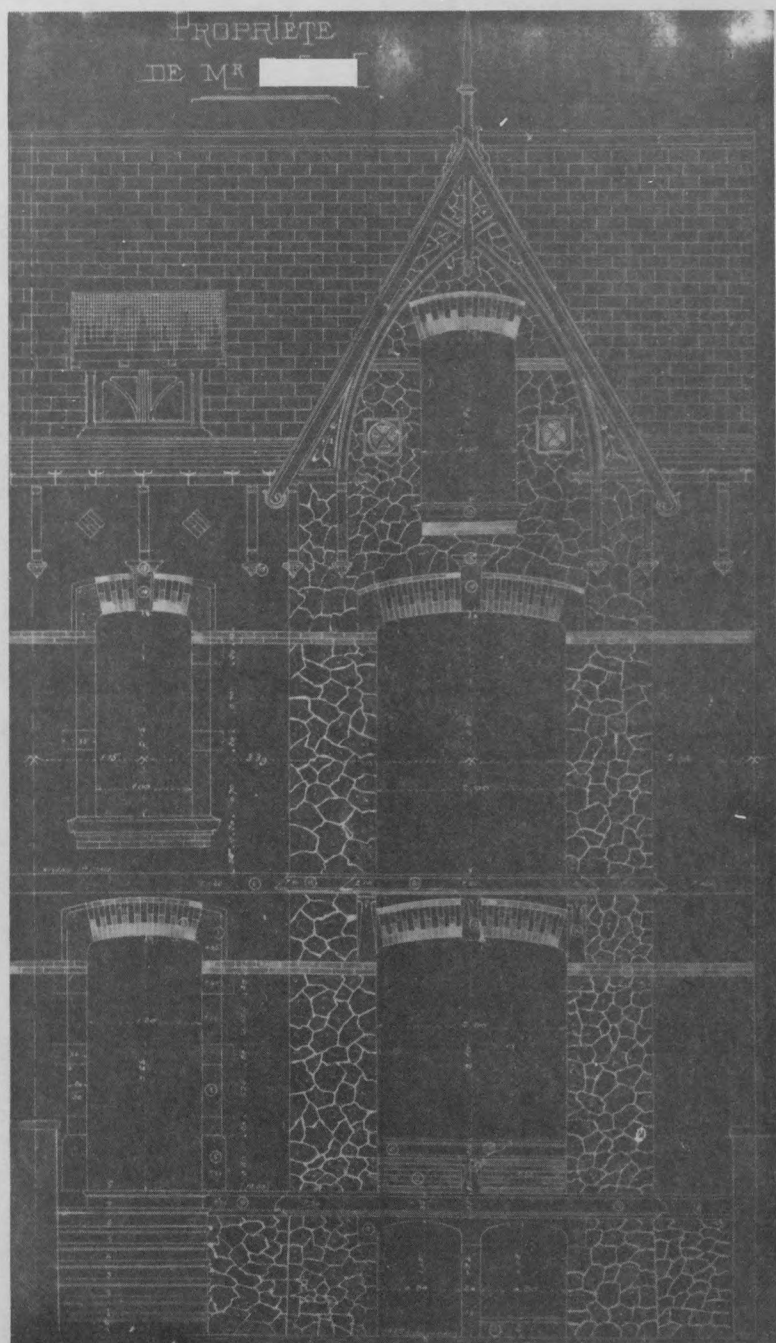
52



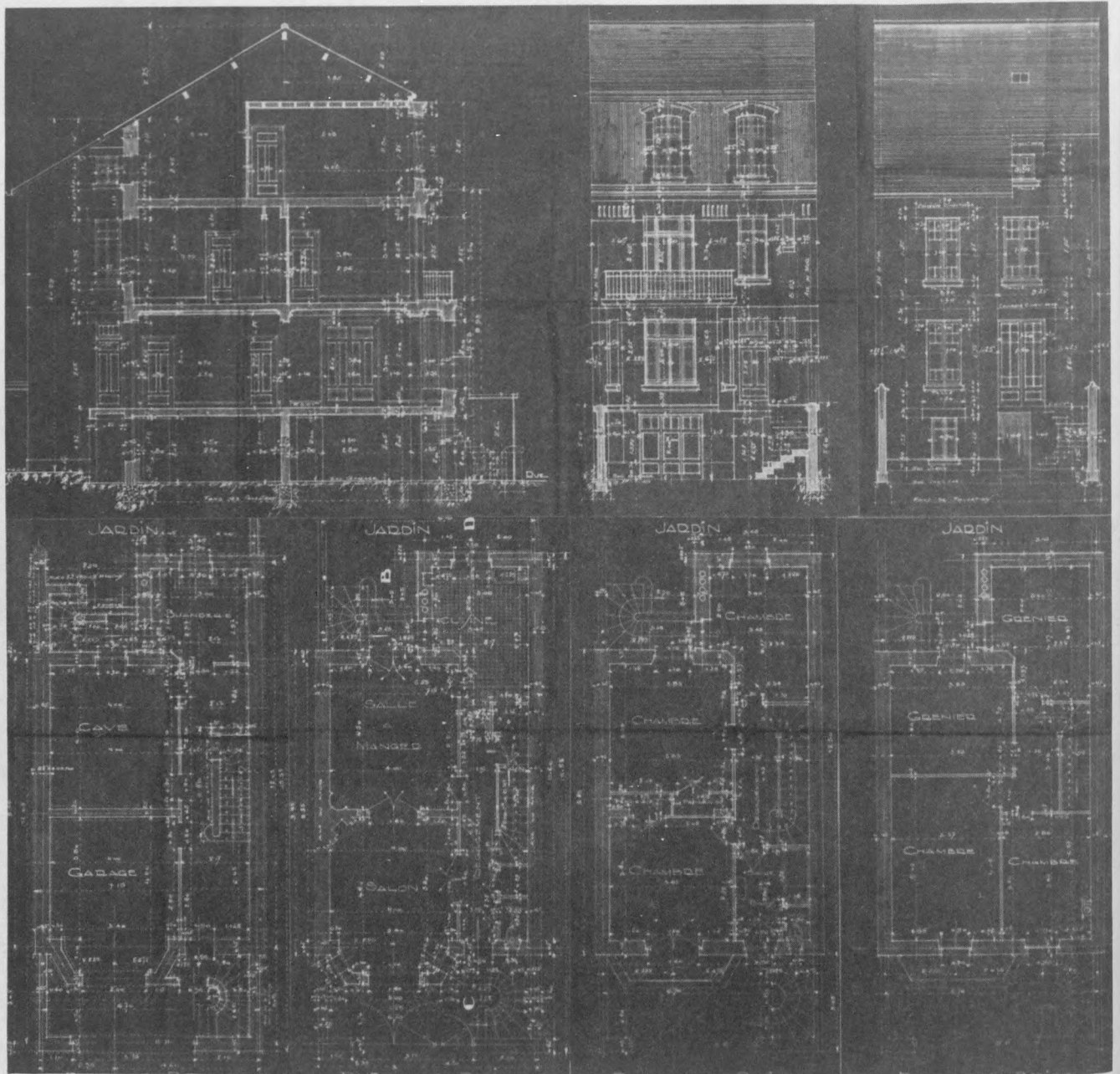
53

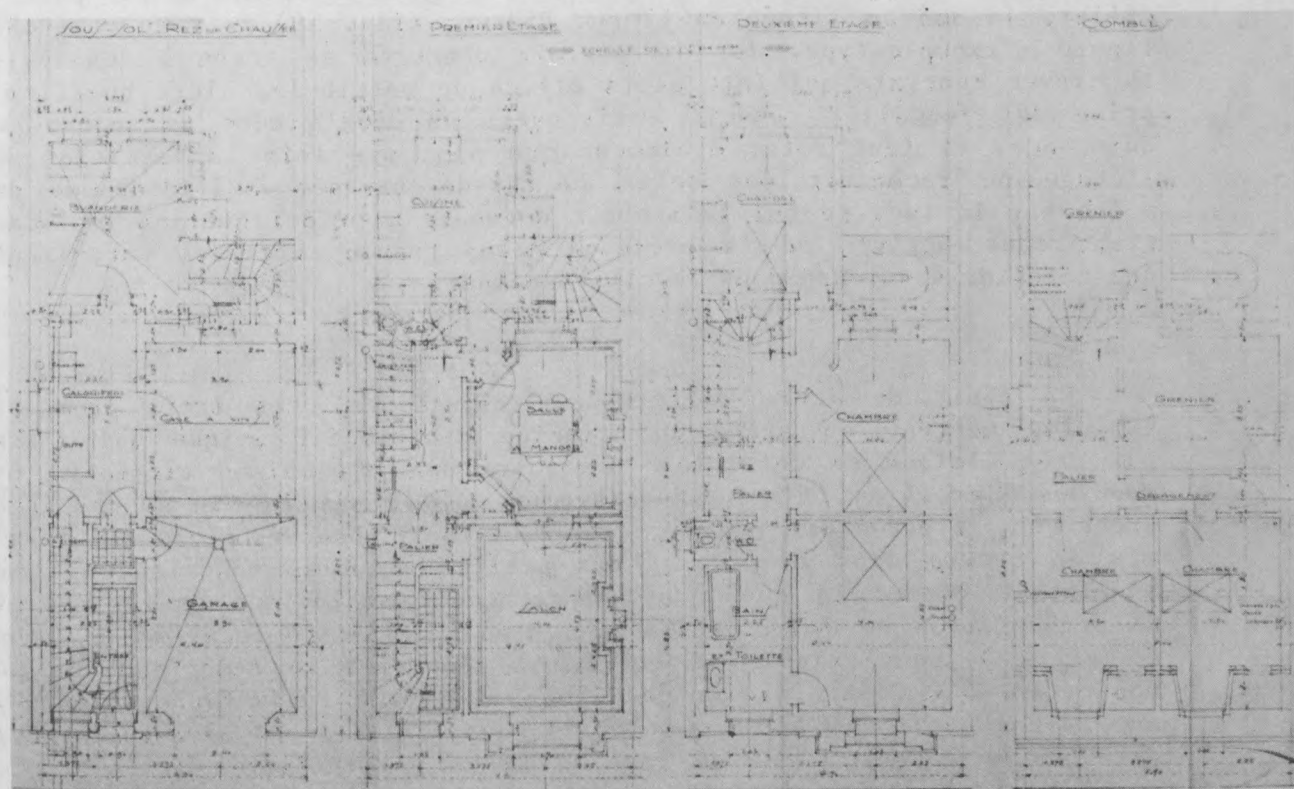
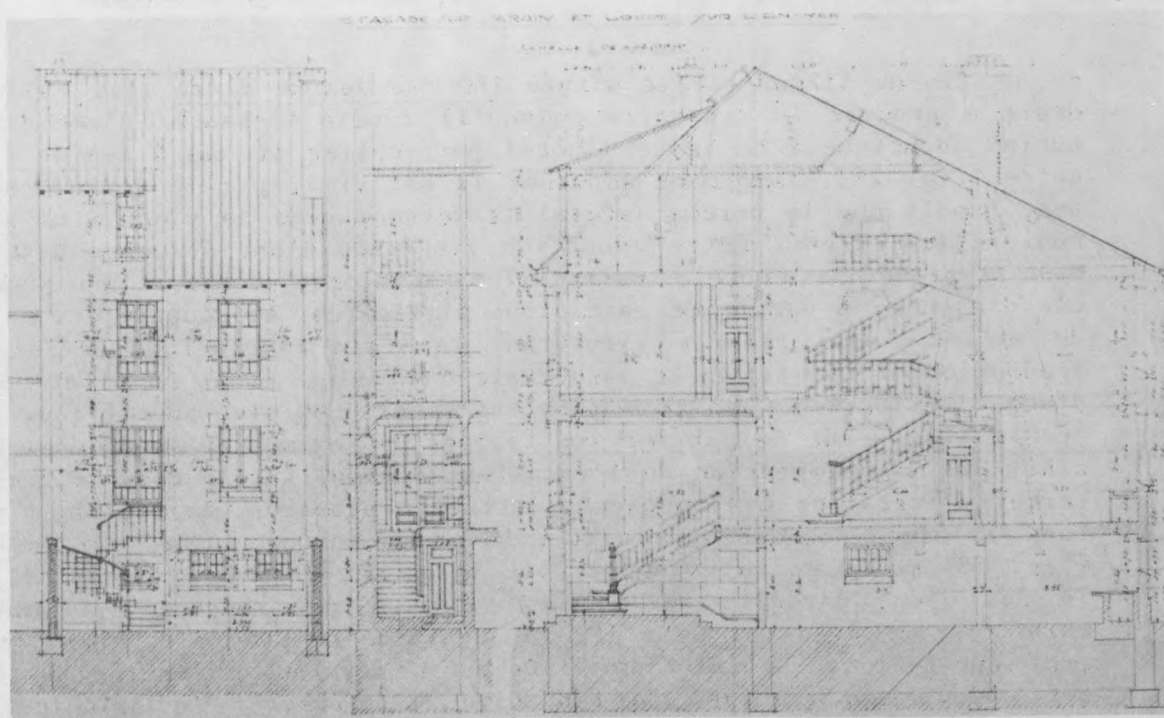
comme nous l'avons déjà constaté avec les deux exemples précédents, ce mètre d'écart n'est pas également sans influence sur le fonctionnement et la distribution de la partition en jeu. Ainsi son absence empêche-t-elle un usage indépendant de la travée de service bloquée par l'emprise de la cage d'escalier, et conduit-elle d'autre part à une réduction homothétique de la travée du séjour débouchant sur un décalage des travées à l'arrière. On ne saurait mieux illustrer les misères de la duplication d'une partition distributive. Il est bien évident que translatée et réduite de la sorte, la partition de référence (fig. 48 et 49) perd là une bonne part de sa rationalité originelle. De ce point de vue, il semble bien que la solution distributive ponctuelle de l'appentis soit la seule héritière de cette dernière, ne serait-ce que parce qu'elle assure la pérennité du traditionnel doublet salon/salle à manger tout en offrant la possibilité d'aménager trois pièces par étage. Par un curieux paradoxe, la meilleure illustration de ces potentialités avant la Première Guerre mondiale, n'est autre qu'un contre-exemple-type des plus flagrants. Ainsi ce n'est pas tant l'étroitesse de la parcelle sise 25 rue Carnot (fig. 54) que les desiderata du commanditaire de la maison s'y élevant, qui ont conduit l'architecte à rejeter en bloc sur l'arrière les deux pièces d'eau, soit la cuisine au rez-de-chaussée et la salle de bains à l'étage, pour faire place à un séjour quasiment digne d'un petit hôtel particulier. En deçà de ce cas d'espèce, les deux maisons situées respectivement au 30 rue des Brice (fig. 55) en retrait, et au 14 rue Martimprey (fig. 56) à l'alignement, constituent en revanche de véritables exemples-types consacrant l'existence d'une véritable solution distributive typique, même si au demeurant les parcelles en jeu ne sont que relativement étroites (6,70 mètres pour l'une et 6,90 mètres pour l'autre). Outre la qualité de l'aménagement des deux partitions, celle de la seconde est particulièrement intéressante pour la manière dont y est résolu ce fameux problème de l'espace résiduel découlant a priori de l'impossibilité d'implanter un porche-loggia en présence d'un rez-de-chaussée de service situé à l'alignement. La solution adoptée en l'occurrence consiste tout simplement à intégrer dans l'enveloppe définie par l'alignement et la double mitoyenneté, une première cage d'escalier développée ni vu ni connu sur deux niveaux, dont la volée passe le relais dès le premier étage à un escalier implanté suivant la solution de référence au centre de la travée de service. Voilà donc pour les divers avatars et variantes liés au développement de deux travées traversantes, reste la solution du plan à galerie.

A comparer les parcelles accueillant les maisons de villes à deux travées, à celles accueillant les hôtels particuliers, il apparaît clairement que le développement d'un plan à galerie ne peut avoir le même sens dans les deux cas. Et pourtant, un relevé récent d'une maison



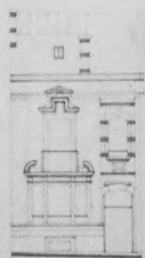
54 * 25, rue Lazare Carnot, 1906. Arch. Pain.



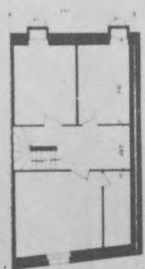


de la fin du XIX^{ème} siècle située 160 rue Jeanne d'Arc (fig. 57) tendrait à prouver le contraire puisqu'il révèle l'ébauche d'une distribution identique à celle de l'hôtel particulier sis au 5 rue de l'Oratoire (fig. 28), largement amputée, il est vrai, par la force des choses, tandis que le porche latéral traversant cède la place à un simple couloir traversant. Cette réduction littérale d'une solution distributive typique des hôtels particuliers d'alors, demeure cependant un cas d'espèce. A partir de partitions similaires, la plupart des maisons de ville à deux travées illustrant la série typologique définie par l'adoption d'une travée transversale centrale, font en effet montre d'une distribution à la fois plus rationnelle et plus spécifique, l'objectif visé étant de libérer les façades du maximum de sujétions. C'est ainsi que l'implantation de l'escalier à cheval sur le couloir d'entrée permet d'installer à l'opposé toilettes ou placards, et d'élargir d'autant la pièce donnant sur la rue. La maison située au 20 rue de Laxou (fig. 58) met bien en évidence tout l'intérêt d'un tel dispositif dans le cas d'une parcelle relativement étroite par rapport à la moyenne caractérisant le type. Cela dit la partition adoptée n'est pas totalement étrangère à la solution distributive typique illustrée précédemment, comme en témoigne la tentative de préserver le principe d'un séjour traversant, et le rejet de la cuisine — de la salle de bains à l'étage — en appentis sur l'arrière. En regard de ce cas un peu particulier, la maison située au 17 rue Pasteur (fig. 59) fait en revanche figure d'exemple-type. Ici le couloir d'entrée se borne à desservir la travée centrale qui fait alors office de vestibule, alors que l'emprise de l'escalier conduit à disposer les deux pièces de séjour en quinconce. Il faut noter également que pour une fois la partition de l'étage ne reconduit pas celle du rez-de-chaussée à l'identique du moins sur la rue; ce qui laisserait entendre a priori que les implications constructives de la présence d'une travée centrale, autorisent une certaine souplesse dans le cloisonnement.

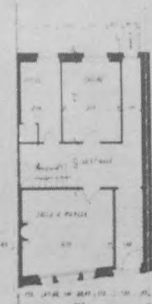
En dépit de leurs différences respectives, ces trois premiers exemples mettent en scène un principe distributif unique qui n'est pas très éloigné de celui mis en oeuvre dans la maison située au 64 rue des Tiercelins (fig. 46) brièvement étudiée à la fin du chapitre précédent, c'est-à-dire comme nous l'avions observé alors de celui mis en oeuvre dans la plupart des petits immeubles nancéiens. Il ne s'agissait encore là que d'un rapprochement analogique tandis qu'ici la présentation de deux réalisations d'un spécialiste local des maisons de ville à deux travées va suffire à démontrer le bien-fondé de la chose. En 1910 César Pain conçoit pour le 64 rue Félix Faure (fig. 60) une maison quasiment identique à celle que réalisent la même année Lévy et Fort au 20 de la rue de Laxou (fig. 58); l'affaire serait banale si nous n'avions découvert que le même architecte avait réalisé l'année précédente en compagnie de son associé deux maisons jumelées sises rue de Saverne (fig. 61) comportant deux appartements selon un principe local que nous avons déjà évoqué à l'occasion du chapitre consacré aux hôtels particuliers. S'il faut se garder de tirer de cette découverte des conclusions par trop hâtives sur les antécédents possibles de l'usage du plan à galerie dans les maisons de ville à deux travées, il faut bien reconnaître que ce double exemple illustre à merveille



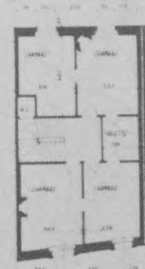
FACADE SUR RUE



SOUS SOL



REZ DE CHAUSSEE



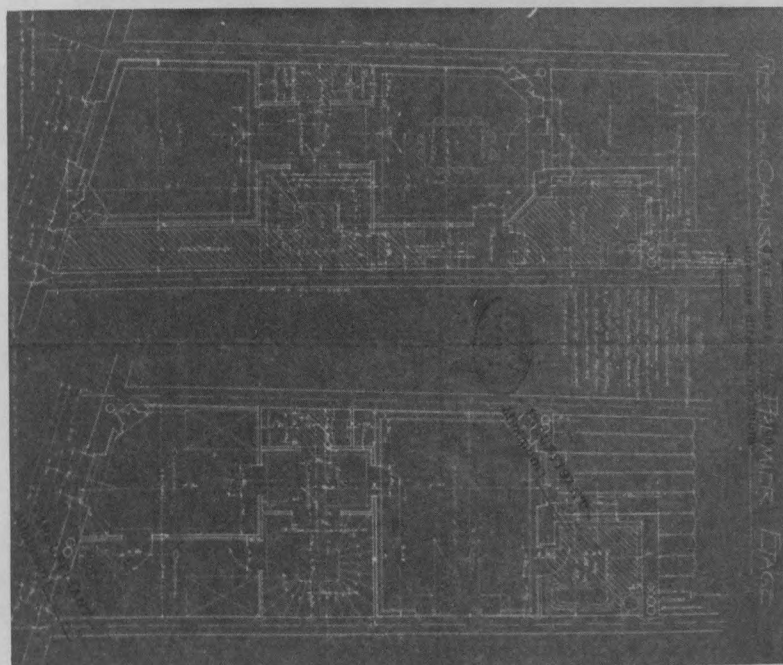
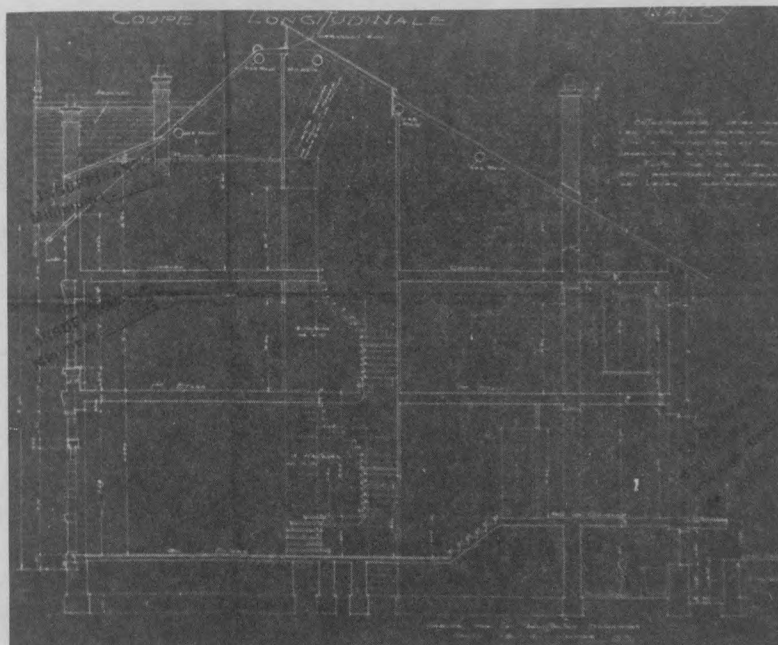
ETAGE



PLAN DE LA TRAVEE

57

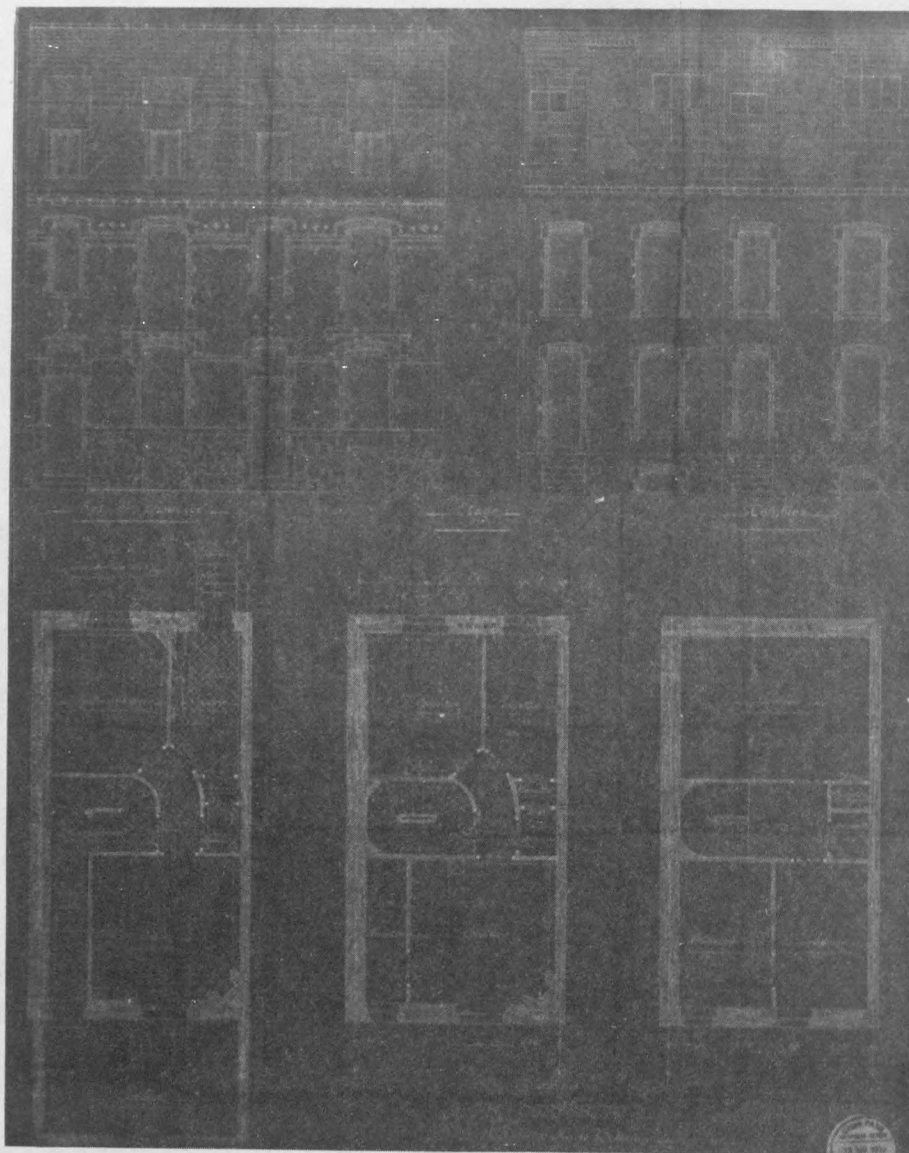
58



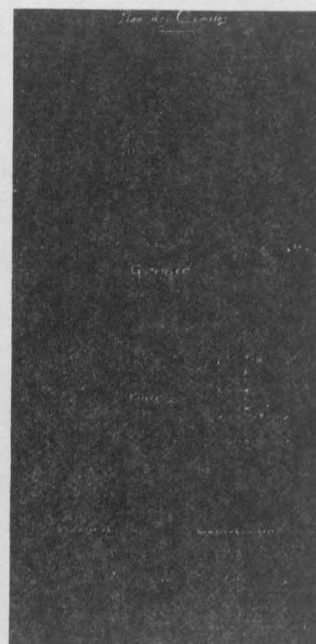
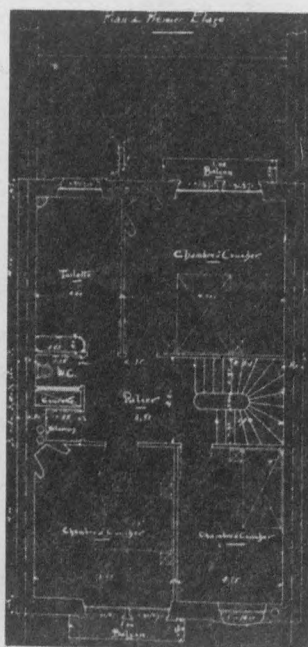
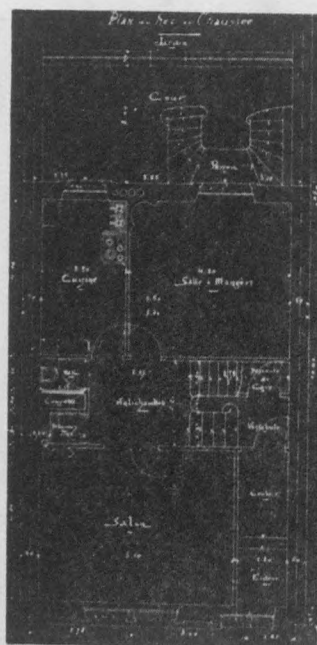
57 * 160, rue Jeanne d'Arc (relevé).

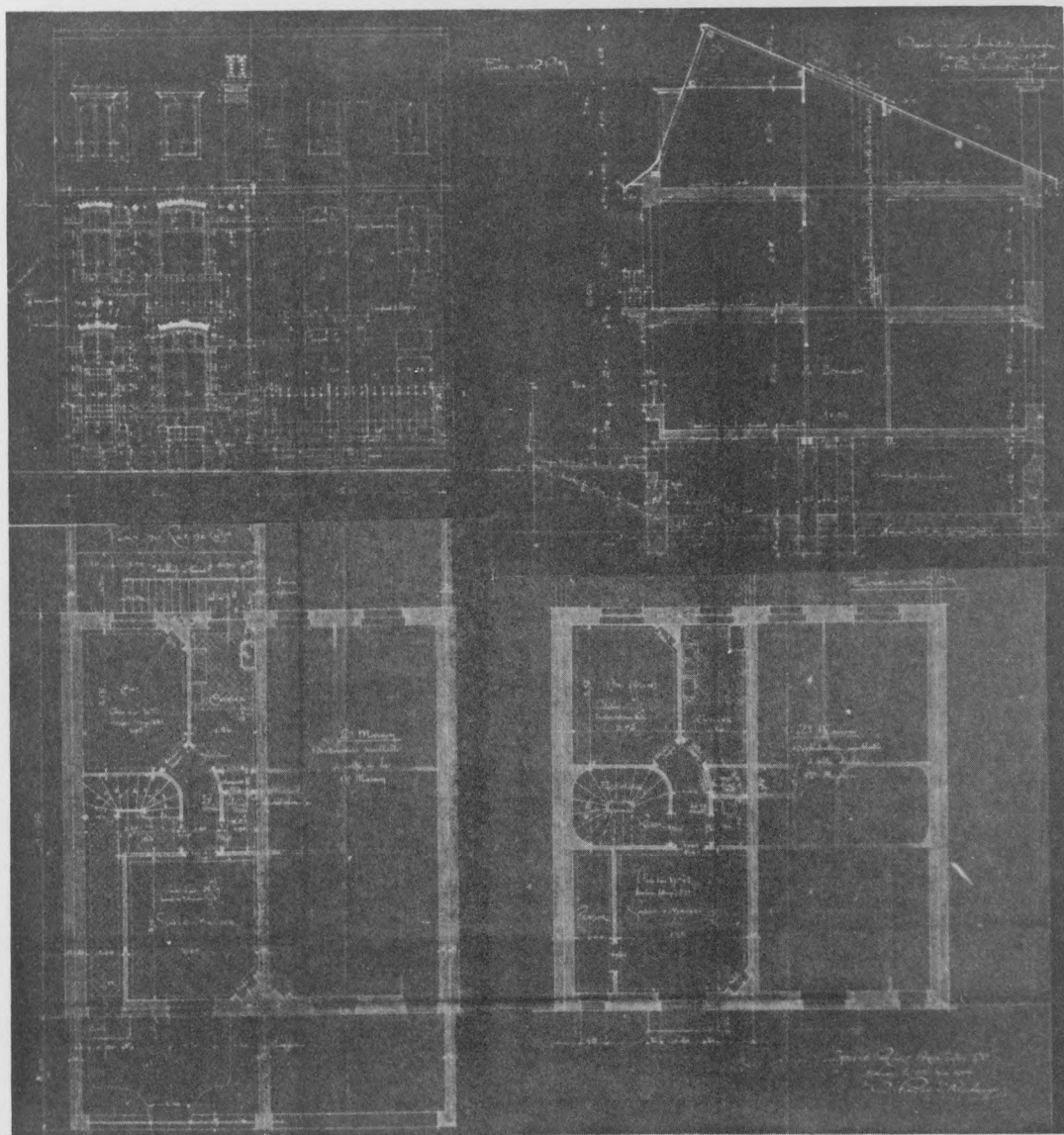
58 * 20, rue de Laxou, 1910. Arch. Lévy et Fort.

59

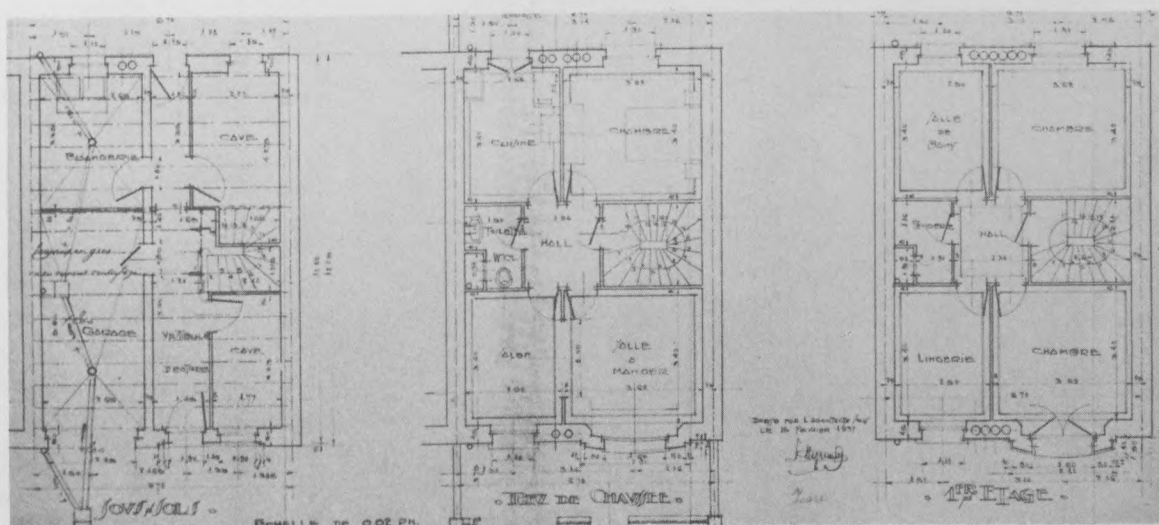


60





61

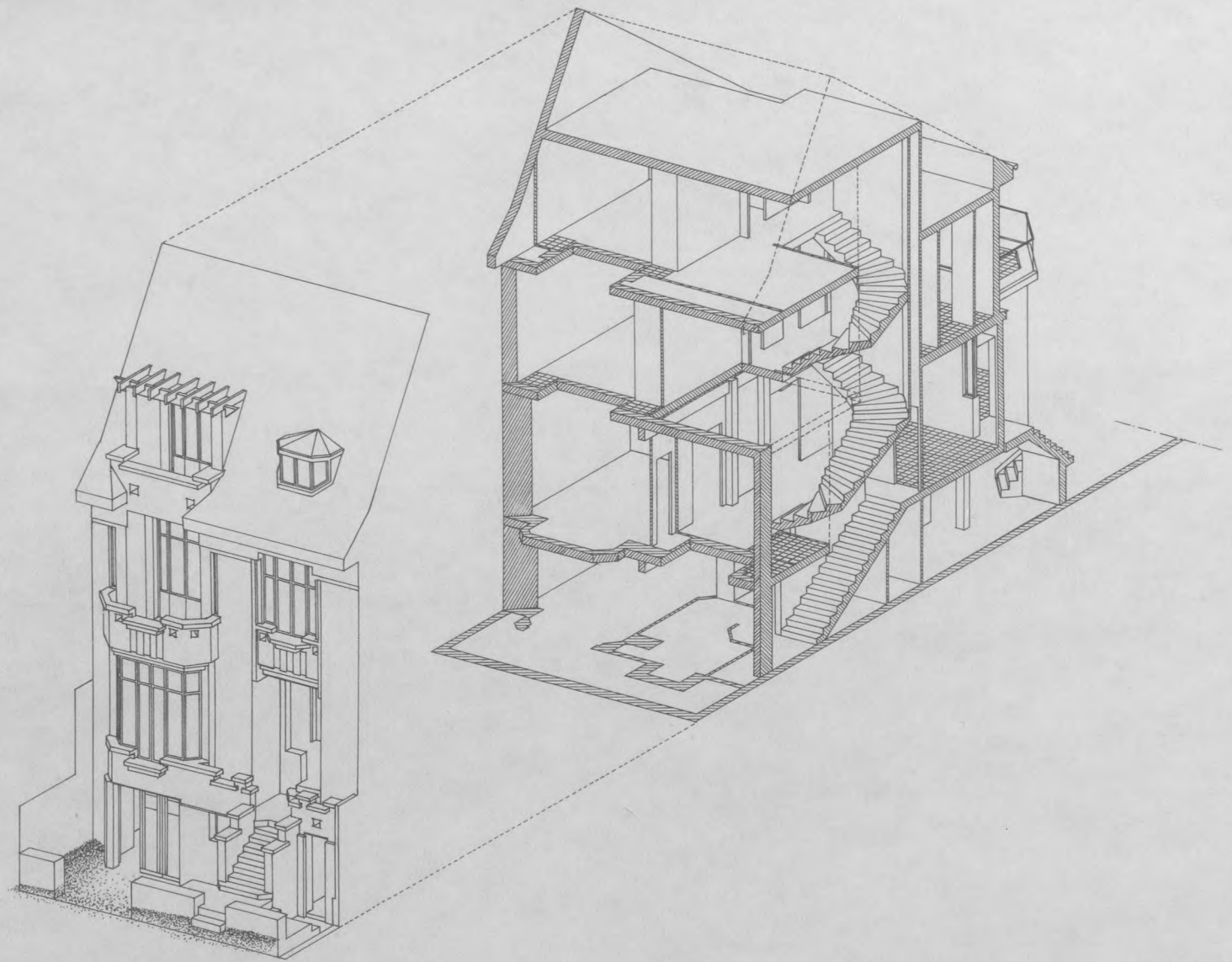


62

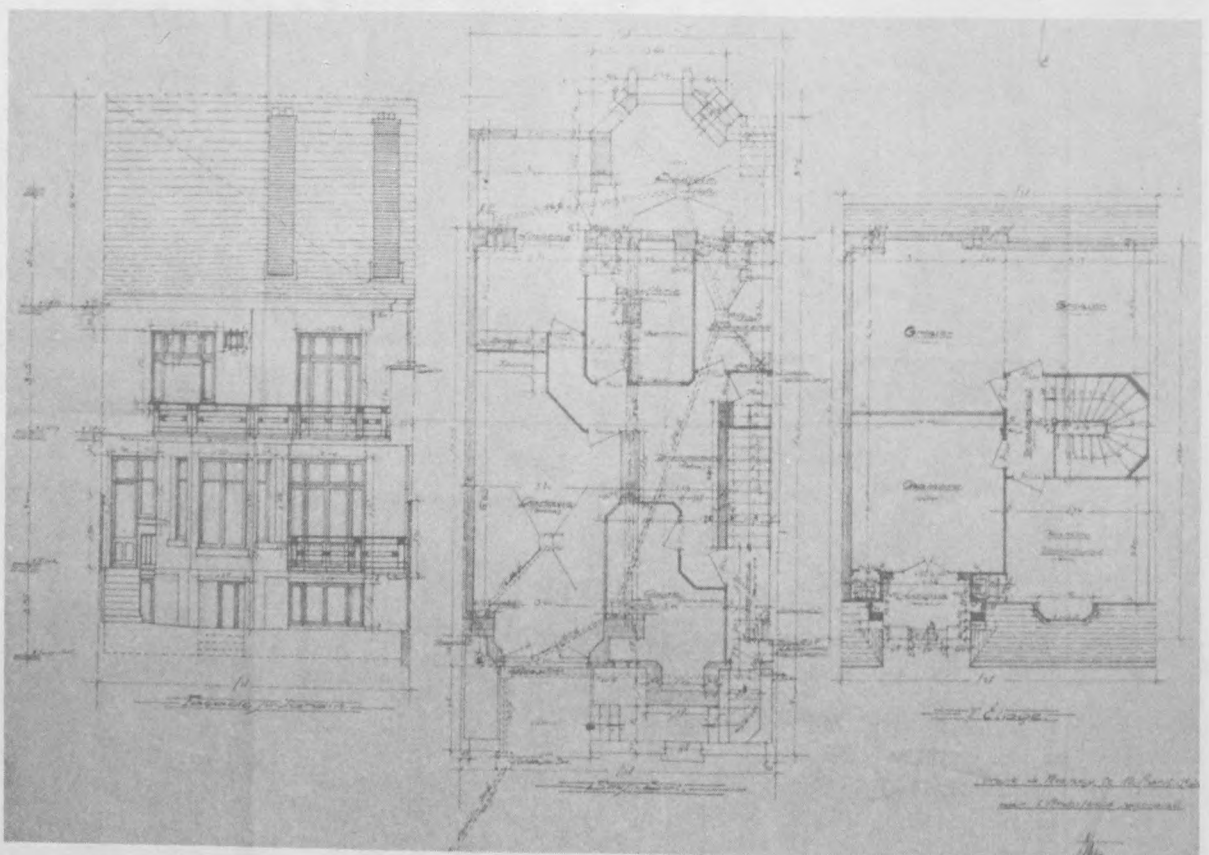
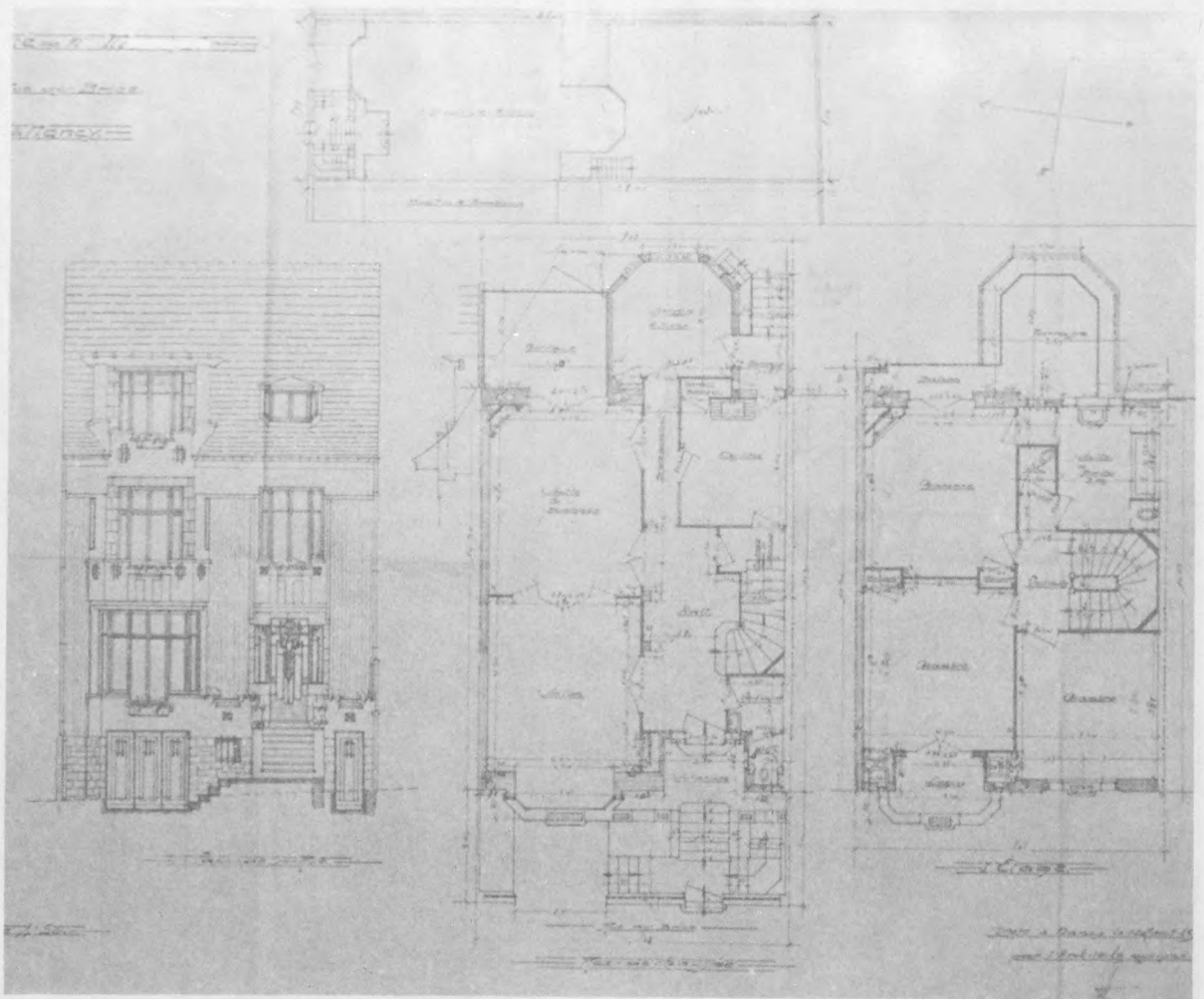
- 59 * 17, rue Pasteur, 1908. Arch. A. Léré.
- 60 * 64, rue Félix Faure, 1910. Arch. Pain.
- 61 * s.n., rue de Saverne, 1909. Arch. Pain et Riplinger.
- 62 * 27-29, rue du Lt. Henri Crépin, 1937. Arch. Mynard.

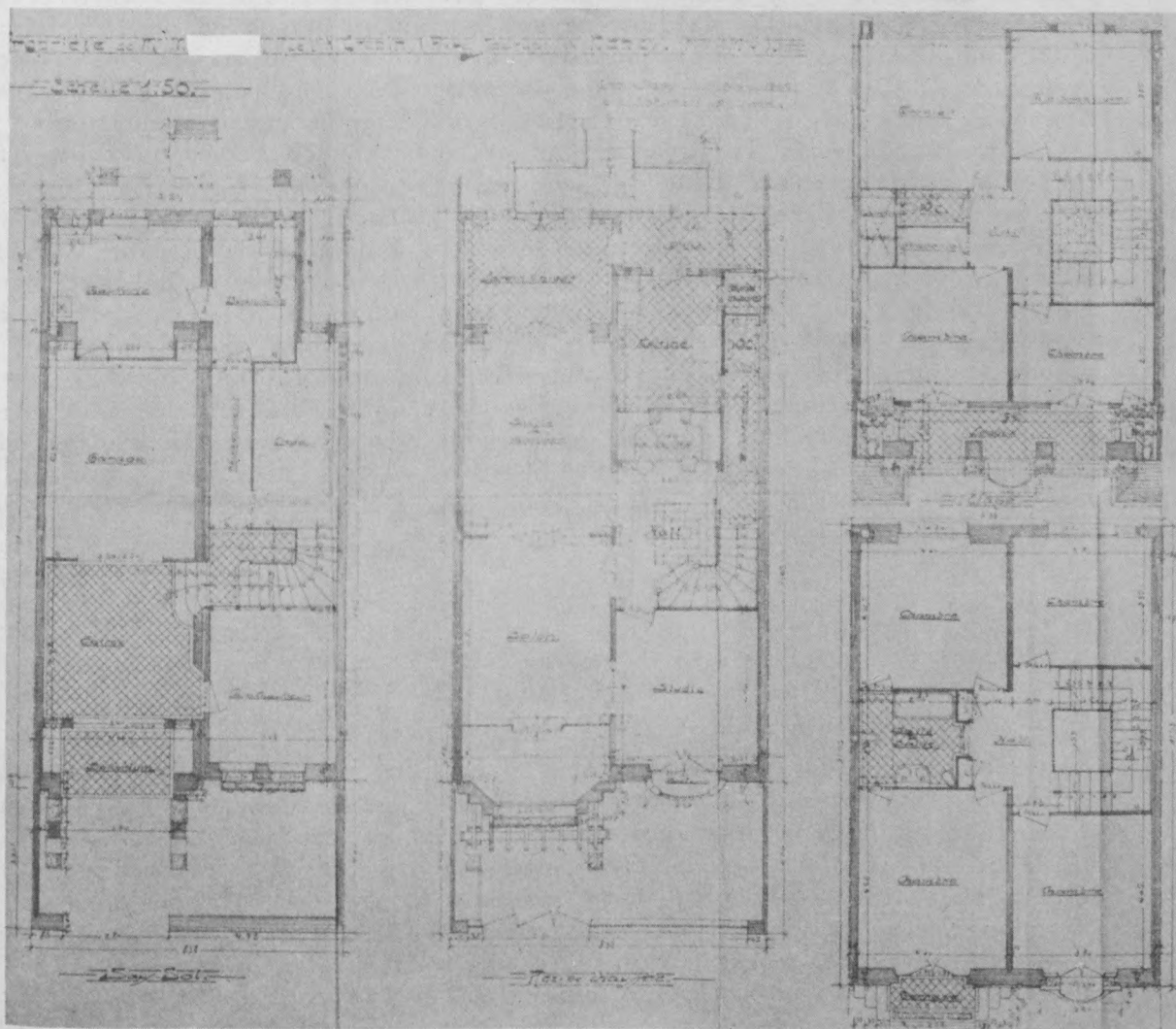
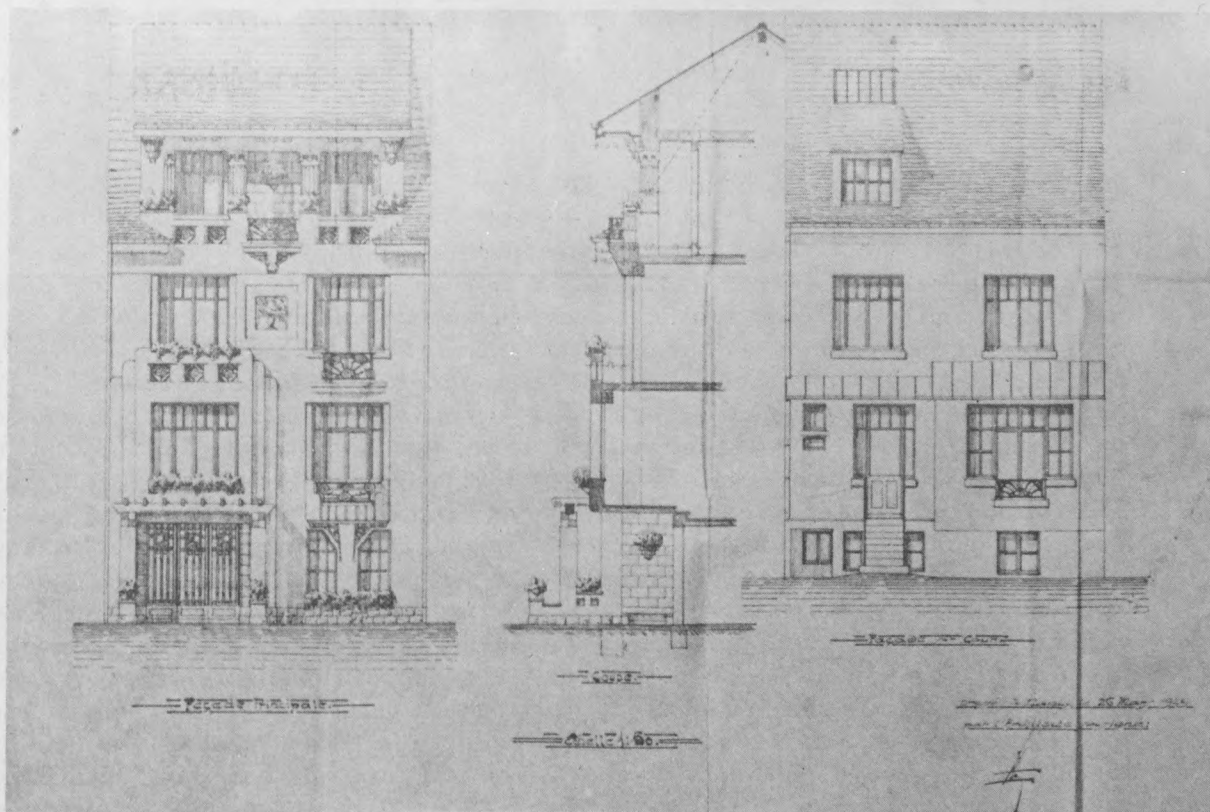
les connexions qui s'opèrent au sein d'un catalogue typologique donné via les solutions distributives typiques du lieu et de l'heure. Entre autres choses il pourrait laisser croire que cet avatar du plan à galerie n'est plus au début du XIXème que la survivance d'une phase d'expérimentation architecturale sur le type des maisons de ville à travées; c'est oublier qu'en dépit de sa marginalisation progressive le dispositif présente tout de même quelques avantages en la matière que la généralisation du rez-de-chaussée de service va contribuer à rappeler au bon souvenir des architectes durant l'Entre-deux-guerres. Ainsi il n'est pas dit que le dispositif adopté au 27-29 rue du Lieutenant Crépin (fig. 62) ne soit pas pour une largeur de parcelle similaire plus rationnel que celui adopté au 24 rue Majorelle (fig. 53) en ce qu'il offre à chaque niveau quatre pièces habitables, le séjour, de taille réduite il est vrai, étant disposé transversalement sur l'avant comme dans le cas du 89 rue du Maréchal Oudinot (fig. 45).

Pour en finir avec les diverses fortunes d'un type protéiforme, il nous a semblé intéressant de présenter deux maisons situées respectivement au 26 rue des Brice (fig. 63) et au 11 rue du Lieutenant Henri Crépin (fig. 64), toutes deux réalisées par Charles Masson, l'architecte patenté des nouveaux riches formant localement et ailleurs la clientèle de l'Art Déco, illustrant la mise en scène de solutions distributives typiques des maisons de ville à deux travées de l'Entre-deux-guerres dans le cadre de parcelles plus larges que la moyenne (8,10 et 8,35 mètres), à partir de programmes qui quelques décennies plus tôt auraient justifié du développement de partitions globalement tripartites. Il faut noter d'emblée que l'originalité de ces deux réalisations tient essentiellement au traitement des linéaires de façades travaillés en profondeurs par un jeu de saillies et de retraits, allant du bow-window à l'appentis et de la terrasse à la loggia. En l'occurrence dans le premier cas c'est la relative largeur de la parcelle qui a permis à l'architecte d'insérer sur l'arrière entre le séjour et la cuisine un jardin d'hiver desservi par un couloir indépendant dont la présence donne d'ailleurs lieu à cet endroit à l'ébauche d'une partition tripartite, tout comme d'introduire sur l'avant, à droite du porche d'entrée au niveau du rez-de-chaussée de service, une véritable entrée de service qui débouche dans la cuisine, pour constituer de la sorte l'ébauche d'une double circulation absolument inconnue au bataillon des maisons de ville à deux travées jusqu'alors. De ce point de vue, la distribution de notre second exemple qui mêle partitions traversante et transversale, fait montre, pour seulement 35 centimètres supplémentaires, d'une ambition encore plus grande avec un rez-de-chaussée dévolu à l'automobile, comprenant outre l'indispensable garage, un hall directement issu des porches desservant les hôtels particuliers de la Belle Epoque, ainsi qu'une chambre réservée à un chauffeur que l'on imagine au qui-vive, et au dessus de tout cela, un séjour de plus de 60 mètres carrés, étiré sur quelques 15 mètres de profondeur entre bow-window et jardin d'hiver, complété même d'une pièce annexe de 15 mètres carrés, dénommée pour l'heure "studio" comme il se doit, ainsi que 8 chambres dont deux de domestiques; bref un programme qui n'a rien à envier aux hôtels que nous venons d'évoquer. Cet exemple témoigne sinon de la généralisation du type, du moins de celle d'un certain nombre de solutions distributives typiques s'y rattachant que confirme à l'autre extrémité de notre chaîne typologique et de l'échelle sociale, la production locale d'un habitat social de maisons individuelles.



63 * 26, rue des Brice, 1933. Arch. C. Masson.





Habitat ouvrier et loi Loucheur

Indubitablement, l'habitat social individuel n'a pas connu sur le territoire communal de développements suffisants pour que l'on puisse espérer constituer ici-même un corpus significatif dans ce domaine. Reste qu'avec des surfaces hors oeuvre comprises entre 40 et 60 mètres carrés pour des largeurs de parcelles allant de 4,50 à 6,50 mètres, les quelques centaines de maisons nancéiennes relevant de cet habitat social témoignent d'une manière ou d'une autre de ce phénomène de réduction de la taille posée comme une hypothèse de travail dès le départ de cette recherche; cela suffit bien évidemment à justifier l'examen d'un échantillonnage du corpus disponible en la matière, considéré en tant qu'ultime maillon de la chaîne typologique des maisons de ville évoquée en introduction de cette partie consacrée aux maisons mitoyennes. Par réduction de taille, il faut entendre ici, outre une réduction de la parcelle et par là même du linéaire de façade à composer, à la fois une réduction des espaces de circulation à une simple desserte de l'escalier, une réduction du programme sur la base d'une moyenne de deux pièces par étage et une réduction des prestations quelles qu'elles soient. C'est ainsi que dans la plupart des cas, des pièces se commandent les unes les autres sans accès direct, que le traditionnel doublet salon/salle à manger disparaît pour faire place dans le meilleur des cas à une simple salle-à-manger (bientôt associée à la cuisine pour donner lieu à la salle commune caractérisant notamment les maisons issues de la Loi Loucheur) et dans le pire, celui des maisons ouvrières, à une absence significative, tandis que les pièces d'eau connaissent un destin variable dans le premier cas et une absence tout aussi significative que la première dans le second. De ce point de vue, si les maisons issues de la Loi Loucheur peuvent s'interpréter comme le résultat d'une miniaturisation des maisons de ville à deux travées dans le cadre d'une référence différentielle au même type culturel d'habitat bourgeois, les maisons ouvrières relèvent manifestement d'autres références typologiques. La taille réduite n'en demeure pas moins un point de tangence entre ces deux catégories d'habitat social individuel, permettant des comparaisons termes à termes de l'une à l'autre. En la matière nous avons retenu deux séries de maisons, la première comprenant cinq maisons ouvrières réalisées entre 1910 et 1913 (fig. 65 à 69) et la seconde six maisons dont cinq issues de la Loi Loucheur entre 1929 et 1933 (fig. 70 à 75).

Pour ce qui est de la première série, les comparaisons d'une réalisation à l'autre sont largement facilitées par le nombre très restreint d'architectes locaux engagés dans la production d'un habitat ouvrier au début du siècle. Ainsi le dénommé Martin (fig. 67 à 69) est-il un des rares, sinon le seul, du moins sur Nancy, architecte patenté de la coopérative ouvrière de construction "Le Foyer Lorrain" qui est elle-même une des rares organisations locales de ce genre, sinon la seule digne de ce nom. Le cas de Hornecker (fig. 65) est un peu différent puisque c'est par le biais de commandes passées par des industriels

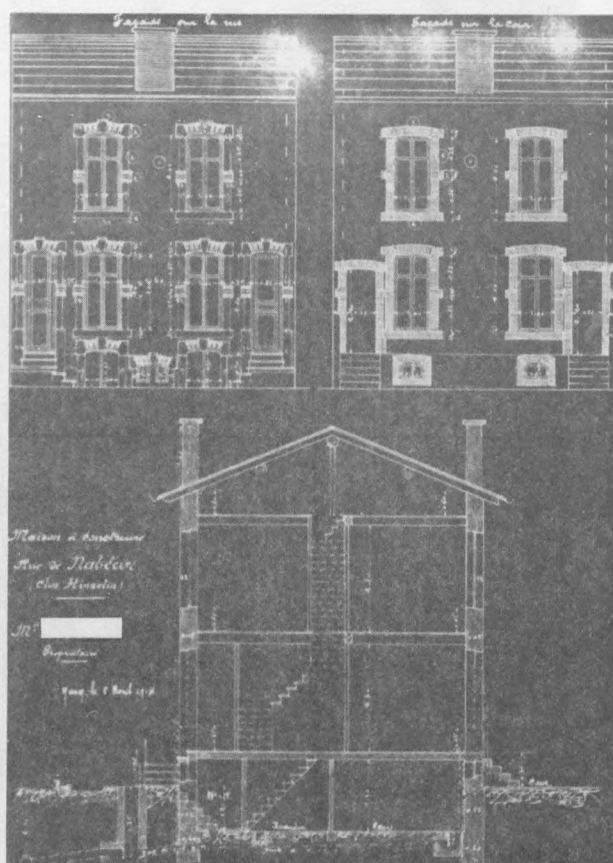
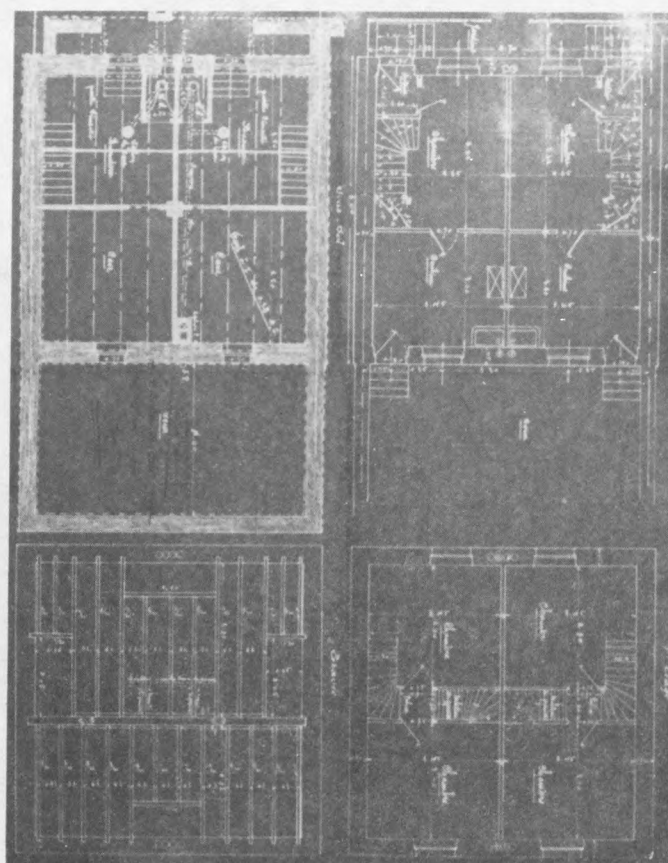
lorrains pour la réalisation de cités ouvrières dans le Nord minier du département que cet architecte devient un des spécialistes locaux de ce type de production. C'est sans doute à ce titre qu'il réalise pour le compte d'une coopérative jusqu'alors inconnue "L'Abri Familial", une petite maison située rue du Cardinal Mathieu (fig. 65) dont la construction semble ne pas avoir connu de lendemain sur le territoire communal. Cette petite maison est particulièrement intéressante en ce qu'elle mêle des solutions distributives typiques des maisons de ville voire des hôtels particuliers locaux à la mise en oeuvre d'un programme minimum. De fait la présence conjointe d'un couloir traversant et d'un escalier transversal, peut très bien s'interpréter comme un ultime avatar du plan à galerie égaré sur 47 mètres carrés de surface hors oeuvre — d'autant que l'année précédente le même architecte réalise un hôtel très particulier à partir d'un dispositif semblable (f. 136 p. 203) —, tandis que l'implantation de la cuisine en appentis, fût-ce côté travée principale, ne manque pas d'évoquer d'autres dispositifs caractéristiques des maisons de ville à deux travées. La comparaison s'arrête là faute d'un étage en bonne et due forme. Cependant il faut noter à ce niveau qu'une parcelle relativement large par rapport à la moyenne (6 mètres) a permis d'installer de front en façade deux chambres jumelles dont la présence induit une composition de façade symétrique centrée autour de la fenêtre géminée correspondante, au point que la porte d'entrée signalant l'existence du couloir devient un élément négligeable. Bien que marginal, ce phénomène de recentrement qui se manifeste ponctuellement dans la composition des façades des maisons de ce type (fig. 71) demeure un élément significatif du phénomène de réduction de la taille dont relève la conception de ces dernières.

Il est certain que dans un tel contexte réductionniste, très vite apparaissent des seuils dimensionnels en dessous desquels il n'est plus possible de développer des circulations indépendantes, d'isoler la cage d'escalier, voire de maintenir la présence d'un sas d'entrée. Aussi il nous a semblé intéressant de tenter d'illustrer ces seuils à partir d'une série de 4/5 maisons ouvrières toutes conçues en référence à une partition de base bipartite dissymétrique moins complexe que celle relativement sophistiquée de l'exemple précédent, chacune de ces maisons illustrant un de ces seuils dans le cadre de parcelles dont la largeur s'échelonne de 4,35 mètres à 4,70/5,20, 6 et 6,50 mètres pour la plus large. Dans les deux premiers cas, l'exiguïté de la parcelle est telle que l'on a affaire à des maisons jumelées. Au 19 Clos Hinzelin (fig. 66), il s'agit même d'une seule construction coupée en deux dans le sens de la hauteur par un simple cloisonnement. L'espace de l'entrée se réduit là à un sas qui débouche dans une première chambre qui donne accès, et à la cuisine située sur l'arrière, et à l'escalier dont la deuxième volée menant au grenier définit à l'étage une travée centrale transversale qui sépare les deux chambres situées de part et d'autre. Les deux autres maisons jumelées situées au 13 Sentier de Montreville (fig. 67), présentent une partition sensiblement identique. En revanche la disposition d'une parcelle plus large (9,90 mètres

partition s

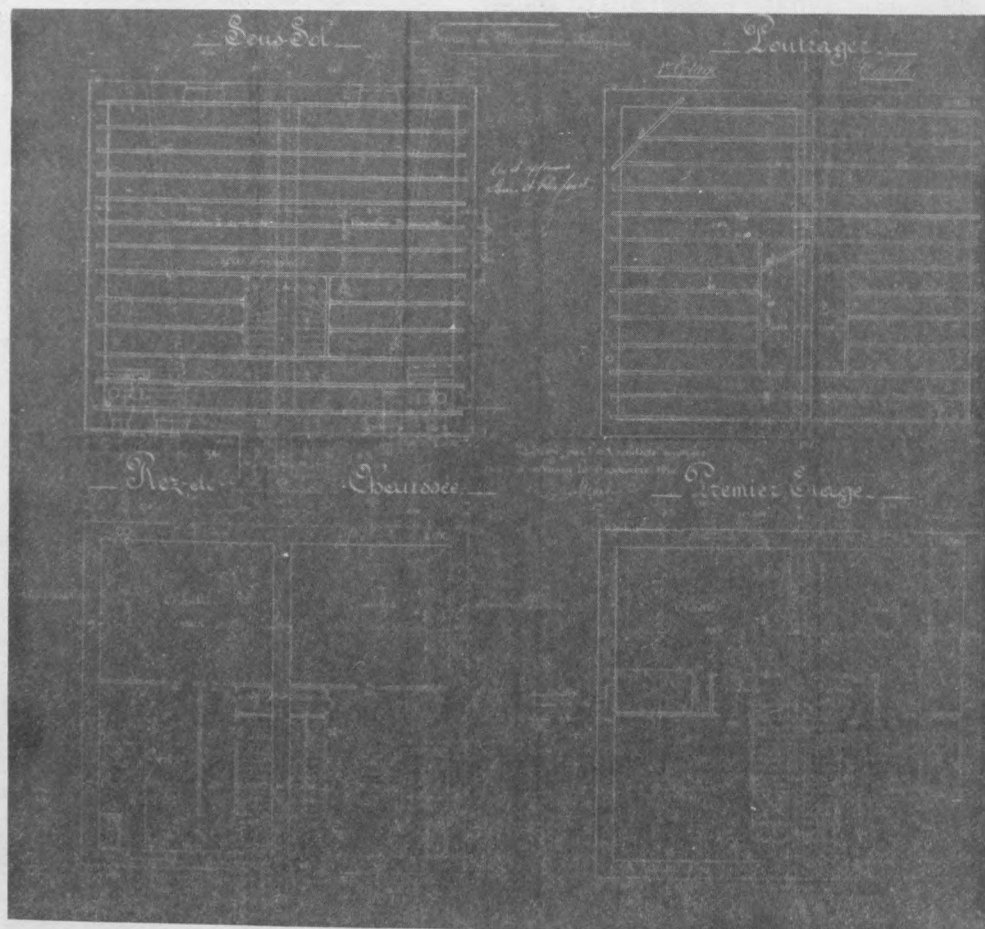
contre 8,70 - 4,35 x 2) a permis de construire un véritable mur mitoyen de même qu'un léger développement en profondeur a permis de mettre en oeuvre une volée d'escalier droite accessible depuis le sas de l'entrée, réalisant l'autonomie distributive des deux niveaux. De ce point de vue il faut noter que la maison de gauche est un peu plus large que celle de droite, de quelques 50 centimètres (5,20 mètres contre 4,70) qui suffisent à l'aménagement d'un couloir d'accès à la chambre située sur l'arrière, la cuisine étant passée à l'avant, si bien que les quatre pièces bénéficient là chacune d'un accès séparé. L'apport d'un mètre supplémentaire pour la parcelle de la maison située au 118 rue du Maréchal Oudinot (fig. 68) réalisée par le même architecte, se traduit au rez-de-chaussée par le développement d'une véritable circulation traversante, et à l'étage par l'apparition d'une chambre supplémentaire qui ne bénéficie pas toutefois d'un accès séparé. Enfin sur la base d'une largeur de parcelle proche de la moyenne de celles des maisons de ville à deux travées (6,50 mètres), notre architecte reprend pour une maison située au 12 rue du Maréchal Exelmans (fig. 69), une partition distributive à travée centrale transversale très proche de celle développée au 17 rue Pasteur (fig. 59) sur la base d'une surface hors oeuvre à peine supérieure (77 mètres carrés contre 63 précédemment). De tels points de comparaison ne doivent pas masquer pour autant les différences existant tant au niveau des programmes que de leur réalisation. Ainsi cette maison ouvrière (fig. 69) ne propose-t-elle sur deux niveaux qu'une seule pièce de séjour et cinq chambres, tandis que notre maison de ville de référence (fig. 59) fait état, sur trois niveaux il est vrai, du traditionnel doublet salon/salle à manger ainsi que de cinq chambres accompagnées cette fois d'une salle de bains. Cette simple comparaison suffit à illustrer l'écart typologique qui sépare les maisons de ville à deux travées, des maisons ouvrières.

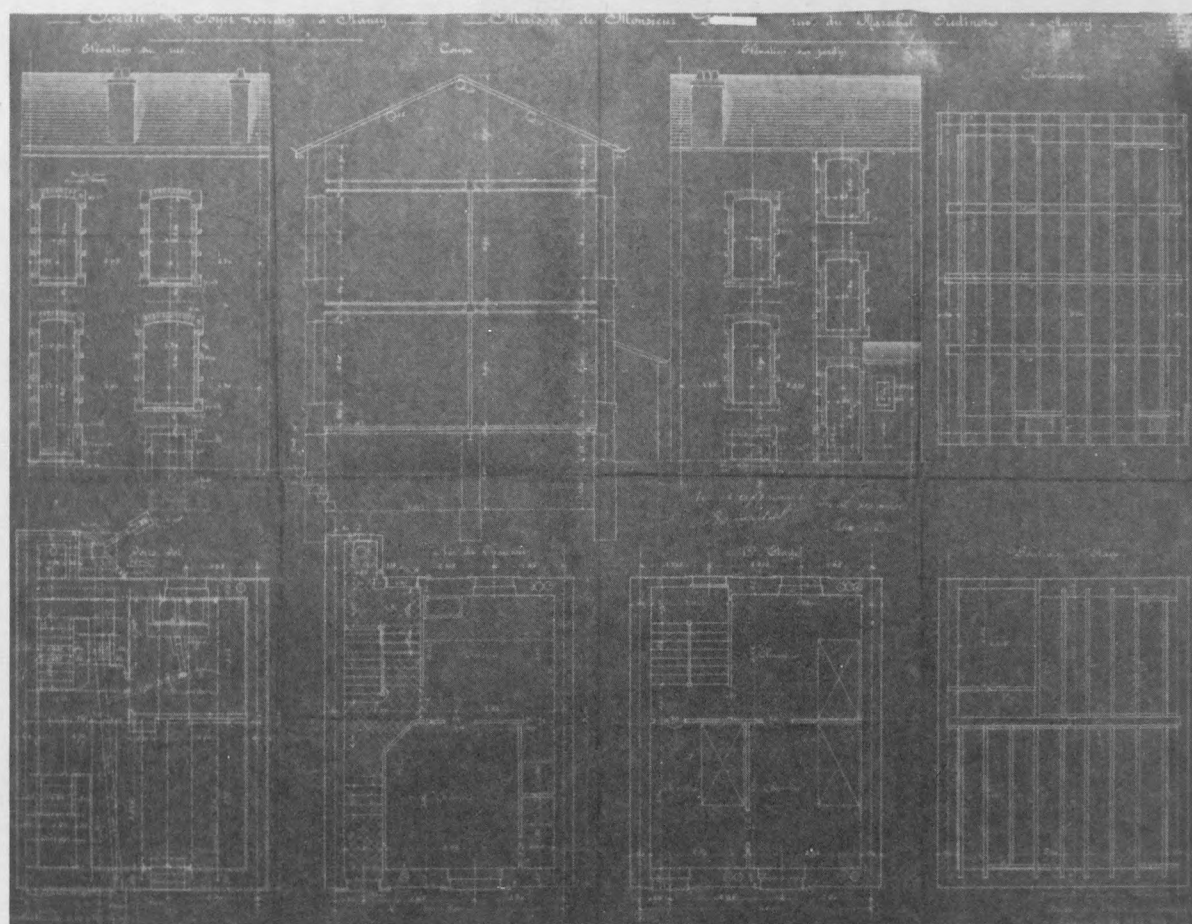
En regard de cette première série datant de l'avant Première Guerre mondiale, les plans établis par Raphaël Oudeville en 1929 pour un groupe de maisons en bande commandité par la S.A.H.B.M. et situé rue des Frères Daum (fig. 70), n'apportent pas grand chose de neuf. A noter cependant l'apparition de l'expression "salle commune" qui désigne le plus généralement durant l'Entre-deux-guerres du moins, la réunion d'une salle à manger et d'un coin-cuisine, ainsi que la disposition des W.C. en façade sur l'avant; pour le reste la partition et la distribution ne sont pas très éloignées de celles des maisons jumelées situées au 13 Sentier de Montreville (fig. 67). Il semblerait dans un premier temps que les architectes locaux aient fait le tour de la question. Ainsi, l'année suivante, d'autres maisons en bande construites rue de Viray (fig. 71) s'inspirent très largement de la solution mise en oeuvre au 118 rue du Maréchal Oudinot (fig. 68), à ceci près que la chambre du rez-de-chaussée est annexée à la cuisine toujours sous l'appellation de "salle commune" qui désignerait cette fois un binôme cuisine/salle à manger. La solution de référence connaît pourtant là une transformation d'importance avec l'aménagement d'un rez-de-chaussée de service en lieu et place d'un sous-sol à moitié enterré; même s'il ne s'agit encore là que d'une simple cave ou d'un atelier, l'ébauche de cette hiérarchie verticale rapproche incontestablement cette réalisation de celles d'initiatives privées relevant de la loi Loucheur. Reste



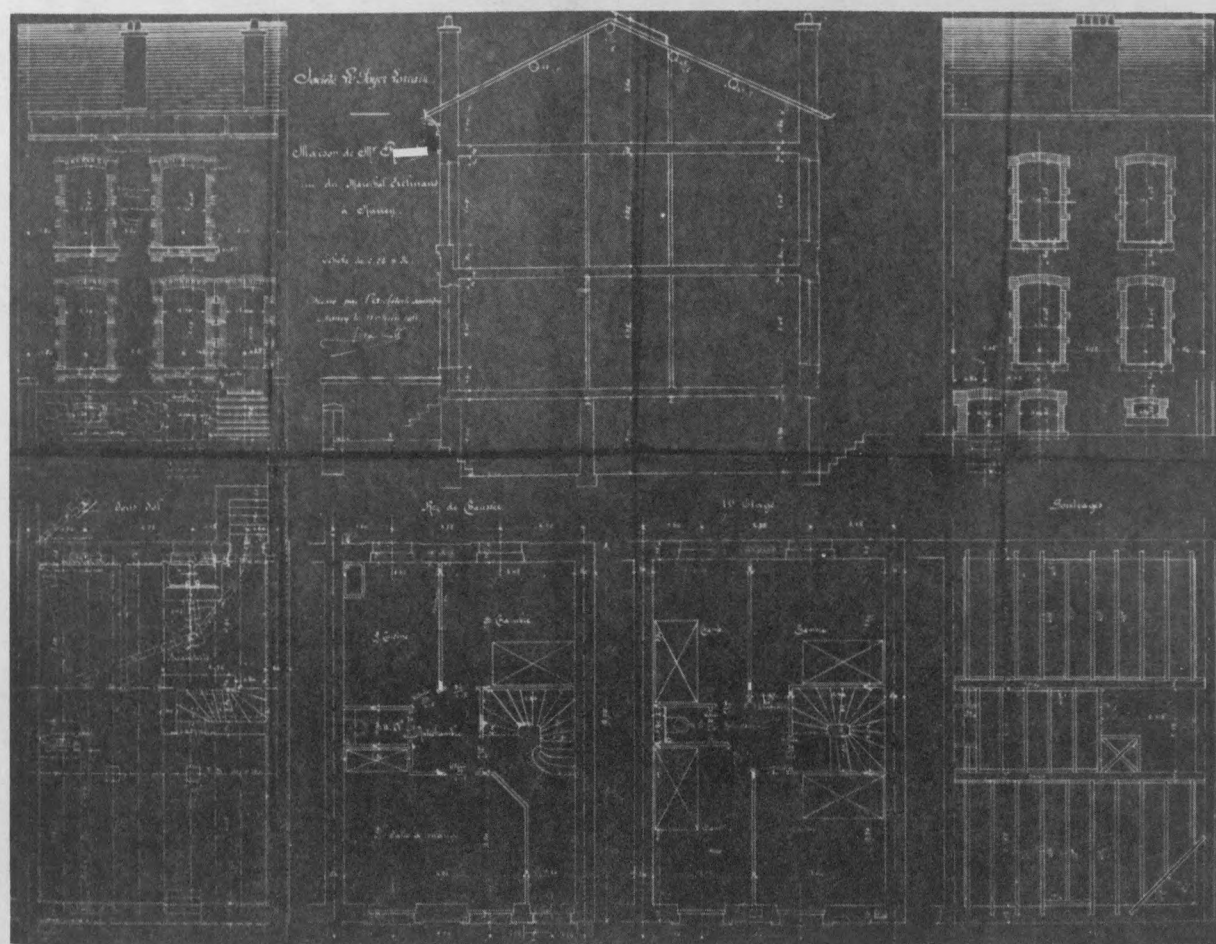
66

67





68



69

66 * 19, clos Hinzelin, 1914.

67 * 13, sentier de Montreville, 1911. Arch. Martin.

68 * 118, rue du Maréchal Oudinot, 1913. Arch. Martin.

69 * 12, rue du Maréchal Exelmans, 1911. Arch. Martin.

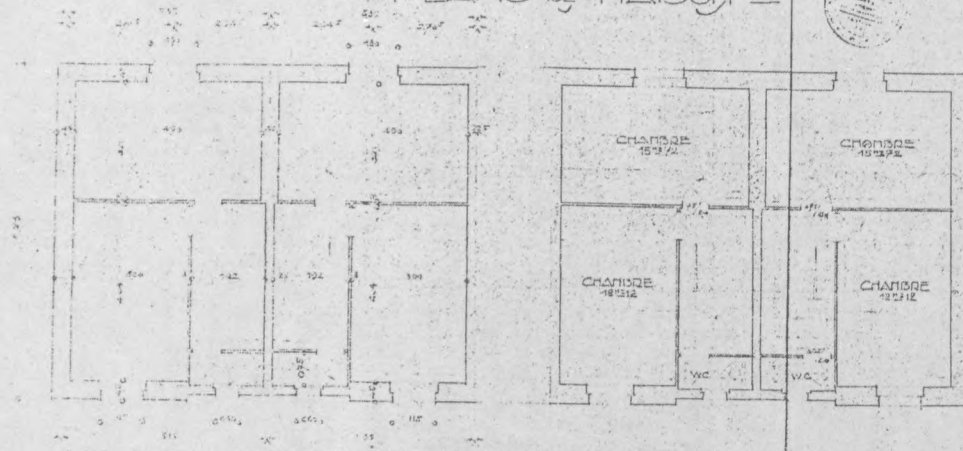
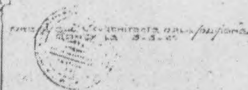
SOCIÉTÉ ANONYME DE FAMILIATION A BON PARCHÉ
DE PANCY

PROJET DE CONSTRUCTION D'UN GROUPE DE MAISON

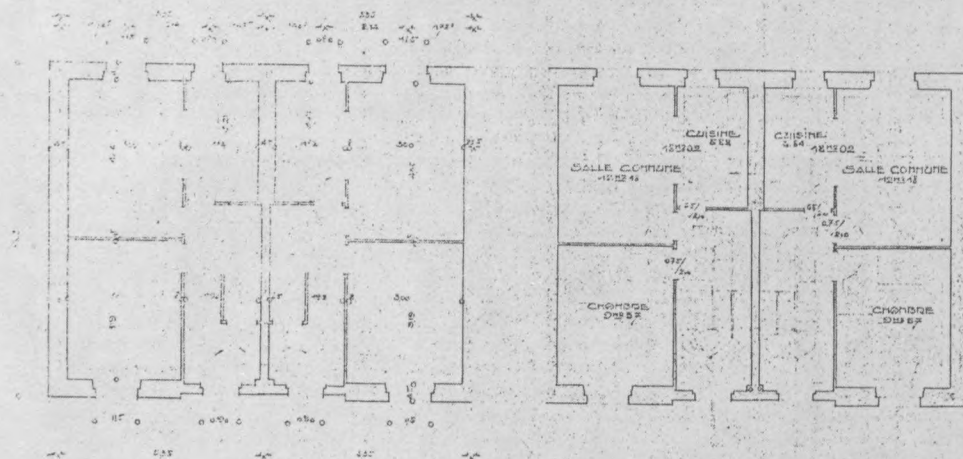
DES CÉLÉBES BARRAGE A PANCY

PLAN DE 1^{ER} ÉTAGE

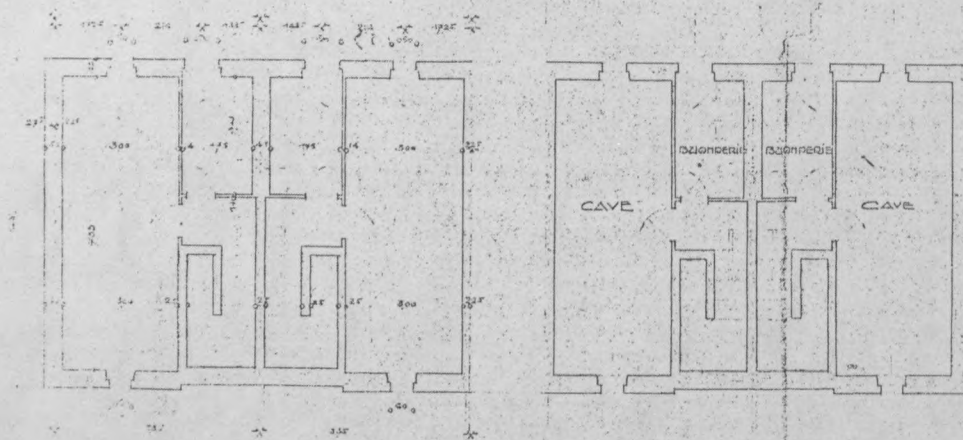
= PLANS DE MAISON =



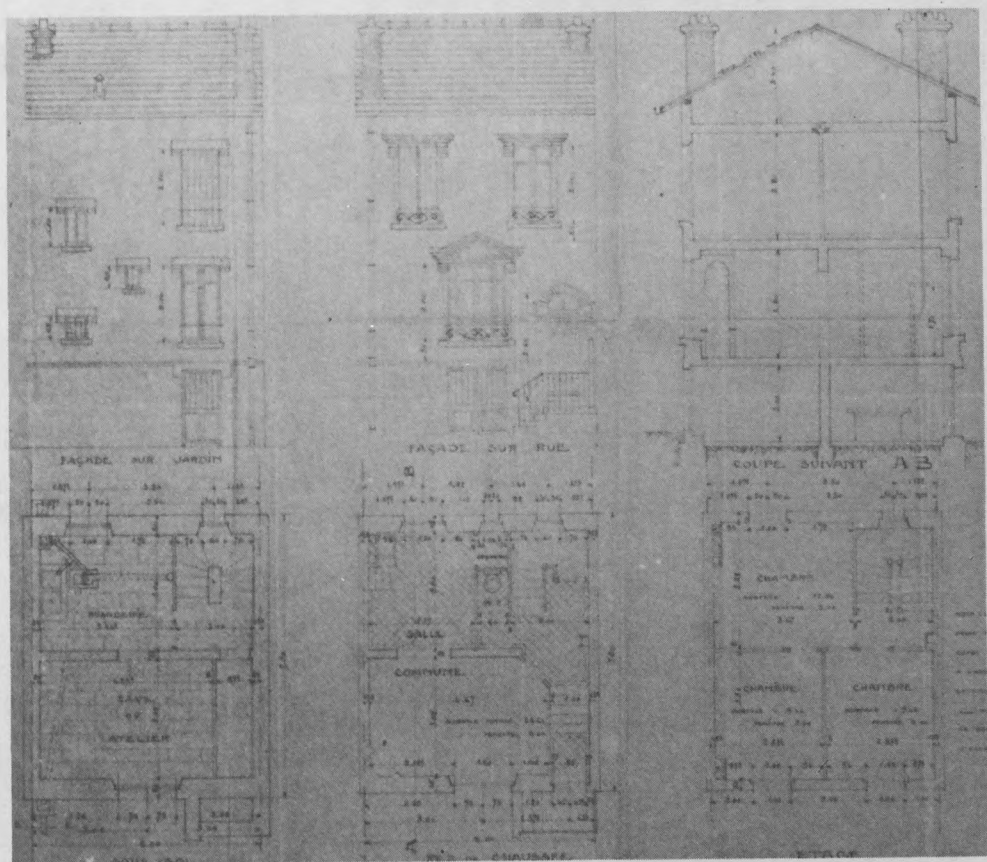
PLAN DE 2^{ES} ÉTAGE



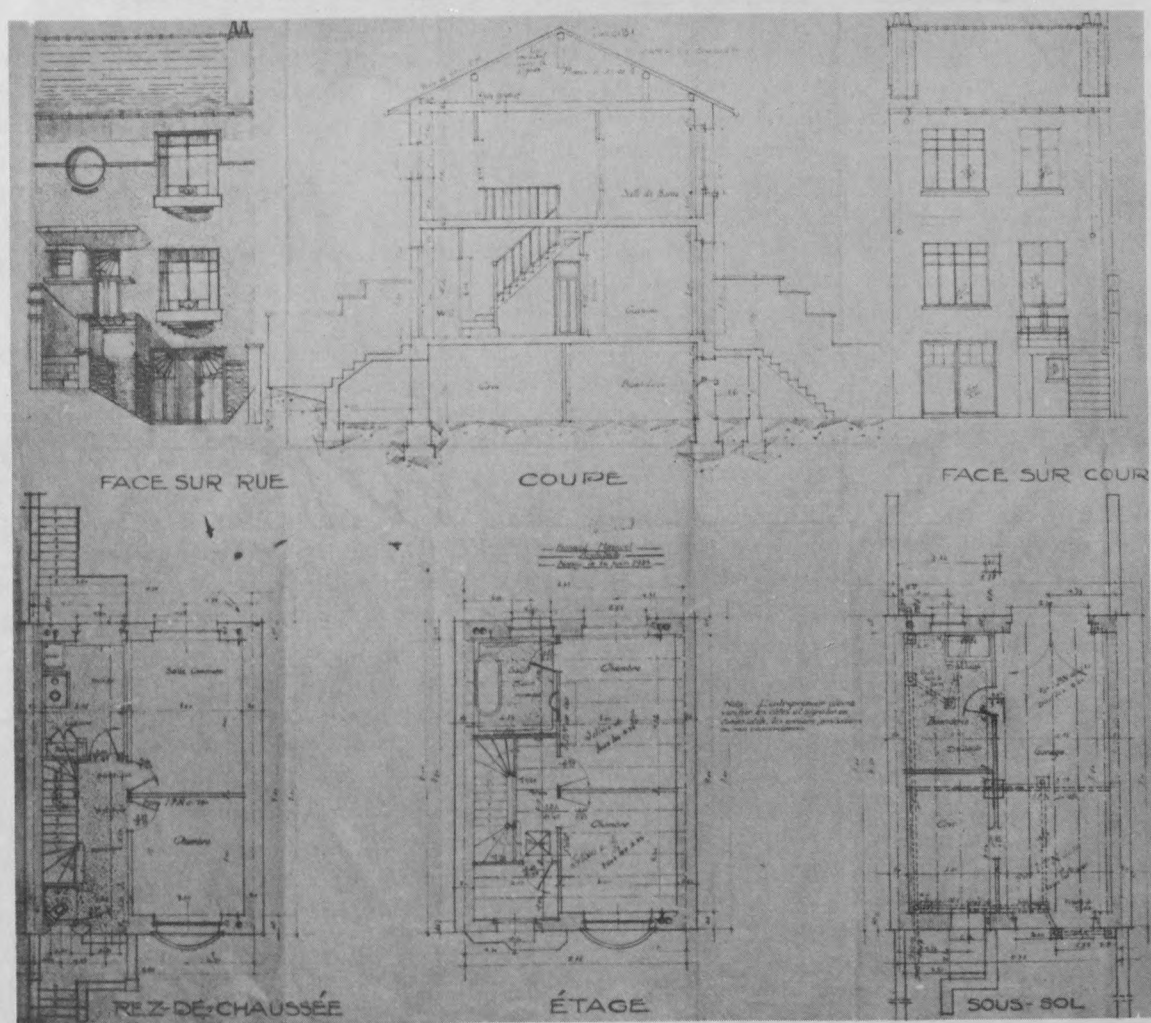
PLAN DU SOUS-SOL



L'EMPLACEMENT DES MAISON
SUR LE TERRAIN A PANCY
EST INDICÉ SUR LA CARTE



71



72

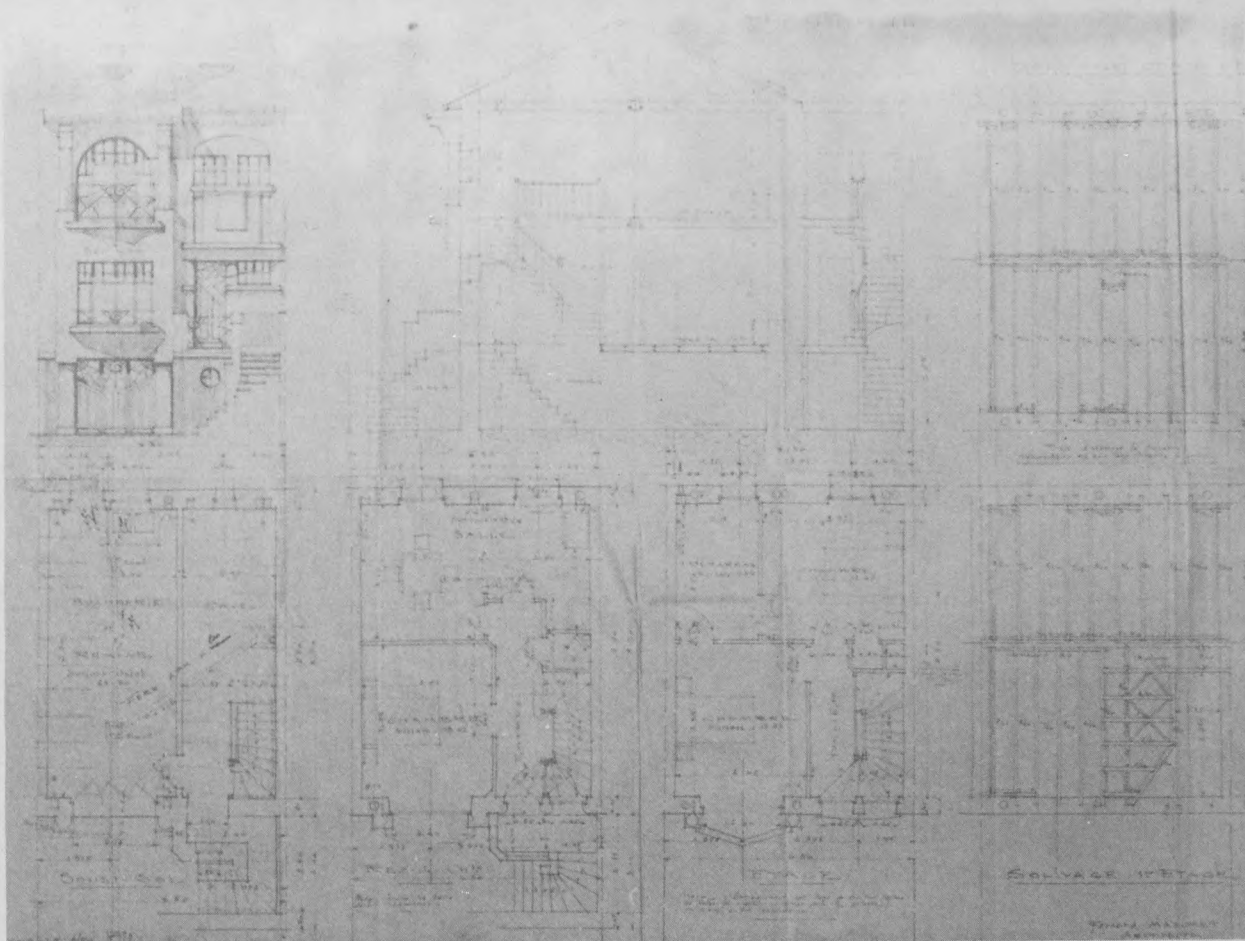
70 * 1 à 22, rue des frères Daum, 1929. Arch. Oudeville.

71 * 17, rue de Viray, 1930. Arch. Durieux.

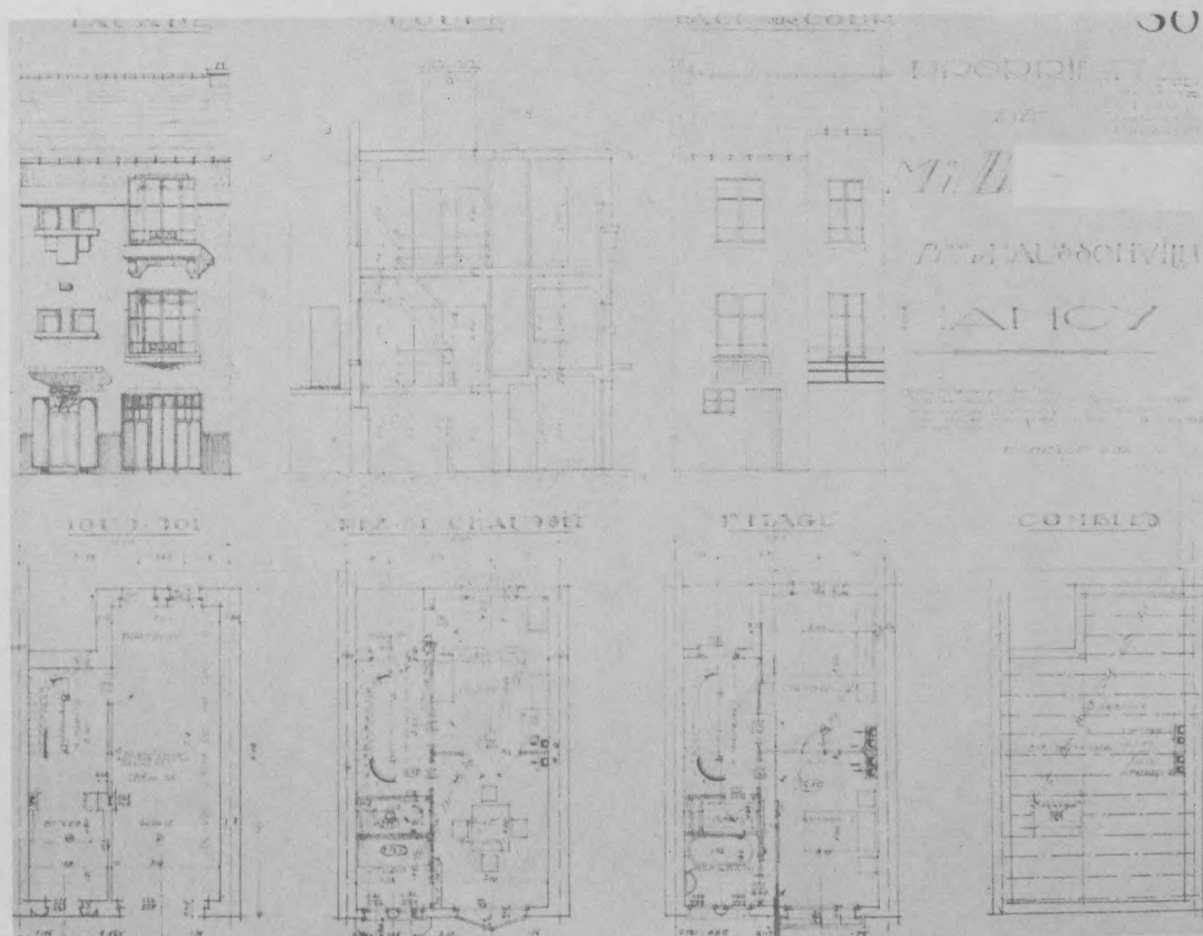
72 * 304, avenue de Boufflers, 1933. Arch. Mascret.

à savoir comment interpréter ces dernières. Il semble bien à cet endroit qu'il faille faire la part des choses comme nous allons le voir, entre les variantes issues de réductions ultimes des partitions typiques des maisons de ville et celles extrapolées des solutions distributives typiques des maisons ouvrières.

Avouons d'emblée que la série des quatre maisons retenues pour illustrer l'abondante production locale d'initiative privée relevant de la loi Loucheur, doit être considérée non comme une sélection représentative mais plus modestement comme un échantillonnage partiel et partial des innombrables variantes de détails en présence. En la matière, un des principaux protagonistes de la chose, l'architecte Fernand Mascret qui est d'ailleurs l'auteur de trois des exemples retenus, a réalisé au 304 rue de Boufflers (fig. 72) sur à peine 45 mètres carrés de surface hors oeuvre, soit 5,80 mètres de large pour 8 mètres de long, une véritable miniature de maison de ville à deux travées, à laquelle ne manque guère que le traditionnel doublet salon/salle à manger qui, du fait de l'exiguïté de la surface disponible, a cédé la place à un binôme composé d'une chambre et d'une pièce dénommée salle commune — sans doute par habitude, ce facteur inexplicable du projet, vu que cette pièce est complètement isolée de la cuisine. En regard de cette homothétie de référence située en retrait, la maison du Boulevard d'Haussonville (fig. 74) fait figure de variante à l'alignement. De ce point de vue il est étonnant de constater que les contraintes dimensionnelles liées à la mise d'une parcelle particulièrement étroite (5,50 mètres de large), n'ont pas eu raison de l'espace résiduel créé par l'abandon de la solution du porche-loggia, que nous avons d'ailleurs découvert dans une maison de ville à deux travées réalisée par le même architecte (fig. 53). La chose est d'autant plus surprenante que la solution distributive de référence fait l'objet d'une redistribution quasi-complète puisque la cuisine prend la place de la salle à manger, et cette dernière, celle du salon qui se trouve réduit in memoriam aux 4 mètres carrés de ce fameux studio. Toujours est-il que ce parti-pris provoque un décalage inhabituel des travées sur l'arrière, grâce auquel l'escalier bénéficie exceptionnellement d'un éclairage direct. A l'opposé de ces deux exemples de réduction de partitions et de solutions distributives typiques des maisons de ville, la maison située au 12 rue Ludovic Beauchet (fig. 73) s'organise quoi qu'en dise sa façade, selon une solution distributive typique des maisons ouvrières nancéiennes du début du siècle avec une partition qui n'est pas très éloignée de celles passées en revue au paragraphe précédent. Si le collage d'une façade de maison de ville sur une partition de maison ouvrière est particulièrement symptomatique, il ne s'agit pas d'une situation ambiguë à l'articulation de deux types; il ne témoigne encore là que d'un simple processus d'adaptation. Face à cette nouvelle démonstration de résistance des solutions distributives typiques l'organisation de la maison située au 84 Boulevard d'Haussonville (fig. 75) prend des allures expérimentales, avec un escalier articulant en une composition rayonnante alternée les trois pièces d'eau et les deux pièces d'habitation composant le niveau principal — si tant est que l'on puisse qualifier les W.C. de pièce d'eau. Cela dit, comme beaucoup d'autres solutions rationalistes, cette partition spécifique à des projets de maison sur la base de surfaces au sol allant de 40 à 50 mètres carrés, n'a semble-t-il pas rencontré ses interprètes.



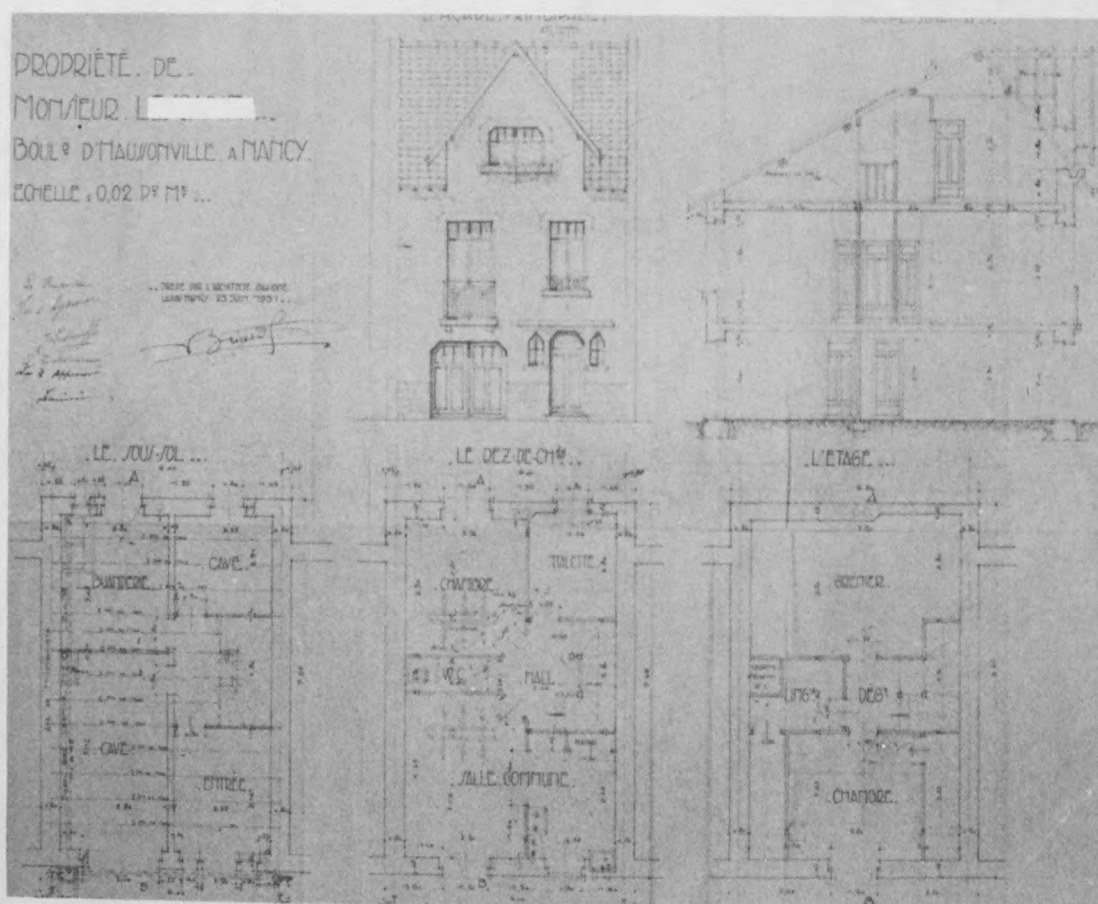
73



74

73 * 12, rue Ludovic Beauchet, 1932. Arch. Mascaret.

74 * 34, boulevard d'Haussonville, 1933. Arch. Mascaret.

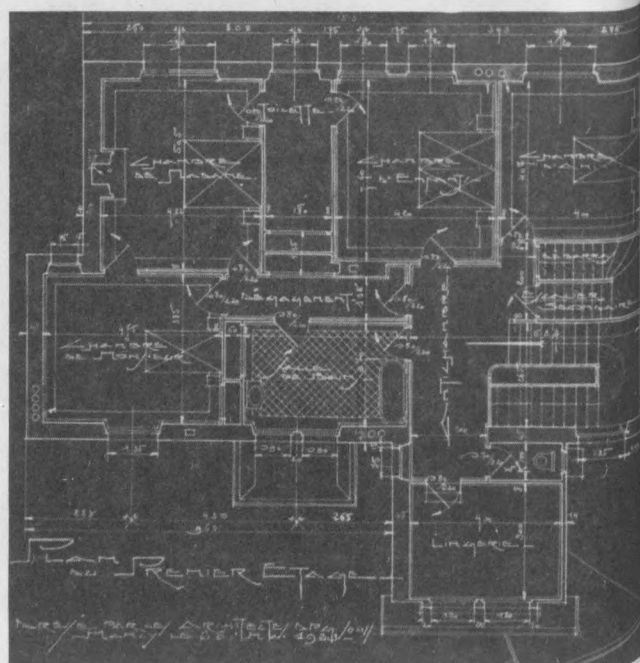
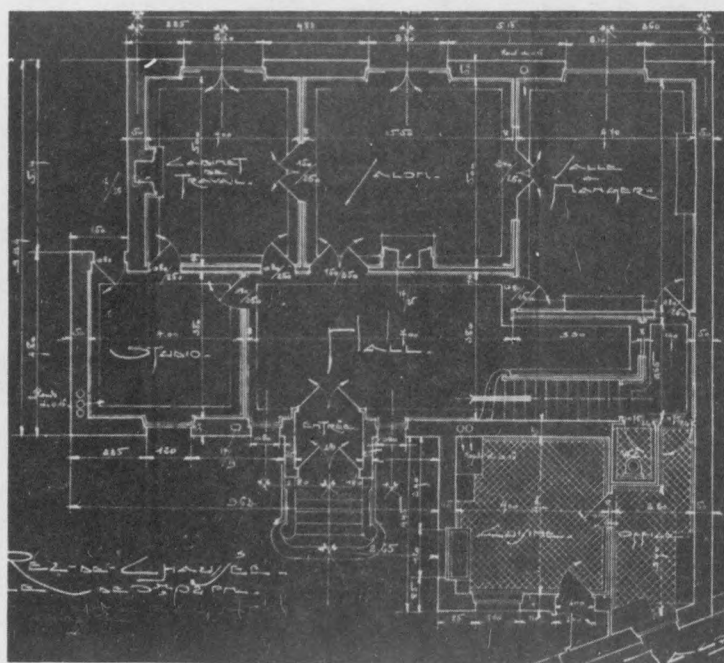
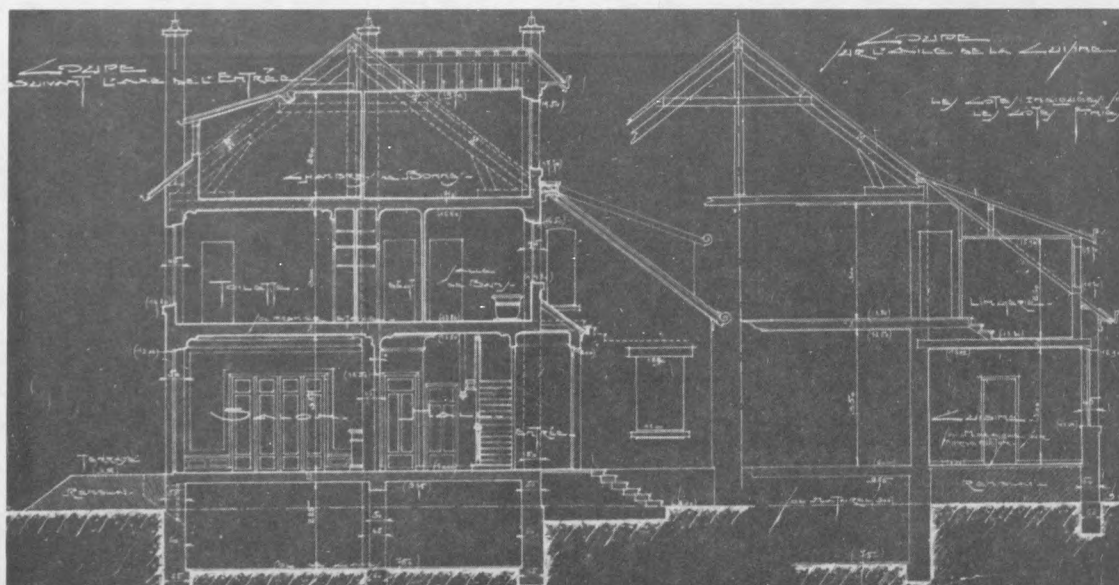


75 * 84, boulevard d'Haussonville, 1931. Arch. Briard.

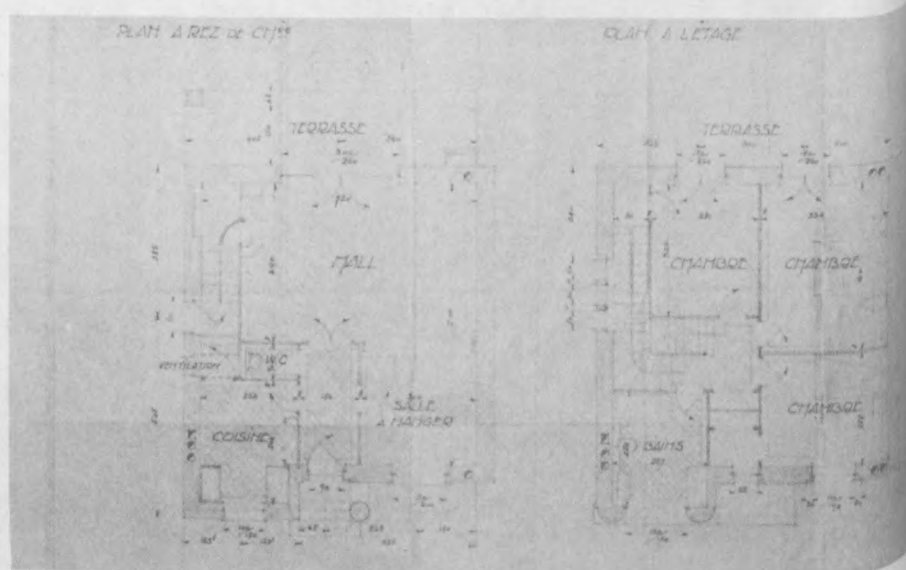
Maisons modernes

Peut-être faut-il préciser d'emblée que cette mise à l'écart des maisons de ville "modernes" qu'elles soient à deux ou trois travées, se justifie à nos yeux davantage par l'existence d'un contexte de rupture tout à la fois d'ordre technique, distributif et architectonique, alimenté par la lente diffusion des doctrines professées par le Mouvement Moderne, que par l'existence d'une véritable rupture d'ordre typologique. Sans doute le type de la maison de ville à trois travées délaisse-t-il alors définitivement toute référence à la défunte "Villa de troisième catégorie", mais il faut bien avouer cependant que la plupart des maisons de ville nancéiennes construites durant les années 50 et 60 reconduisent toujours et encore, purement et simplement les partitions distributives mises au point dès la fin du XIX^{ème} siècle sur la base d'un séjour traversant doublé d'une travée de service, et d'un découpage vertical quadripartite allant de la cave au grenier en passant par une partie jour et une partie nuit. Seul le principe d'un rez-de-chaussée de service de plain-pied banalisé durant l'Entre-deux guerres semble s'être imposé (fig. 79 et 80). Pour le reste, il ne s'agit guère que d'aménagements ponctuels issus de la mise en oeuvre de l'un ou l'autre des trois discours pointés lors de notre infructueuse tentative d'auscultation du devenir moderne du type de l'hôtel particulier. Cela dit, il ne faut pas oublier que notre corpus de référence se limite à un territoire communal qui n'accueille alors plus guère que des réalisations ponctuelles en remplissage de dents creuses au sein de lotissements relativement anciens, ou en milieu de parcelles sur les côtes du plateau enserrant la ville au Nord-Ouest. Tant et si bien que les six exemples retenus pour illustrer ce chapitre (81 à 86) doivent-ils être considérés à leur tour comme des cas d'espèces. Aussi, faute de pouvoir illustrer de manière satisfaisante d'introuvables séries typologiques marquées du sceau de la modernité, nous avons décidé d'introduire la présentation de ces quelques versions modernes nancéiennes de la maison de ville par la citation des rares prémisses locaux de cette modernité en situation de double mitoyenneté (fig. 76 à 79). Si au vu des diverses réalisations nancéiennes susceptibles de répondre d'une manière ou d'une autre au qualificatif de "moderne", l'hypothèse initiale de résistance du type conserve tout son sens, celle de réduction de la taille n'offre plus qu'un intérêt ponctuel dans le cadre de comparaison terme à terme. A cet endroit, il convient de souligner l'élargissement tendanciel des parcelles pour une même partition. Il est bien certain de ce point de vue que l'augmentation sensible des portées exécutables remet ici en cause l'opérationnalité de notre découpage méthodologique par travée. En l'occurrence nous avons donc sélectionné les exemples davantage en fonction de la largeur relative de la parcelle occupée -inférieure (fig. 81 à 83) ou supérieure (fig. 84 à 86) à 9 mètres -, que d'après le nombre de leurs travées compositionnelles, distributives ou constructives.

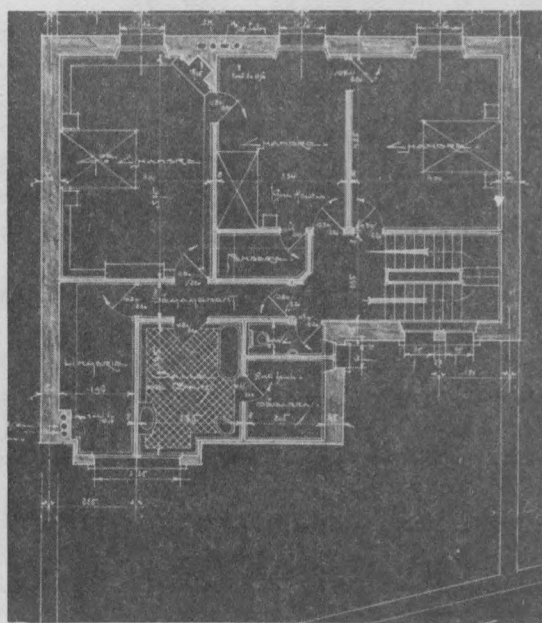
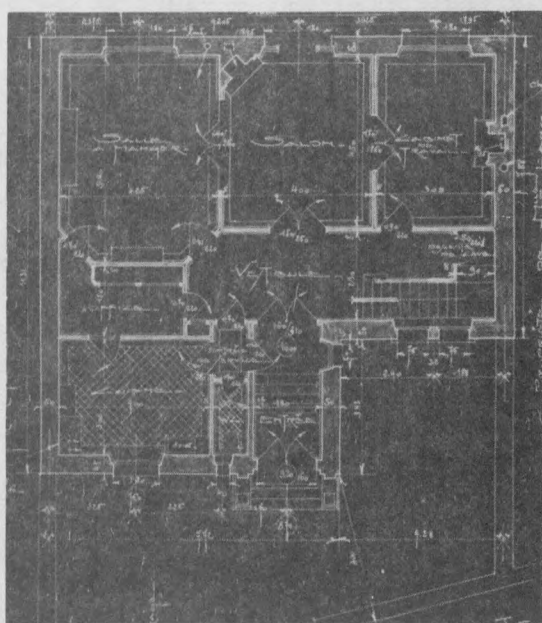
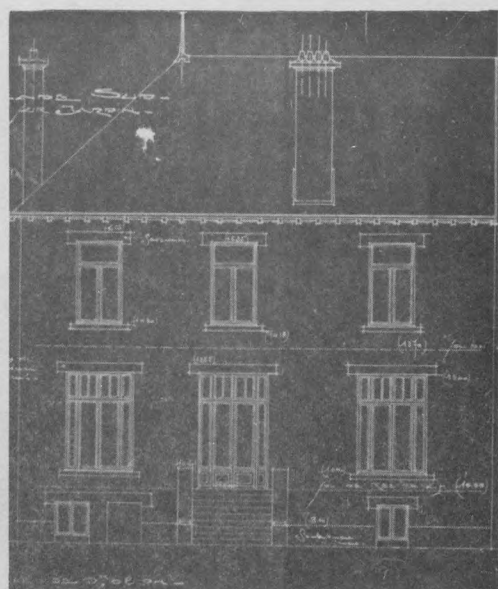
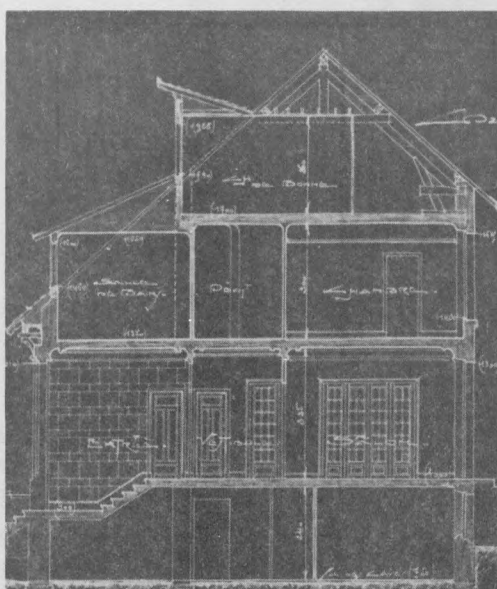
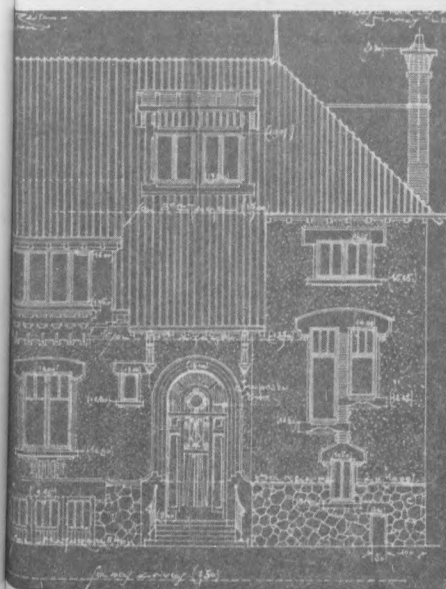
A vouloir consulter les prémisses, à vouloir dénicher les antécédents, nous voici parvenus au 3 de la rue Jacquinot (fig. 77) devant une manière d'hôtel particulier des années 20, quasi isolé sur sa parcelle, en lieu et place d'un ancêtre pour maisons de ville des années 50/60. La solution distributive développée n'est certes pas inintéressante puisque la suite des pièces de réception située sur l'arrière ouvre sur le jardin tandis que la cuisine et l'escalier prennent place



77



78

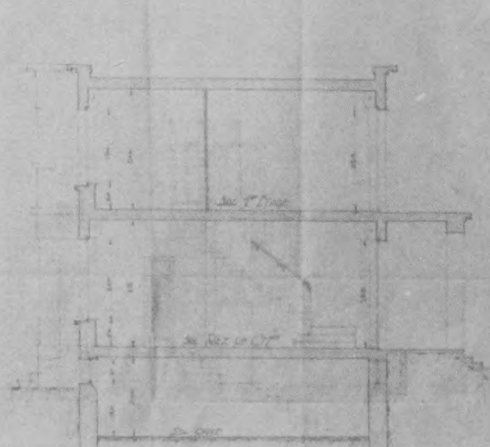
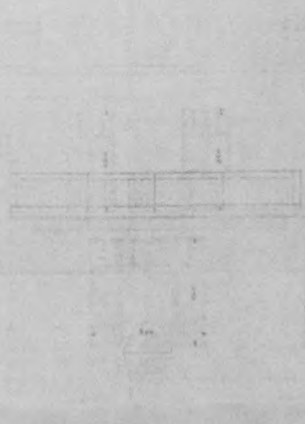
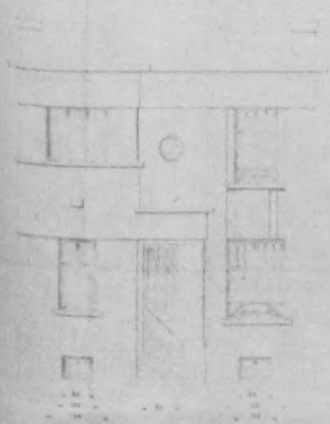


76

FACADE PRINCIPALE

FACADE POSTERIEURE

COUR



78

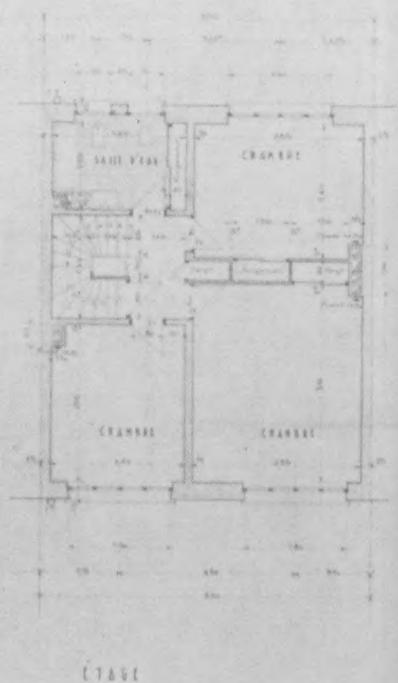
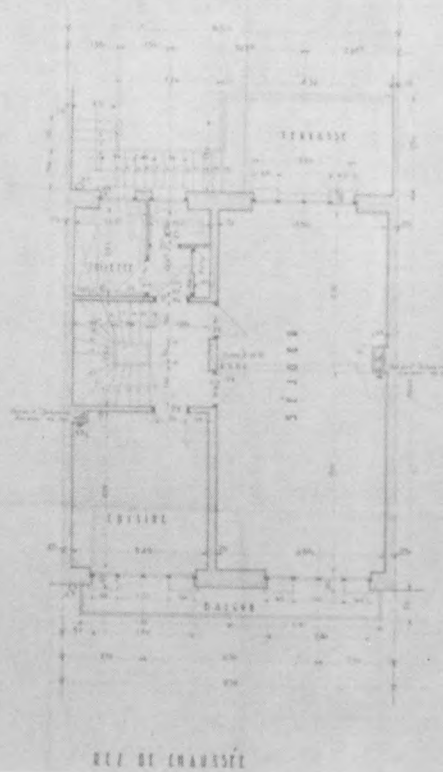
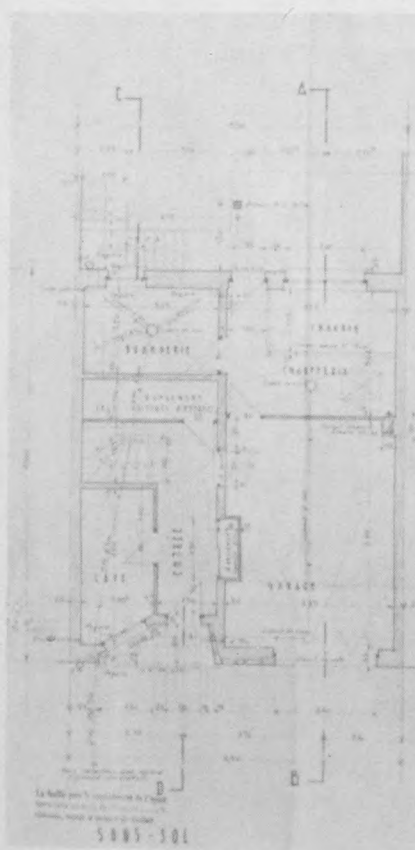
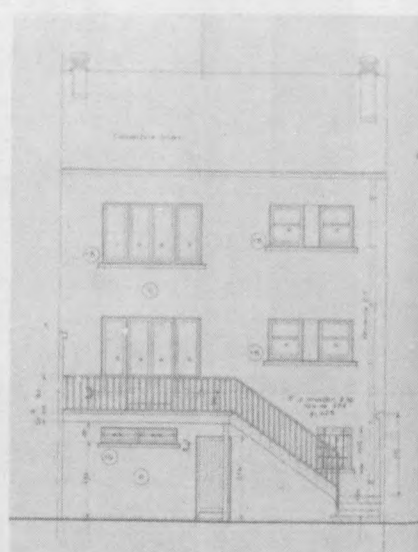
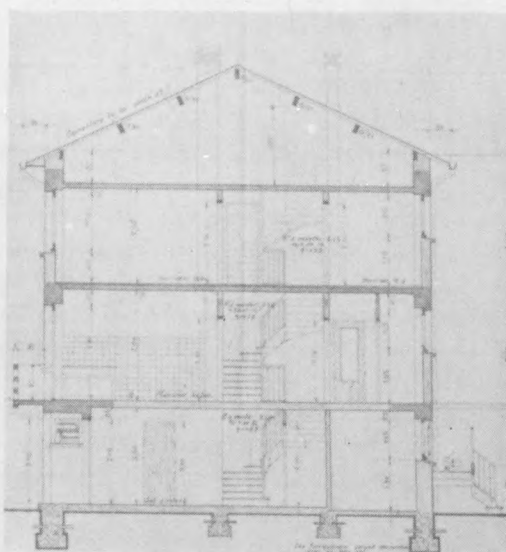
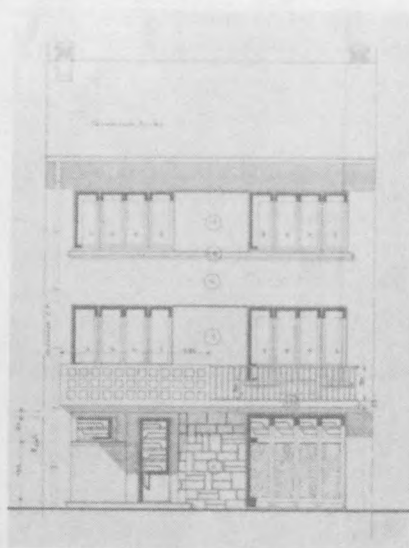
- 76 * 23-25, rue du Général Clinchant, 1924. Arch. Weisseburger.
 77 * 3, rue Jacquinot, 1923. Arch. Weisseburger.
 78 * 4b, rue Israël Sylvestre, 1932. Arch. Oudeville.

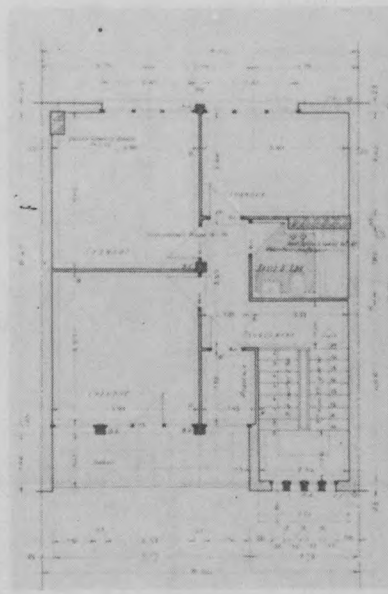
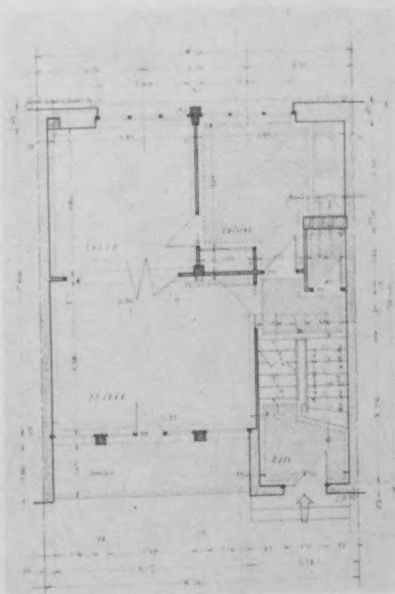
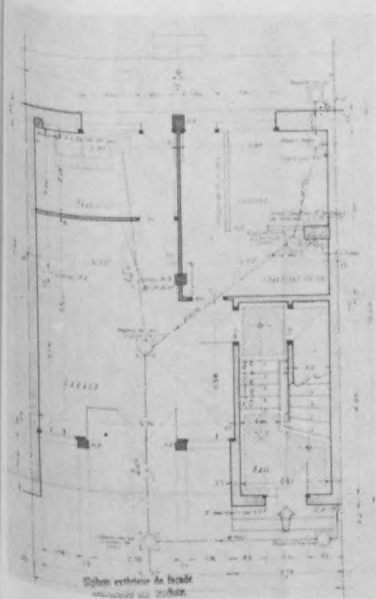
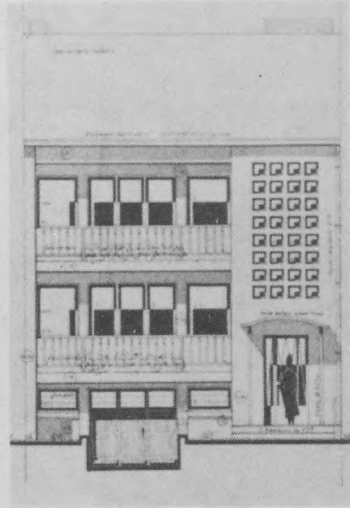
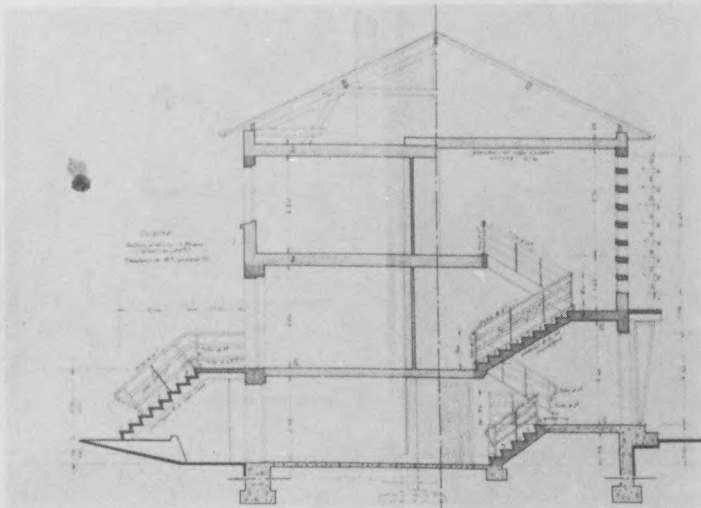
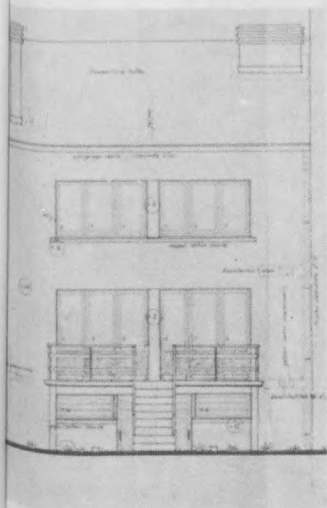
en façade sur le devant. La référence n'en demeure pas moins paradoxale, sauf à préciser que l'auteur de la chose, Lucien Weissemburger, qui vingt ans plus tôt réalisait à partir du même programme au 52 Cours Léopold (fig. 25) un hôtel particulier sur la base d'une solution distributive typique des plus classiques, avait repris un an plus tard le même dispositif dans le cadre d'une parcelle et d'un programme plus modestes à l'échelle d'une maison de ville à trois travées situées au 23-25 rue du Général Clinchant (fig. 76). Le principe d'une ségrégation distributive d'essence fonctionnaliste sous-jacent dans la distribution de la première de ces deux réalisations est cette fois on ne peut plus clairement mis en oeuvre. De ce point de vue, la réduction de la taille et du programme n'est sans doute pas étrangère à la franchise du parti, soit dans le détail au déplacement de la cuisine, substituée au studio, qui replace l'escalier aux premières loges. Si ce retournement de situation, plutôt exceptionnel dans le contexte nancéien donne encore lieu pour l'heure à un traitement pittoresque de la façade sur rue, jouant de l'inventaire des divers types d'espaces relevant de la composition, il prend cependant quelques années plus tard des allures modernistes, carrément exceptionnelles cette fois, dans un projet non réalisé de Raphaël Oudeville pour une petite maison cubique, à toit terrasse accessible, située au 4bis rue Israël Sylvestre (fig. 78). Et pourtant la présence d'un couloir d'entrée dans l'axe clairement affirmé en façade semble annoncer une séquence des plus traditionnelles: reste que ce couloir distribue à gauche une cuisine et à droite une salle à manger, deux pièces habituellement situées à l'arrière, qui plus est il débouche bientôt dans un vaste hall traité à la manière d'un studio notamment avec ce départ de l'escalier qui soit dit en passant dessert un étage sans surprise. Si le dispositif fait montre à l'instar du précédent d'un audacieux retournement d'orientation de la rue vers le jardin, il met également en scène un éclatement de l'espace du séjour dans lequel se dissolvent les espaces de circulation, à l'exception du couloir d'entrée qui fait plutôt ici figure d'anachronisme. De fait sa présence suffit à rattacher le projet, en dépit de sa taille relativement modeste, au type de la maison de ville à trois travées ... tout comme l'exemple précédent; ce qui tendrait à prouver que l'instabilité, typologique en l'occurrence, est un facteur favorable à l'expérimentation de solutions distributives nouvelles.

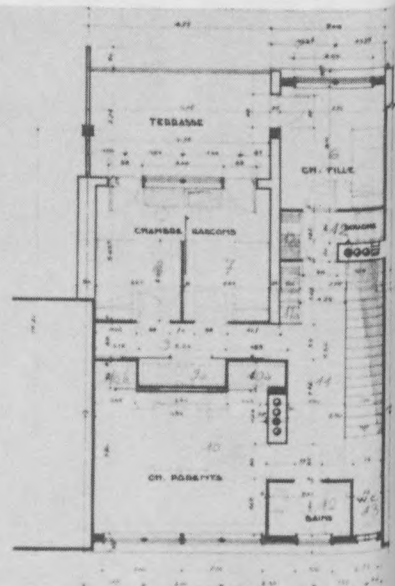
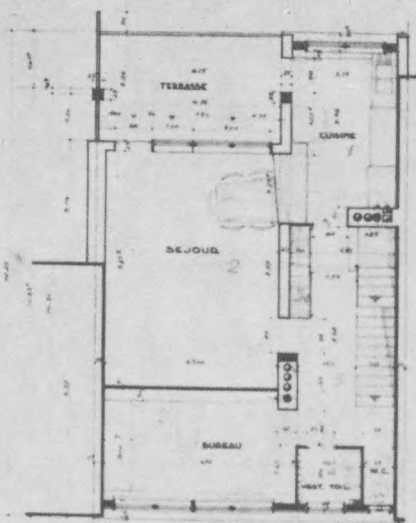
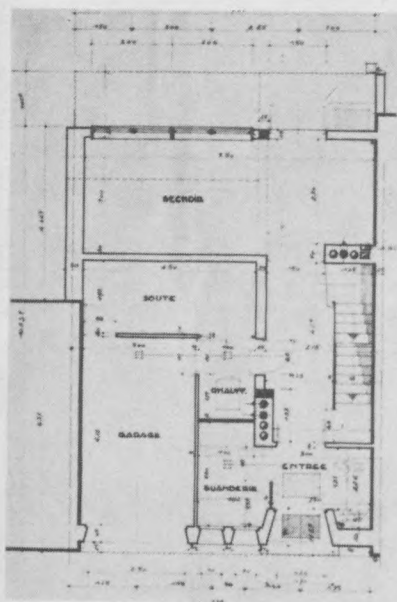
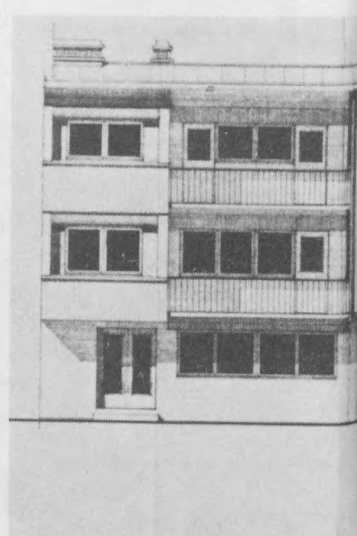
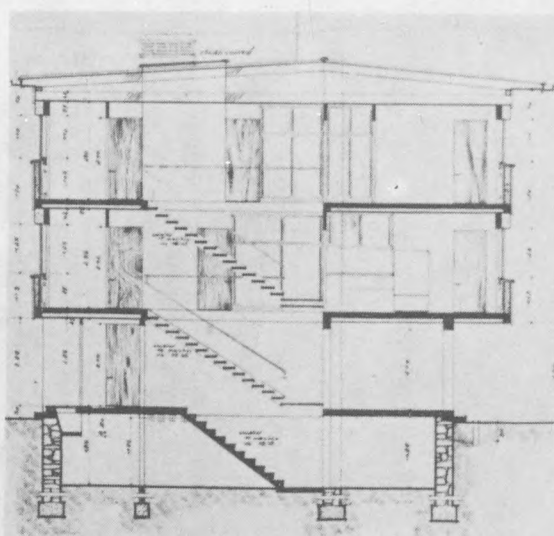
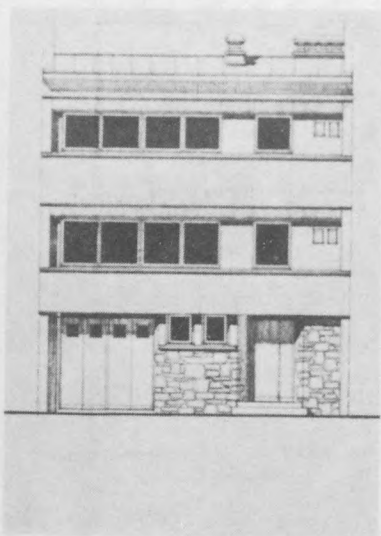
Si en contrepoint de ces quelques signes annonciateurs de solutions distributives nouvelles, issus de l'Entre-deux-guerres, la partition caractérisant la plupart des maisons de ville nancéiennes à deux travées depuis la fin du XIX^{ème} siècle subsiste largement durant les années 50/60, les solutions distributives typiques correspondantes n'en connaissent pas moins quelques aménagements de détails comme en témoignent ces deux maisons réalisés sur des parcelles similaires (8,50 mètres de large contre 8,70), à partir de programmes semblables en tout point (5 pièces, cuisine, salle de bains, garage, ...), par le même architecte, à quelques années d'écart, dans le même lotissement, et situées respectivement au 219 rue Jeanne d'Arc (fig. 79) et au 16 lotissement Jeanne d'Arc (fig. 80). Pour dépasser cette communauté génétique, il suffit de préciser que la seconde a été construite à une vingtaine d'exemplaires identiques à quelques détails architectoniques près, contre un seul pour la première. A cette différence de destinée, s'en ajoutent trois autres tout aussi fondamentales tenant, en premier

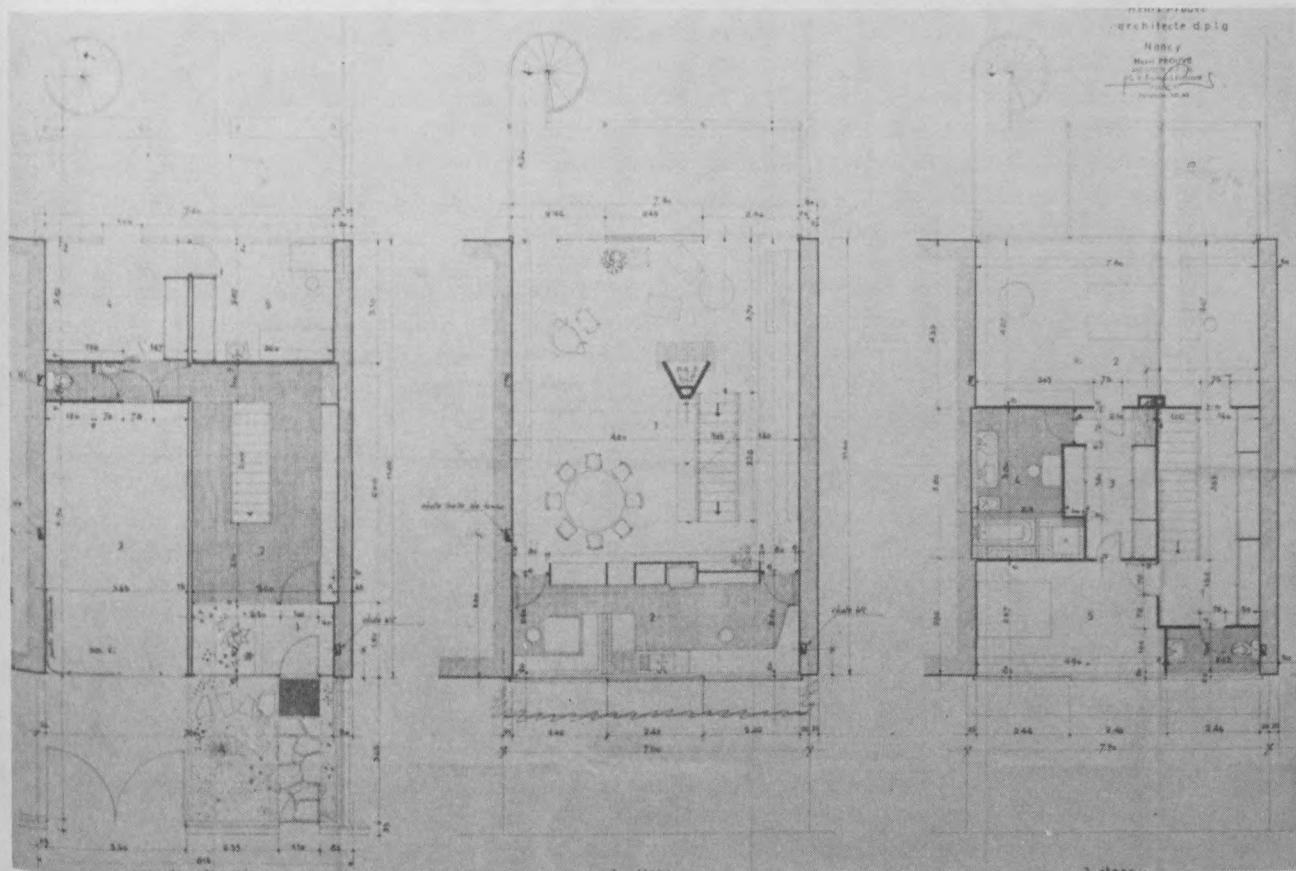
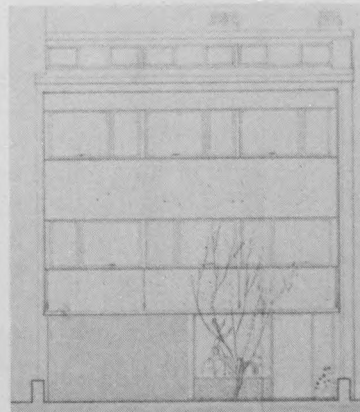
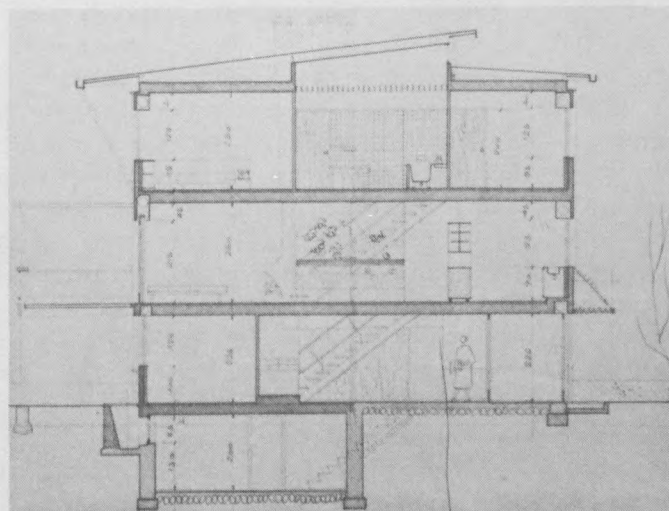
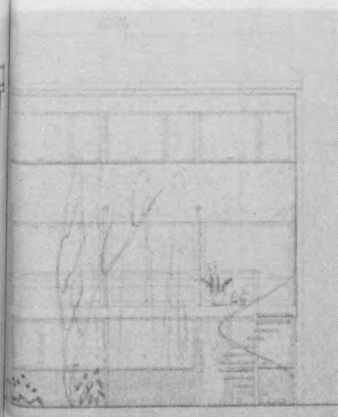
lieu, à leur situation urbaine, l'une étant implantée à l'alignement, l'autre, en retrait, puis à leur partition distributive verticale, l'une reposant sur un rez-de-chaussée de service, l'autre sur un sous-sol à moitié enterré, et enfin à leur système constructif, refends/dalles pour l'une, poteaux/poutres pour l'autre. Une situation à l'alignement appelle le développement d'un rez-de-chaussée de service et s'accompagne la plupart du temps d'un escalier latéral disposé au centre, aussi il n'est pas très étonnant que Maxime Schreiner ait opté pour un plan compact à travées traversantes, une partition des plus traditionnelles même si pour l'occasion, grâce à une largeur de parcelle relativement importante, la différence de largeur entre les deux travées est inférieure à la moyenne. En revanche la solution distributive mise en place relève du renversement d'orientation évoqué précédemment du moins en ce qui concerne la travée de service puisque parallèlement la dualité fonctionnelle du doublet salon/salle à manger, qui fait l'objet d'une appellation globale, est à peine soulignée par la présence de deux portes d'accès, d'une cheminée ou encore d'une retombée de poutre. Bien qu'issue de la même partition, la solution adoptée pour la distribution de notre second exemple est sensiblement plus complexe du fait d'une part du rééquilibrage opéré entre les deux travées sur l'arrière qui débouche côté jardin sur une façade absolument symétrique dont l'axe est souligné par l'escalier d'accès au jardin; et d'autre part de l'implantation de la cage d'escalier en façade sur l'avant qui donne lieu pour sa part à une inversion du linéaire par rapport aux modèles en vigueur durant l'Entre-deux-guerres qui n'est peut-être pas étrangère à la largeur de la parcelle. Ainsi la travée de service débordet-elle là en une manière d'avant-corps en lieu et place de l'habituel porche-loggia, tandis que la travée principale fait justement quant à elle l'objet d'un traitement en loggia, en lieu et place de l'habituel bow-window. Si une telle disposition permet pour une fois d'éclairer correctement la cage d'escalier, il faut noter que c'est aux dépens de la salle de bains rejetée au centre de la partition. A l'instar de la fausse fenêtre en longueur affichée par l'exemple précédent, un tel déplacement révèle une approche de la modernité qui tient davantage du rafistolage que d'une conception nouvelle.

Avec la maison située au 20 rue Louis Majorelle (fig. 81) nous entrons dans le domaine restreint des réalisations locales témoignant d'un début de mise en oeuvre d'une modernité en cinq points. Toutefois ici encore point de pilotis, un toit à double pan —fût-il très plat— une partition qui évoque irrésistiblement les solutions distributives typiques passées en revue dans les chapitres précédents, ... juste une ébauche de vraie fenêtre en longueur : la chose est encore affaire d'aménagements ponctuels, tel le traitement relativement souple du cloisonnement d'un étage à l'autre, qui fait place à des portes coulissantes, à des cloisons-placards, alors que le coin-repas du séjour d'un seul tenant, communique avec la cuisine par l'intermédiaire d'une large ouverture. Quel que soit l'intérêt de ce que l'on peut considérer d'une certaine manière comme une réévaluation critique, il est bien difficile de parler à cet endroit de plan libre, tant la solution distributive mise en place s'inscrit dans le droit fil de la tradition. De ce point de vue, les solutions développées par Henri Prouvé, le frère de Jean, dans la maison située au 32 rue du Lieutenant Henri







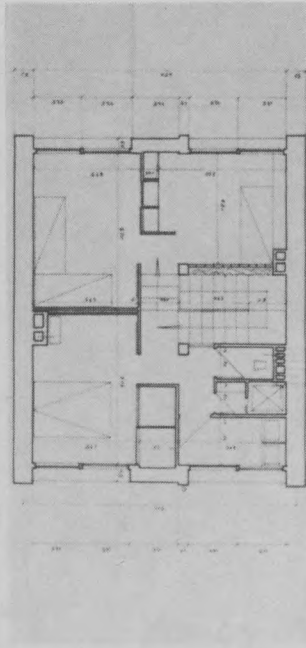
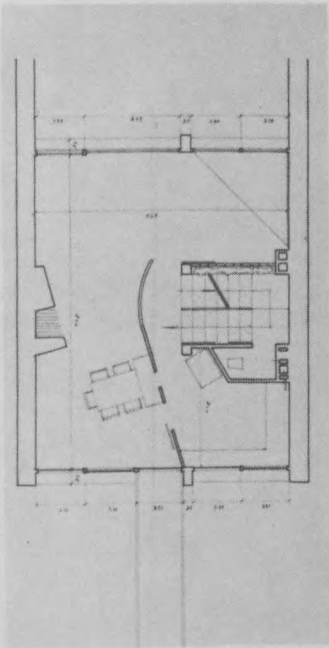
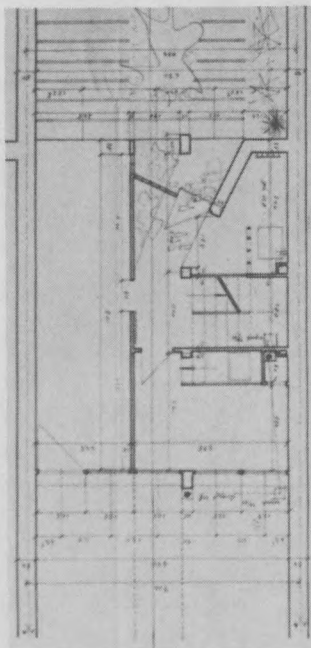
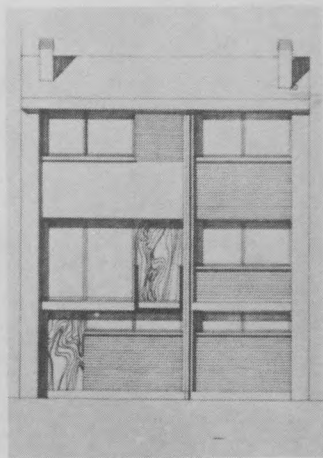
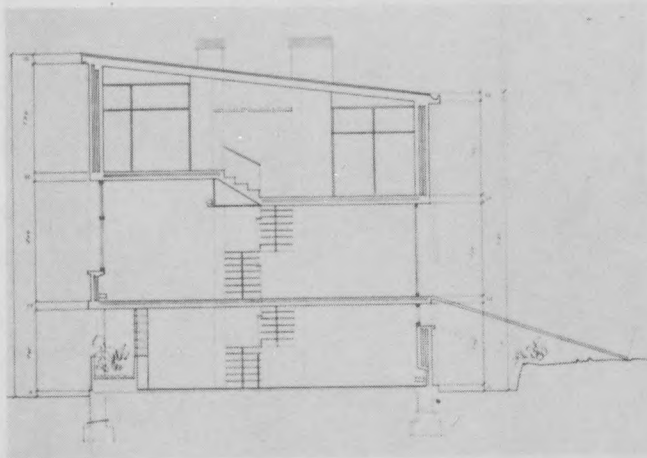
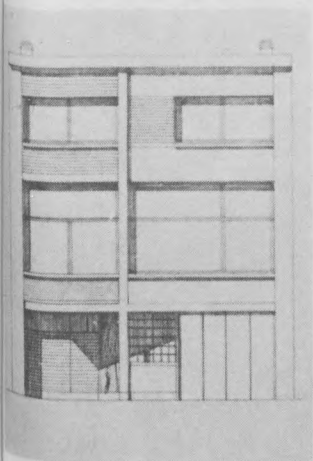


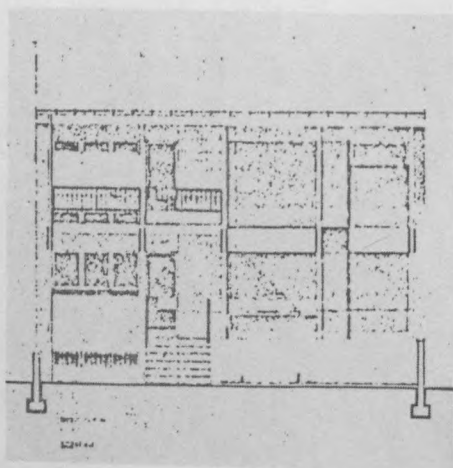
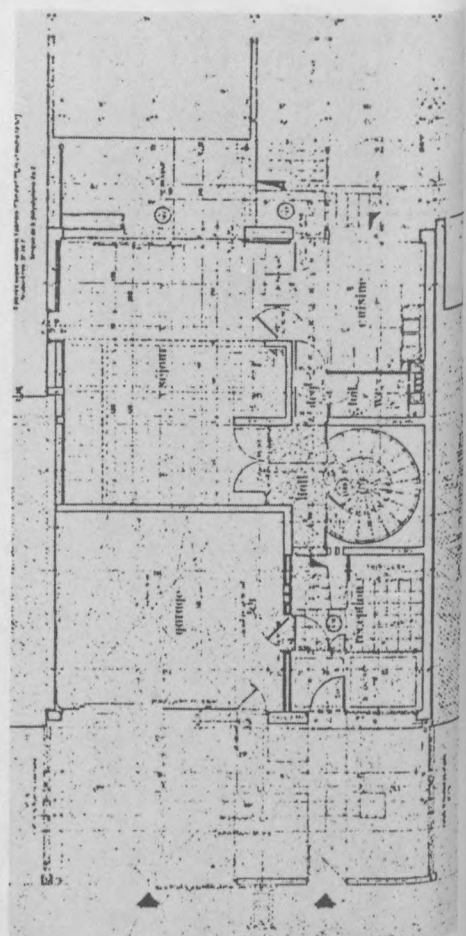
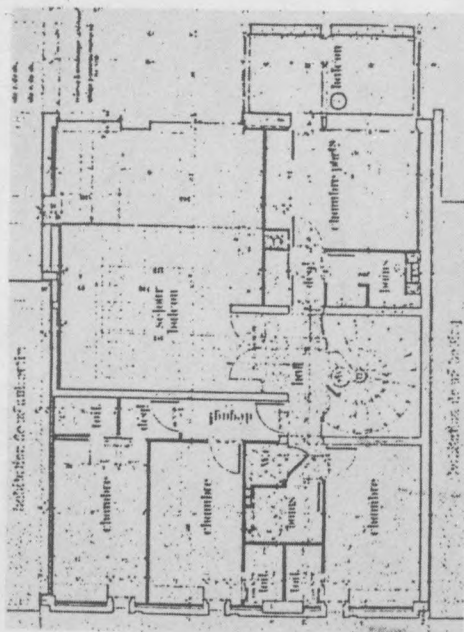
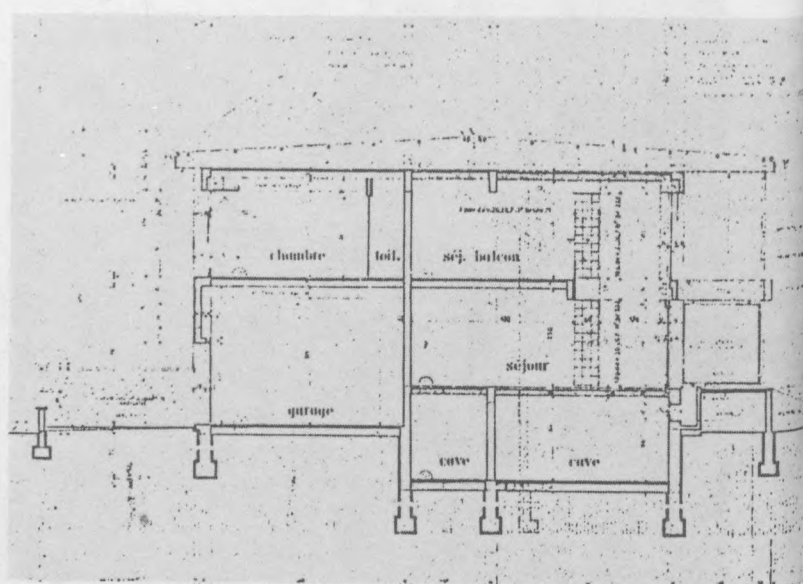
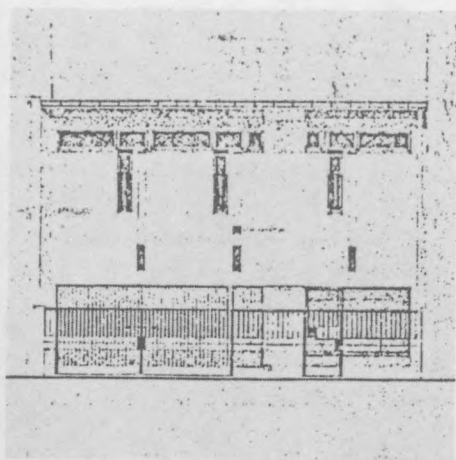
81 * 20, rue Louis Majorelle, 1954. Arch. Legrand.

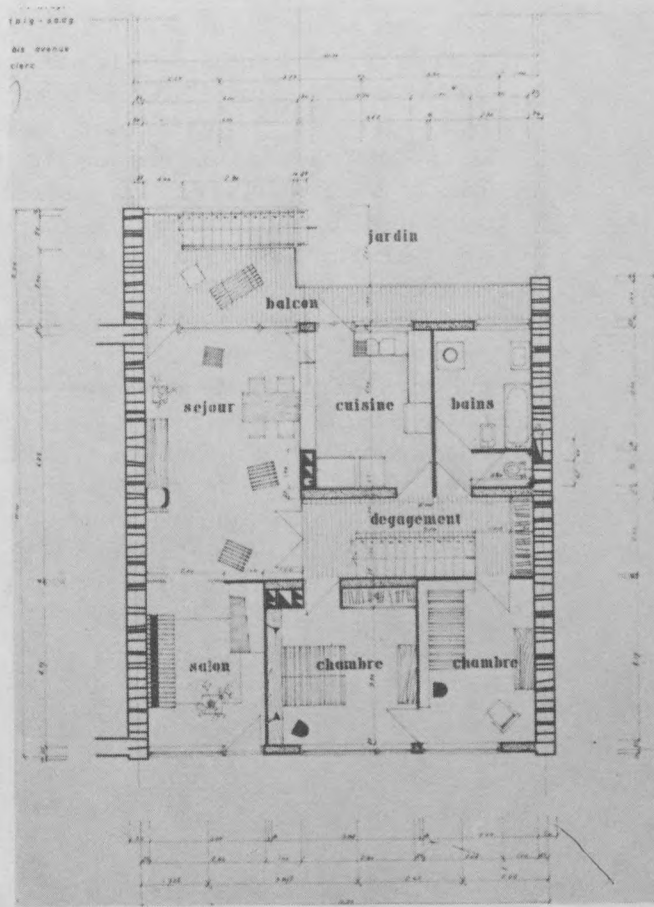
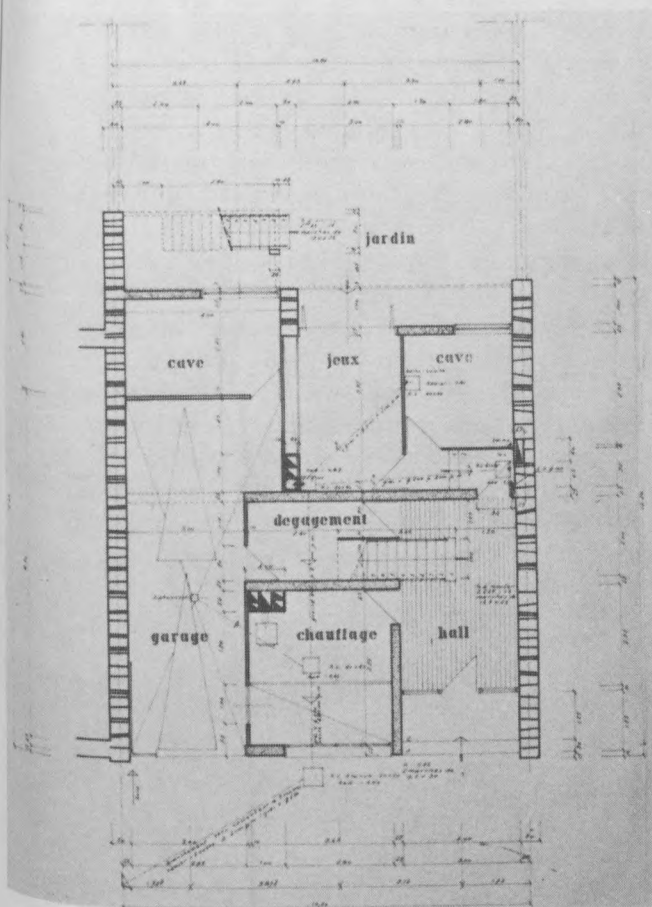
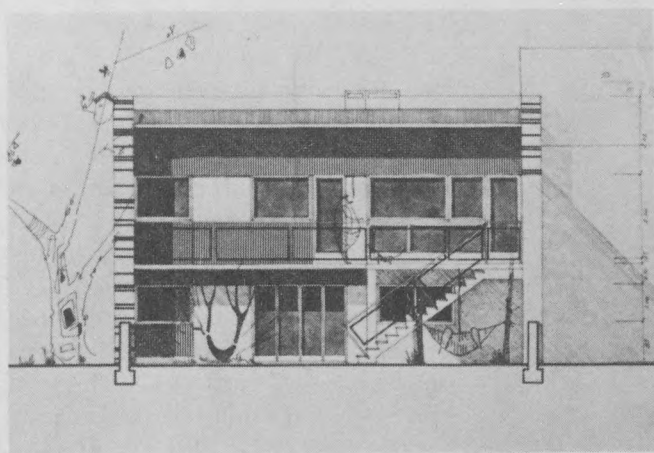
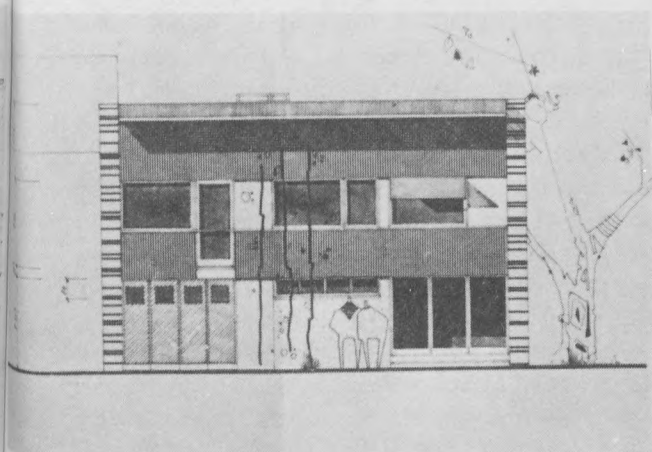
82 * 32, rue du Lt. Henri Crépin, 1957. Arch. H. Prouvé.

Crépin (fig. 82) sont beaucoup plus significatives. Ainsi la partition du premier niveau se réduit à un découpage transversal bipartite séparant une partie service implantée en long sur la rue, d'une vaste partie séjour de quelques 60 mètres carrés de surface, structurée par le débouché et le départ des volées de l'escalier ainsi que par l'installation d'une cheminée. Mais surtout cette partition diffère complètement cette fois de celle du rez-de-chaussée, réglée par un découpage bipartite traversant, comme de celle de l'étage, réglée par un découpage tripartite traversant. Ces différences ne s'en appuient pas moins sur un enchaînement constructif et distributif logique, puisque le refend traversant du rez-de-chaussée renforce la dalle du séjour tandis que le conduit de la cheminée conditionne le cloisonnement des chambres à l'étage, alors que le décalage des deux pans de la toiture permet d'éclairer la travée de service de l'étage des chambres. Sans vouloir faire de cette réalisation un jalon d'anthologie, il faut bien avouer qu'il s'agit là d'une des interprétations locales les plus intéressantes du type de la maison de ville à deux travées, de ces trente dernières années. Toutes proportions gardées (57,8 mètres carrés de surface hors oeuvre contre 86,9; 6,50 mètres de large contre 7,90), la maison située 70 rue Français (fig. 83) mérite la même distinction pour la rigueur de la solution mise en oeuvre dans le cadre d'une parcelle relativement étroite à partir d'un programme sans surprise : garage/buanderie, séjour/cuisine, chambres/salle de bains. La rationalité de cette réinterprétation de la solution distributive la plus typique des maisons de ville à deux travées durant l'Entre-deux-guerres repose pour une bonne part sur la mise en oeuvre d'un système poteau/dalle qui a permis au maître d'oeuvre malheureusement inconnu de s'offrir le luxe d'un séjour transversal/traversant à double hauteur. De la sorte, l'espace résiduel lié à l'abandon de la solution du porche-loggia s'intègre sans rupture à l'ensemble tandis que côté plafond, toujours sur l'avant, le plancher de l'étage des chambres rattrape la pente du toit monopan, qui infléchit également la composition de la partition dans le détail qu'il s'agisse du traitement de l'entrée, de la cloison de la cuisine ou celui de la rampe d'accès au jardin.

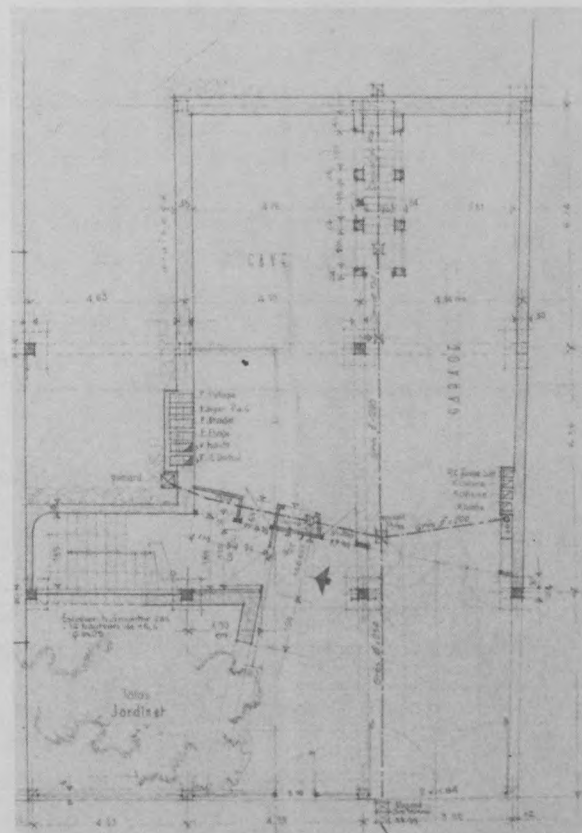
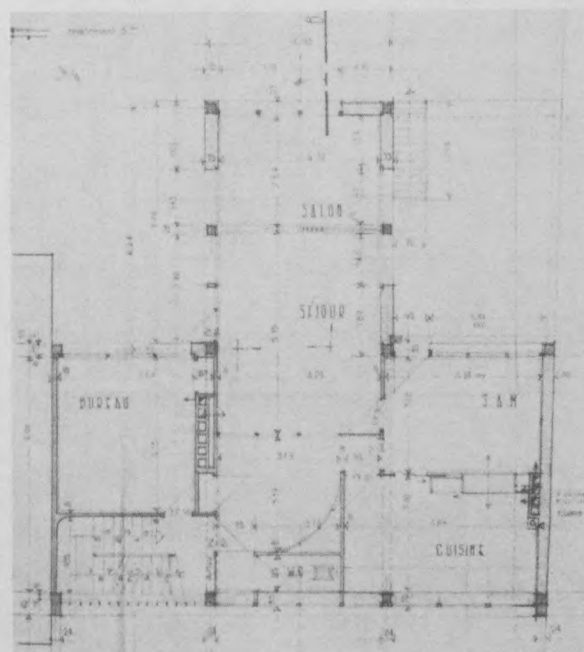
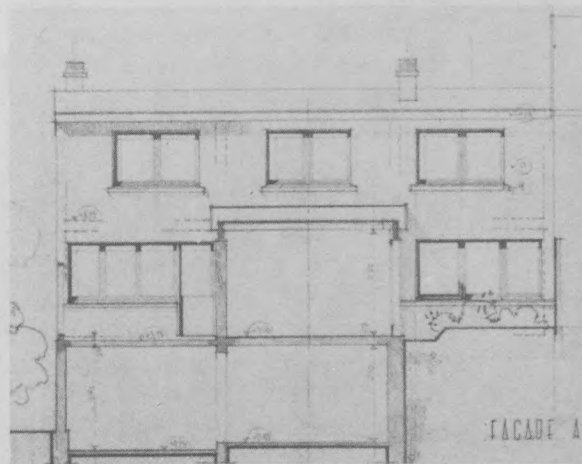
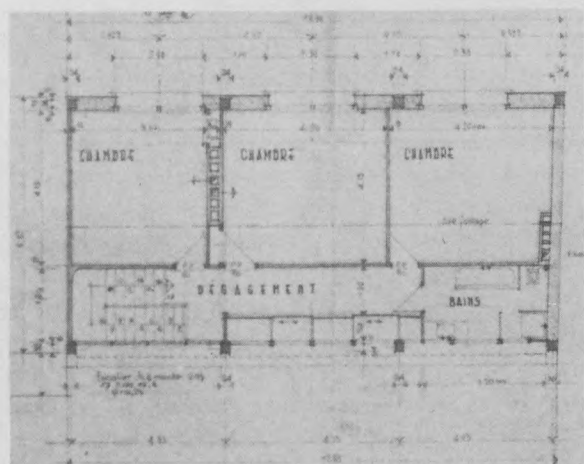
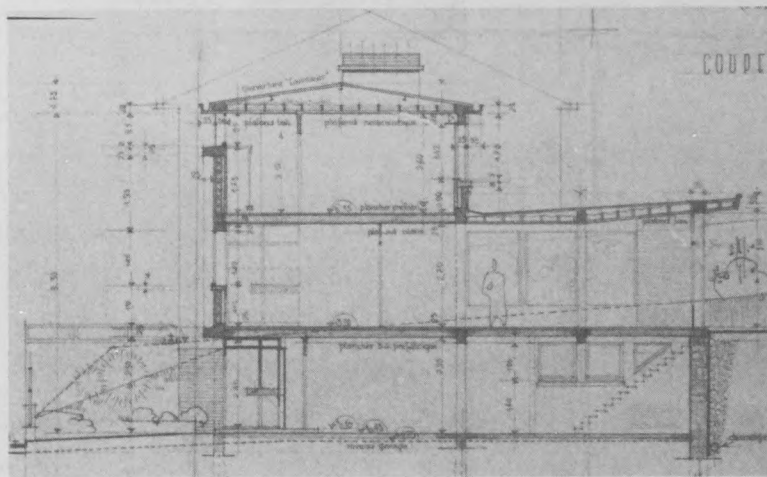
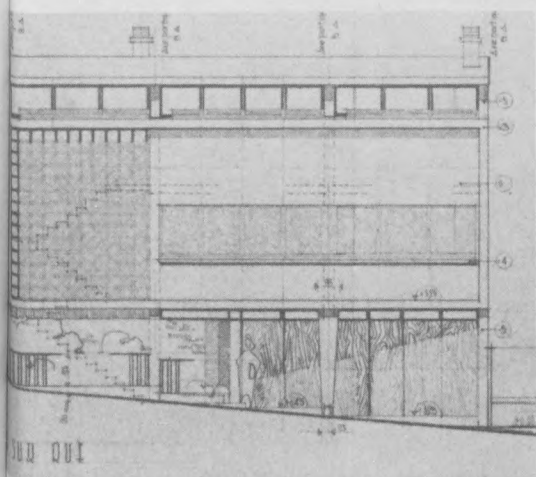
Si les parcelles des cinq réalisations contemporaines que nous venons de passer en revue sont de tailles sensiblement différentes, les plus larges d'entre elles n'en sont pas moins suffisamment étroites pour imposer des contraintes distributives précises qui débouchent sur le choix de solutions que l'on sait : il n'y a pas trente six manières de disposer deux pièces de front en façade avec de tels linéaires. En revanche, à partir de 9 mètres, l'éventail des partitions potentielles s'élargit sensiblement tout comme celui des solutions distributives. Et si la maison située au 34 rue Jacques Gruber (fig. 84) présente encore une partition bipartite la situant a priori dans la lignée des maisons de ville à deux travées, sa distribution ne laisse pas d'être surprenante. En effet, parallèlement à une travée de service des plus banales reprenant la séquence tripartite traditionnelle composée de l'entrée, l'escalier et la cuisine, la travée principale accueille tout à la fois un double garage de plain-pied et un séjour se développant sur deux niveaux à partir d'un sous-sol à moitié enterré. Ce traitement en demi-niveaux entre sous-sol, rez-de-chaussée de service et rez-de-chaussée d'habitation, s'appuie sur un refend transversal qui conditionne très largement la distribution du premier niveau, soit







côté jardin une chambre avec cabinet de toilette et une mezzanine donnant sur le séjour et côté rue une batterie de chambres sinon exiguës du moins en marge du principe d'agrandissement homothétique qui semblait animer la composition d'ensemble. Reste à savoir s'il s'agit là d'un parti pris ou d'un nouveau témoignage des limites de toute translation dimensionnelle d'une partition donnée. La maison située rue du Maréchal Franchet d'Esperey (fig. 85) n'a semble-t-il rien à voir avec ce genre d'extrapolation, et beaucoup avec les trois villas modernes que nous avons présentées en conclusion du chapitre sur les hôtels particuliers. Il s'agirait donc d'une solution intermédiaire en la matière, partie jour et partie nuit s'articulant tête-bêche sur le même niveau, autour d'une travée centrale rassemblant les circulations verticales et horizontales. Cependant, au vu de la simple présence d'un séjour traversant, il est possible de se demander si la solution développée là n'est pas en réalité le rafistolage des distributions de deux niveaux d'habitation d'une maison de ville à deux travées, amputée pour l'une de l'entrée et pour l'autre d'une chambre. Aussi extravagante qu'elle puisse paraître, l'hypothèse n'est pas totalement dénuée de fondements, tels la présence sur l'arrière de la cuisine et de la salle de bains alors même que la plupart des solutions de l'heure visent à retourner la cellule traditionnelle de la rue vers le jardin comme en témoigne d'une façon spectaculaire la maison située 7 rue de Buthegnémont (fig. 86) sur une parcelle quasiment digne cette fois d'un hôtel particulier. Ce dernier exemple est d'autant plus étonnant qu'il illustre d'une manière radicale le principe de ségrégation fonctionnelle mis en oeuvre par Lucien Weissemburger durant l'Entre-deux-guerres dans deux maisons entrevues ci-dessus (fig. 76 et 77). Ainsi ne retrouve-t-on en façade que des espaces de circulation ou des pièces d'eau. Mais en l'occurrence ce parti se manifeste par une mise en valeur monumentale tant côté rue avec le pan vitré éclairant la cage d'escalier que côté jardin avec l'adjonction inattendue de cet appendice transformant la suite traditionnelle de pièces composée de la salle à manger, du salon et d'un bureau, en un vaste séjour en L éclairé d'abondance : un cas d'espèce parmi les cinq (fig. 81 à 86) justifiant de ce chapitre.



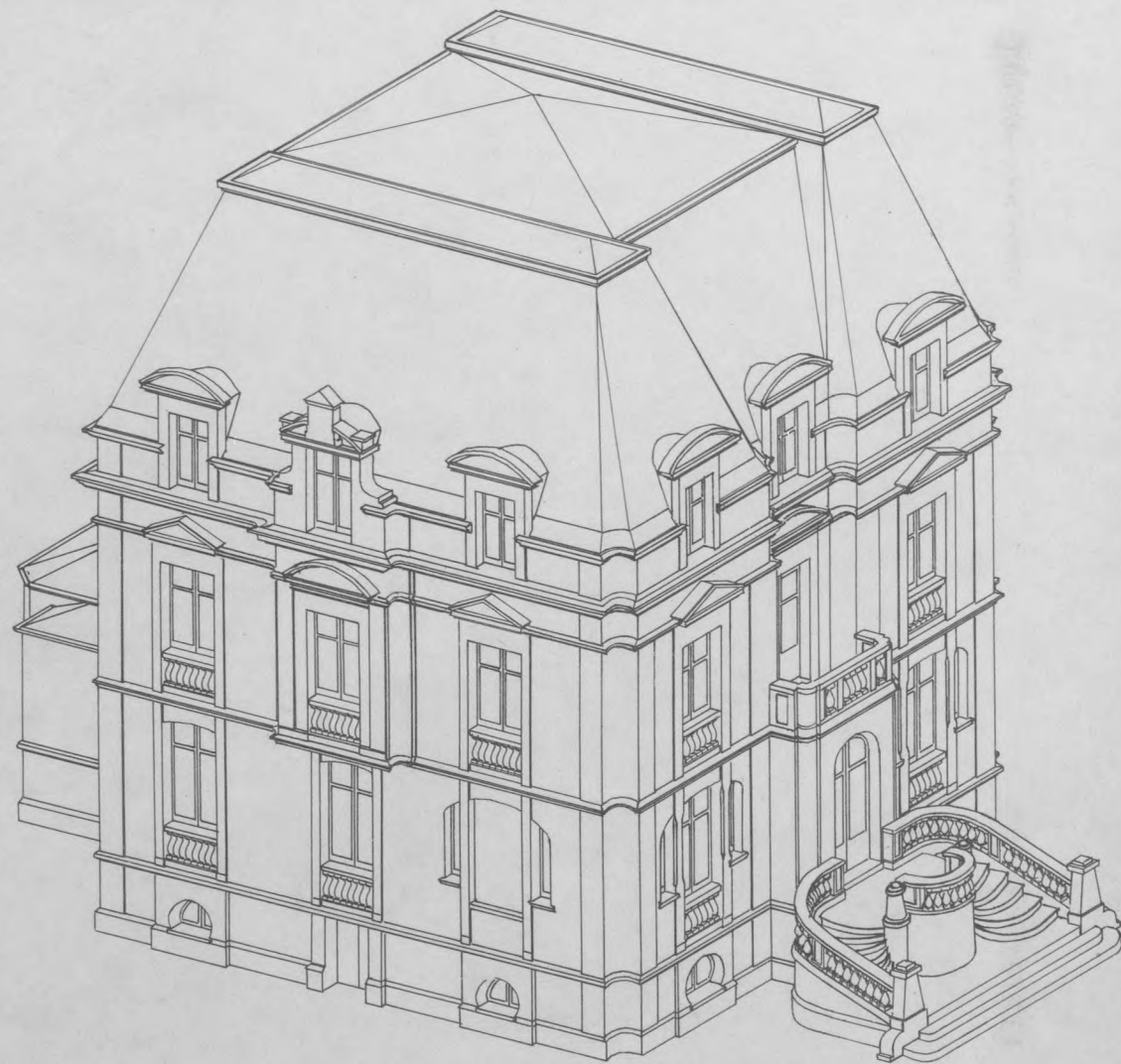
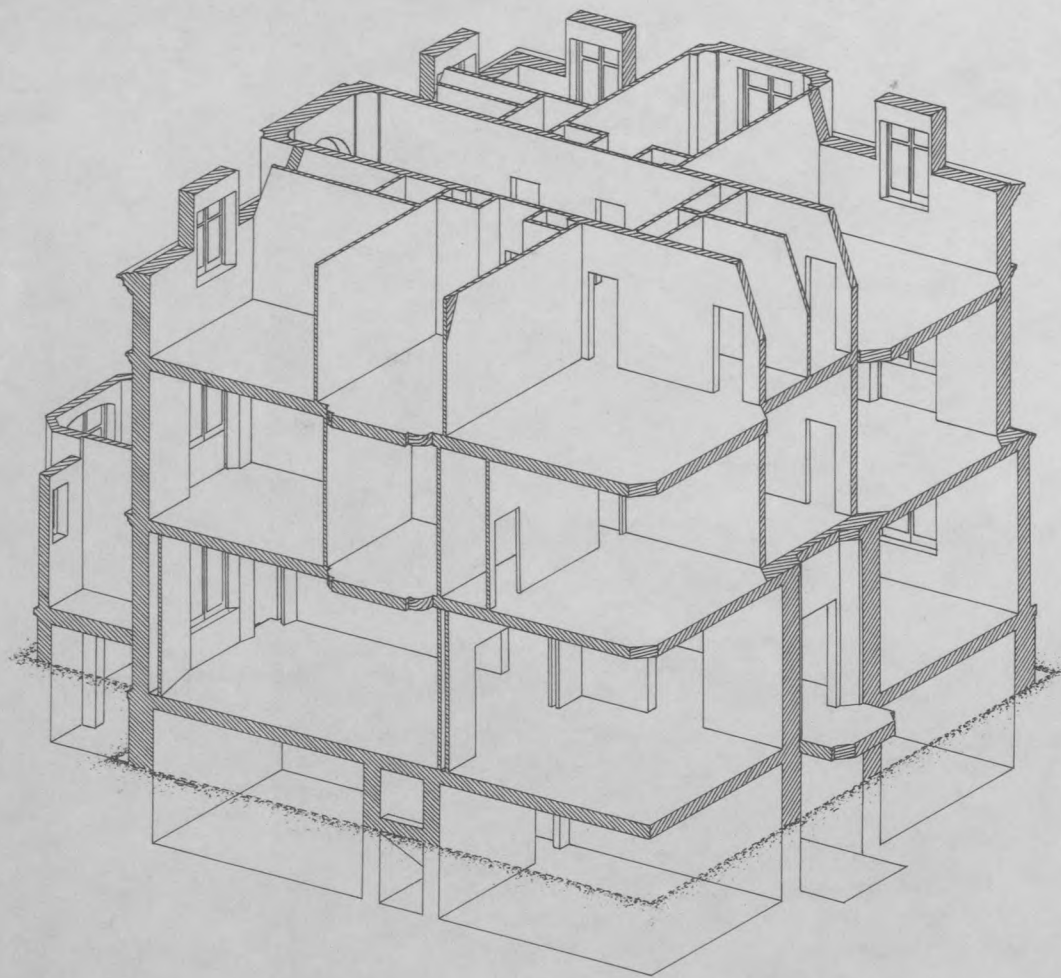
7. Maisons isolées

autour du plan centré

Le schéma le plus simplifié d'une villa à plan centré est un carré divisé en neuf pièces égales. Si l'on s'en tient à cette forme élémentaire, la population de cette série est peu importante. Sans doute parce que le plan à trois épaisseurs, déjà compromis par une tendance historique à la réduction du nombre de pièces, est de plus difficile à éclairer. Il est possible, pourtant, de repérer des interprétations de ce schéma, en distinguant deux catégories de variantes. Dans la première, qui se caractérise par une certaine régularité géométrique, le noyau de la figure est un espace sans affectation fonctionnelle précise : il s'agit là du seul plan "centré" authentique. Le hall préserverait ainsi une réminiscence lointaine de la Sala paladienne, comme coeur de la maison organisant l'ensemble de ses fonctions, mais aussi comme espace de parade et, en l'occurrence, de réception. Dans l'autre tendance, cet espace est seulement une distribution centrale, dérivant d'exigences fonctionnelles simplifiées : le hall peut se réduire à un palier.

Les dates de construction confirment, dans les limites du corpus, que le passage de l'une à l'autre disposition manifeste une modification du programme des villas et notamment de leur surface. Il est cependant évident que les objets les plus réduits de cette lignée ont gardé une trace de cette mise en scène du hall, fût-elle réduite à un élargissement rhétorique de la porte d'entrée. L'emplacement central et l'accentuation de celle-ci peuvent donc être considérés comme des données typologiques, puisqu'ils se rattachent à l'affirmation d'une caractéristique essentielle de la villa : "la dignité particulière de la Sala doit se manifester de façon seigneuriale dans son aspect extérieur"⁶⁸. Ce rapport de "convenance expressive" au type de certains attributs architecturaux définirait la notion de caractère, telle que B. Huet la lit dans la tradition⁶⁹.

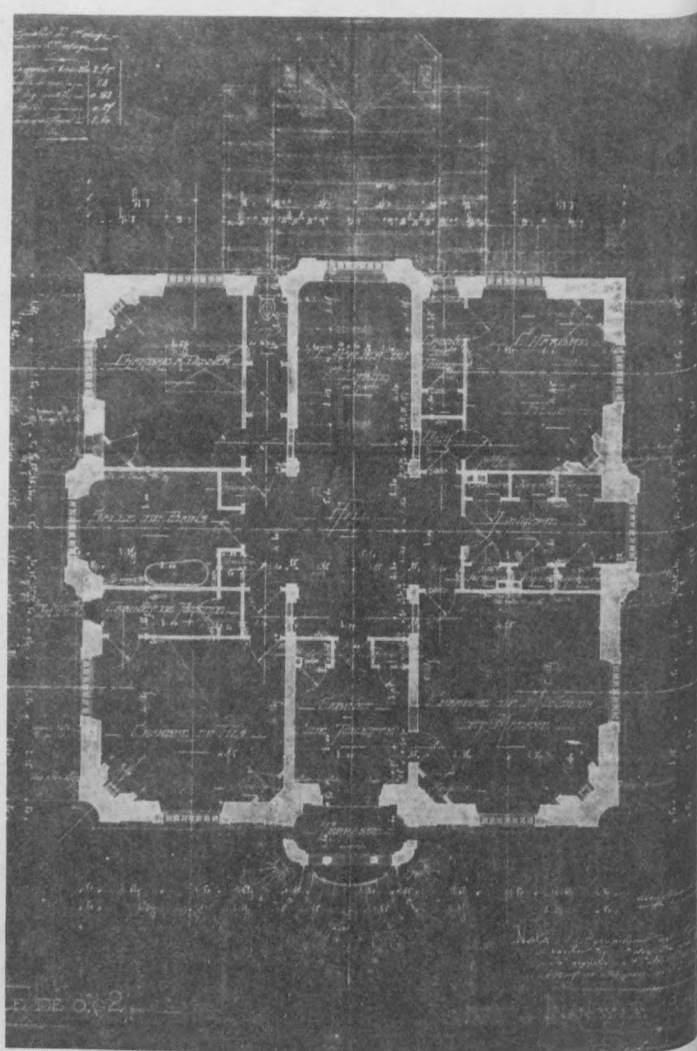
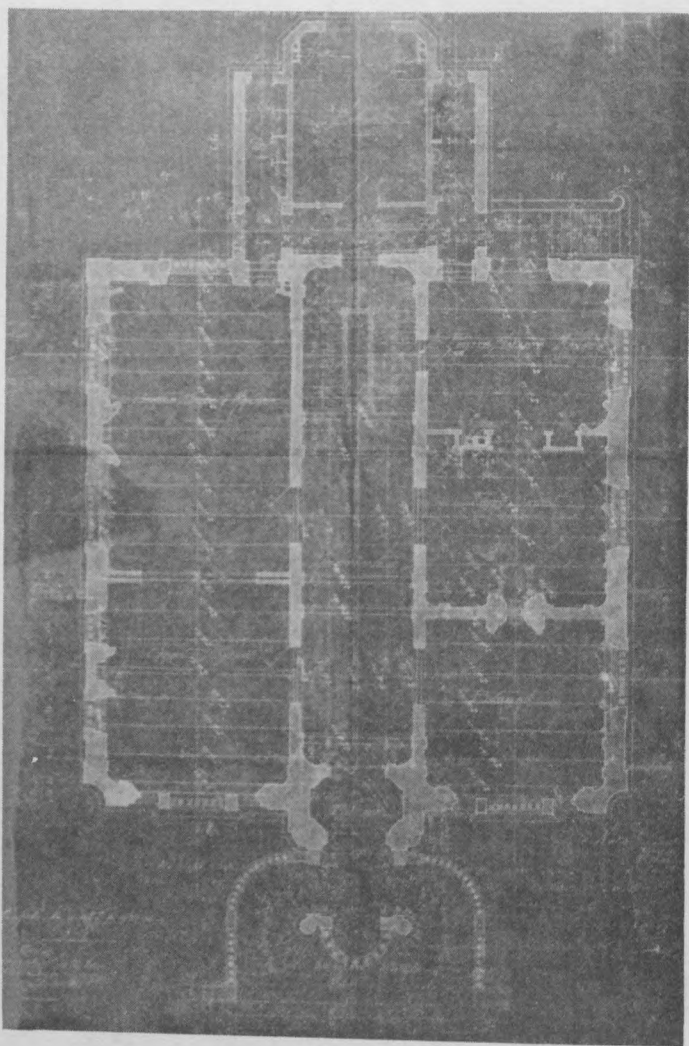
Les deux villas construites par l'architecte Charbonnier en 1906-7 sont des exemples presque anachroniques de la première variante, et peuvent tenir lieu d'origine dans l'évolution de ce corpus : le premier étage du 20, rue de Boudonville (fig. 87) où les pièces de service réparties sur un plan cruciforme séparent les quatre chambres placées aux angles, constitue sans doute pour Nancy la version idéale du type. Cette centralité parfaite est cependant niée au rez-de-chaussée. Celui-ci est plus proche du plan dit "à galerie", distribuant les pièces sur un axe de symétrie que viennent ici renforcer une "abside" abritant la cuisine, et une entrée dont les dimensions et la stratifi-

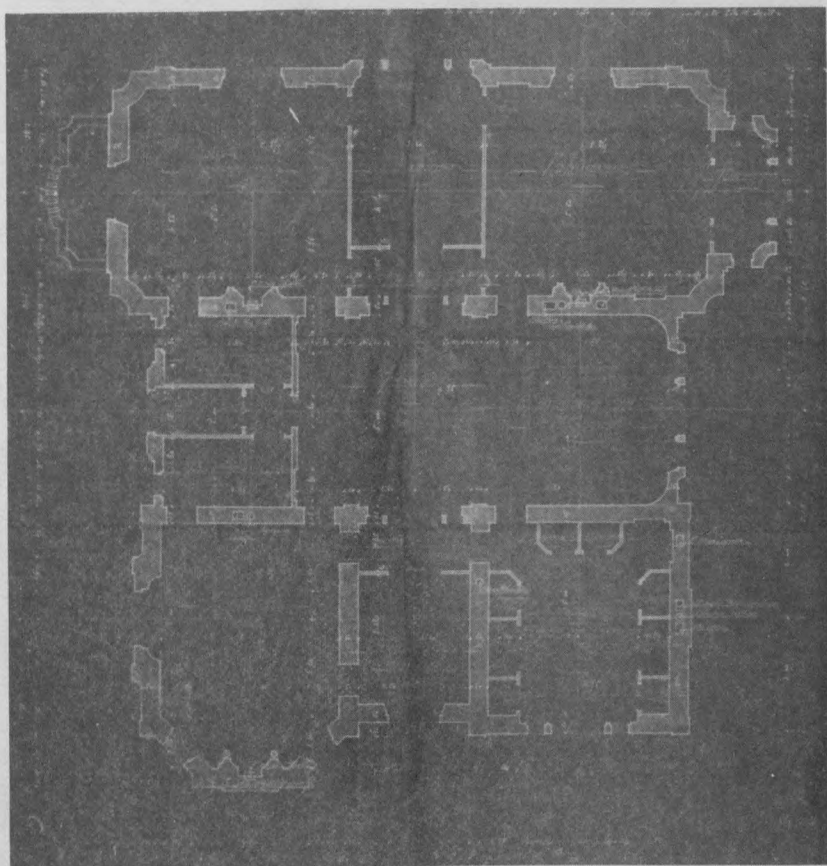
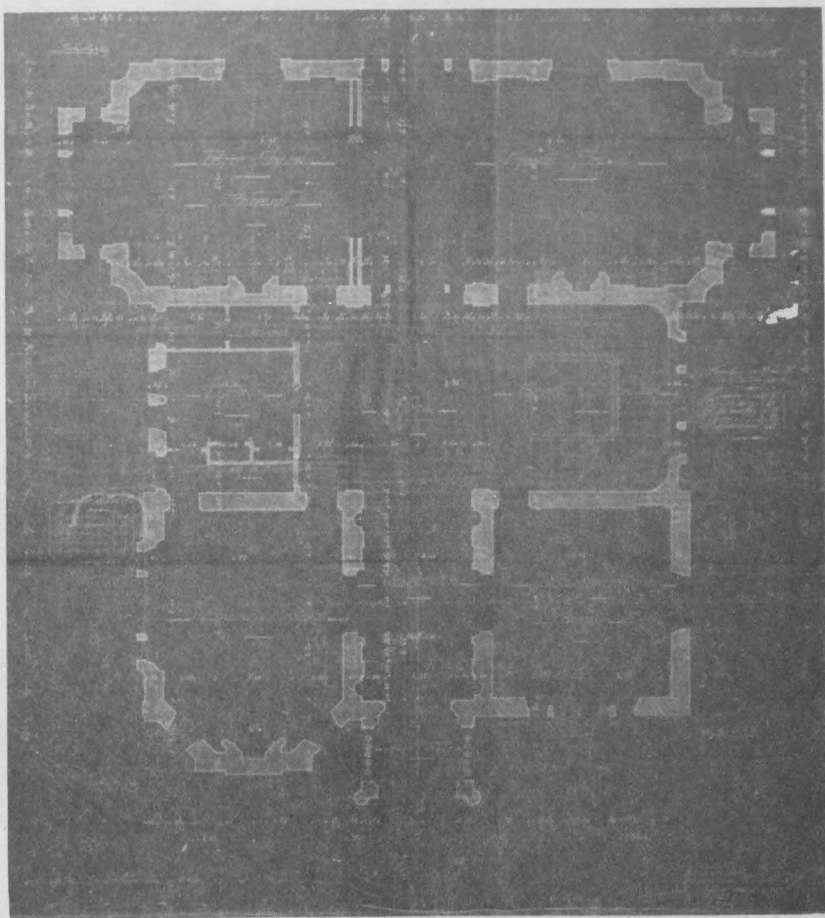


87 * 20, rue de Boudonville, 1906. Arch. Charbonnier.

cation indiquent la présence —ou le souvenir— du cérémonial de réception. A l'inverse, l'accès au jardin n'est pas l'objet d'un traitement particulier, mais donne plutôt l'image de l'entrée de service qu'il est aussi.

Dans la même catégorie (700 m² de surface habitable), le 36, rue de Boudonville (fig. 88) représente une interprétation différente; l'adhésion de l'architecte au vocabulaire de l'Art Nouveau suffirait à la distinguer de la précédente, mais le plan lui aussi a subi des inflexions significatives. Certes l'entrée est restée un élément important, et la distribution des pièces à l'étage est une nouvelle version, moins régulière, du plan cruciforme. Par contre, l'escalier subit une rotation de 90°; il fait place aux pièces de séjour largement ouvertes sur le jardin auquel un accès, distinct de l'entrée de service, est ménagé dans l'axe de l'entrée principale : le décor offert au visiteur n'est plus le hall et le grand escalier, mais la baie vitrée et le jardin. Enfin le volume extérieur de la villa n'est plus le cube régulier de la précédente; les procédés mis en oeuvre dans l'architecture dite pittoresque seront analysés en détail dans la seconde partie,





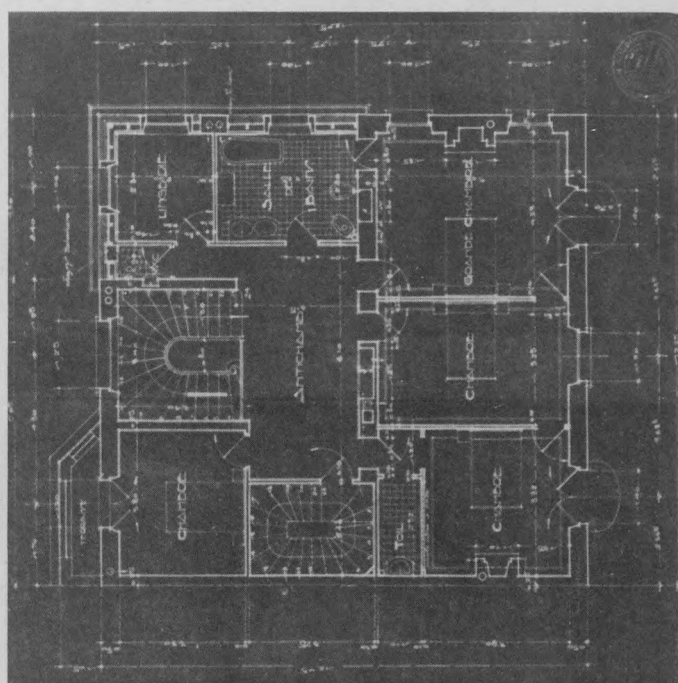
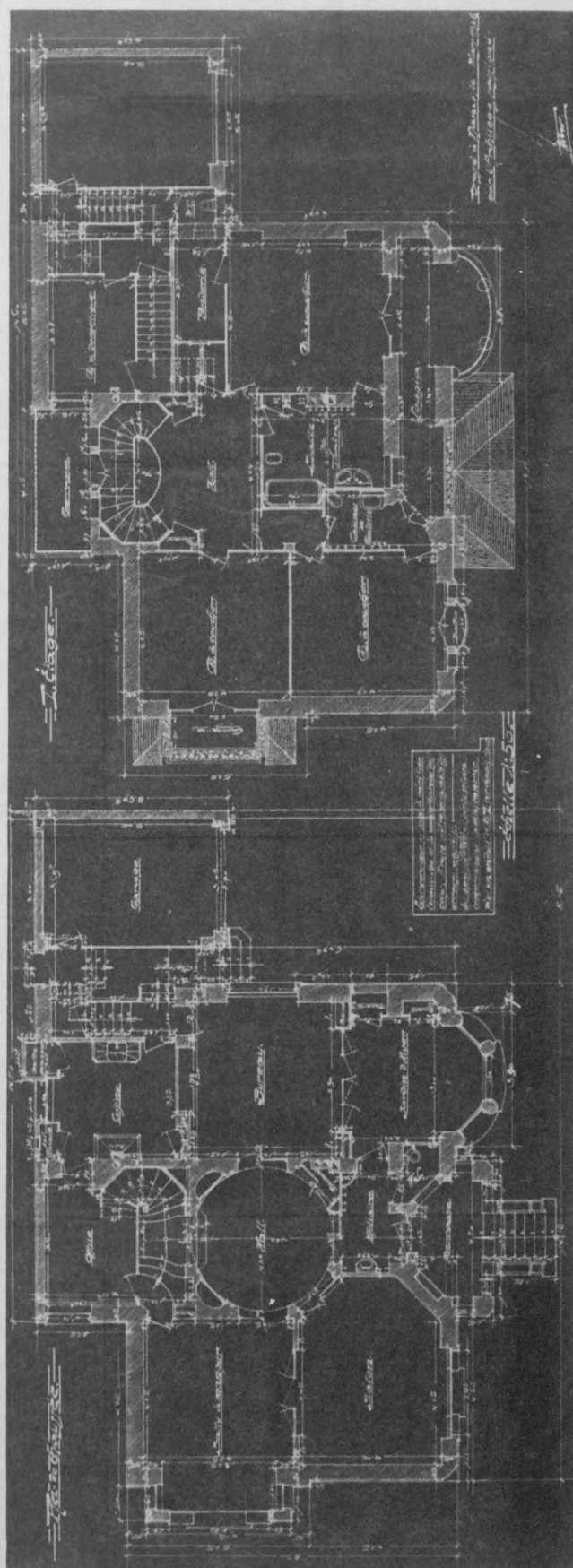
87 * 20, rue de Boudonville, 1906. Arch. Charbonnier.
Rez-de-chaussée et 1er étage.

88 * 36, rue de Boudonville, 1907. Arch. Charbonnier.
Rez-de-chaussée et 1er étage.

mais cette relation entre l'évolution typologique —la maison s'ouvre sur le jardin— et l'architectonique —le pittoresque, l'Art Nouveau— est intéressante : à l'encontre d'une interprétation trop stricte de la formule rossienne, elle confirme que le typologique n'est pas radicalement hétérogène à l'architectonique.

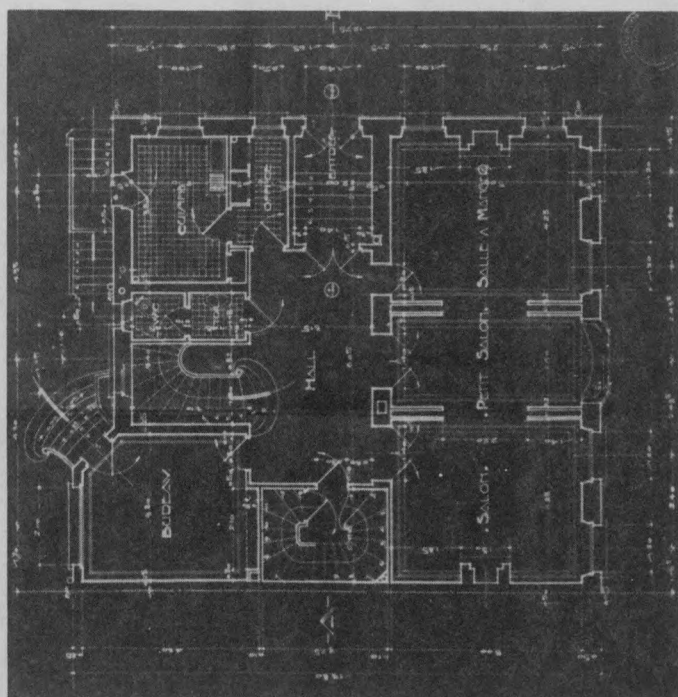
Dans ces deux exemples, la technique de construction imposait la superposition des refends. Cette obligation, ajoutée à une géométrie contraignante, avait pour résultat la présence d'un espace de distribution très vaste à l'étage des chambres. Dans des villas plus récentes, l'une des conséquences de l'utilisation du béton armé est d'échapper à cette trabéation relativement rigide. La forme de l'espace central du 8, rue du Maréchal Gérard, une villa construite en 1926, n'est pas conservée d'un niveau à l'autre. A l'étage (fig. 89), c'est un palier à plan rectangulaire; mais au rez-de-chaussée, le hall est un cylindre autour duquel les pièces sont disposées sans qu'un privilège particulier soit accordé aux axes de symétrie de la figure générale. Ce déplacement de la problématique compositionnelle vers des objets plus élémentaires, pièces ou groupes de pièces, est pour le plan centré spécifique des variantes pittoresques. Allié à l'évolution propre du programme de la "réception", il caractérisera une autre série, à laquelle nous avons donné le nom paradoxal de plan pittoresque à distribution centrale.

Même si elle a connu de nouveaux développements avec l'utilisation du béton armé, l'autonomisation des pièces ne constitue pas vraiment un plan libre. Dans cette villa, le vocabulaire sagement Art Déco que tempèrent quelques maniérismes est allié à des compositions partielles (groupes de pièces ou parties de façades) où la symétrie et la hiérarchie sont largement utilisées. La non-superposition des cloisonnements a surtout permis à l'architecte de se livrer, sur l'épaisseur de la façade principale, à un travail proche de ce qu'il pratiquait couramment dans les maisons de ville à deux travées. Celles-ci constituaient du reste une part importante de sa production. Malgré cette évolution esthétique autant que constructive, le plan du rez-de-chaussée se rattache aux dessins de Charbonnier pour la rue de Boudonville : d'un axe (entrée-hall-escalier-office) se distribuent des pièces dont le nombre et la surface ont toutefois été considérablement diminués. La présence des locaux professionnels de l'architecte ne suffit pas à compenser une réduction de taille devenue inévitable en 1926 si l'on songe à la surface de nos premiers exemples. Cette réduction est l'une des données les plus évidentes de l'évolution du type, même si les caractéristiques sur lesquelles elle porte (aménagement des travées, nombre des pièces, répartition verticale) sont assez variables. Au 1, rue René d'Anjou (emprise de 150 m²) sont conservées un certain nombre de caractéristiques des grandes villas (fig. 90) double escalier (maîtres et domestiques), triple pièce de réception, et antichambre de 20 m². L'opération ne pouvait se faire qu'au détriment d'autres éléments : le petit salon mesure 2,40 m, la salle de bains est devenue l'unique point d'eau. Cette maison représente donc un cas limite de réduction homéomorphe. Mais si la fin des grands programmes rend impossible une conservation intégrale de cette structure à neuf cellules, il existe d'autres exemples de recours à la figure du hall, qui peuvent être interprétés comme diverses formules de l'érosion du type centré, au risque parfois d'en compromettre l'exactitude géométrique:



89

90



89 * 8, rue du Maréchal Gérard, 1926. Arch. C. Masson.

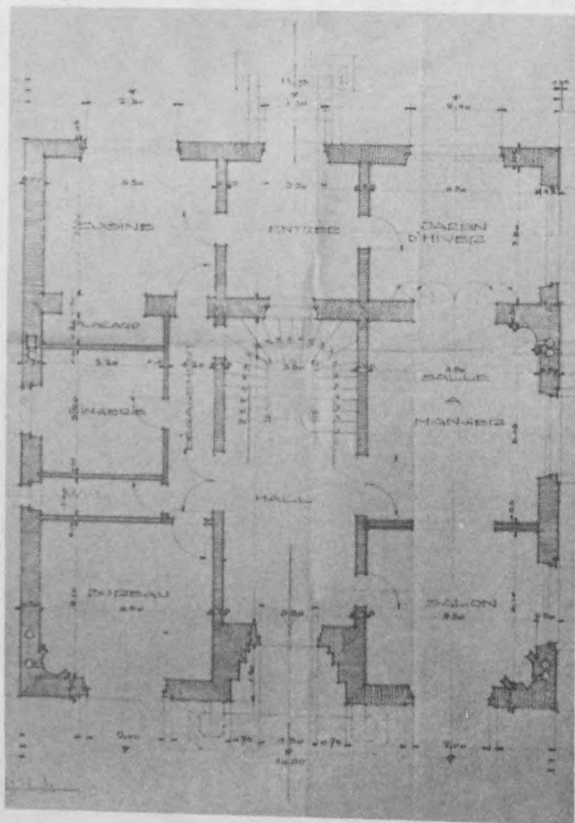
Rez-de-chaussée et 1er étage.

90 * 1, rue René d'Anjou, 1925. Arch. Bourgon.

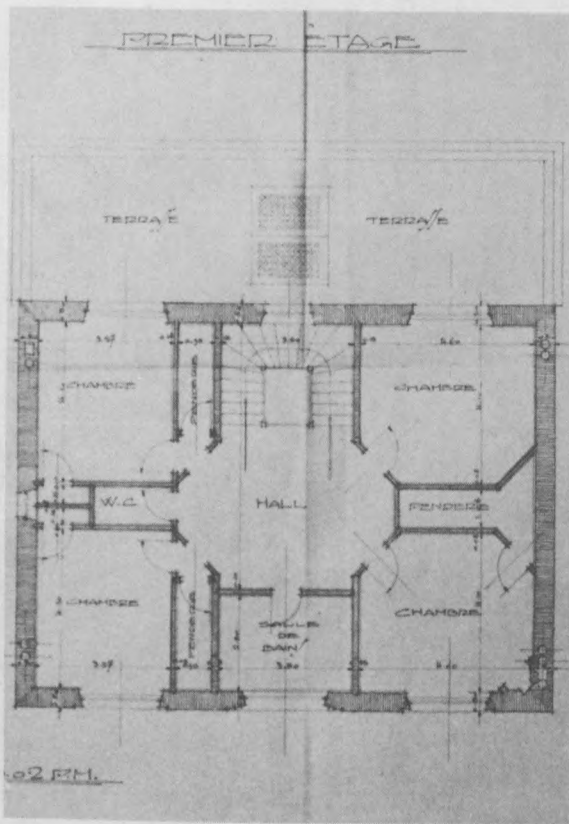
Rez-de-chaussée et 1er étage.

■ aménagement du nombre des travées. Au 97, rue du Maréchal Oudinot (fig. 91 a...e) dont la surface habitable est —seulement— de 350 m², la structure n'est conservée qu'au rez-de-chaussée. Encore certaines fonctions qu'elle abrite donnent-elles à penser qu'il est devenu difficile de l'occuper intégralement. Trois artifices sont utilisés à compenser le dépérissement programmatique de la réception : la porte d'entrée, côté rue, est placée au fond d'un ébrasement de près de deux mètres; l'accès au jardin se fait par l'intermédiaire d'une "entrée" de 12 m²; le jardin d'hiver, généralement situé hors du volume principal, lui est ici intégré. Faute de telles ressources fonctionnelles, le premier étage occupe seulement les deux tiers de l'emprise. Les penderies, et surtout un hall particulièrement vaste perpétuent le souvenir du premier schéma cruciforme des villas de Charbonnier. Au second étage enfin, il ne reste qu'une travée habitable. Le seul intérêt de cette coupe en gradins est de préserver la façade (le caractère), même s'il est permis d'ironiser sur certains détails surdimensionnés, comme la fenêtre de la salle de bains ou la multiplication des encadrements qui assument la dignité de la porte d'entrée.

■ répartition verticale. Cette modification du partage des pièces entre les étages, qui rend possible de nouvelles utilisations du schéma centré, s'inscrit dans une double évolution historique et sociale : du côté du programme, on constate que la maison n'est plus fondamentalement construite comme un lieu où s'organisent des réceptions. La spécialisation du rez-de-chaussée à cet usage n'est donc plus une nécessité; les chambres seront peu à peu installées à l'étage des pièces dont l'appellation n'est plus "réception" mais "séjour". L'autre facteur

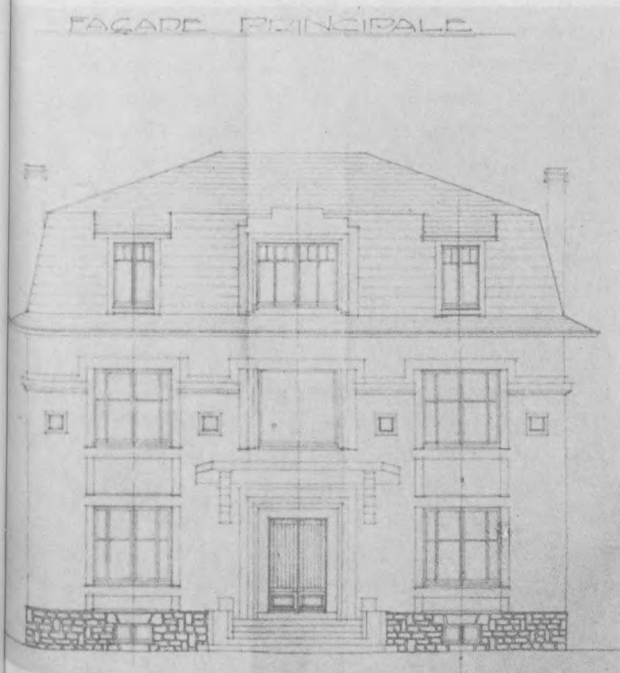
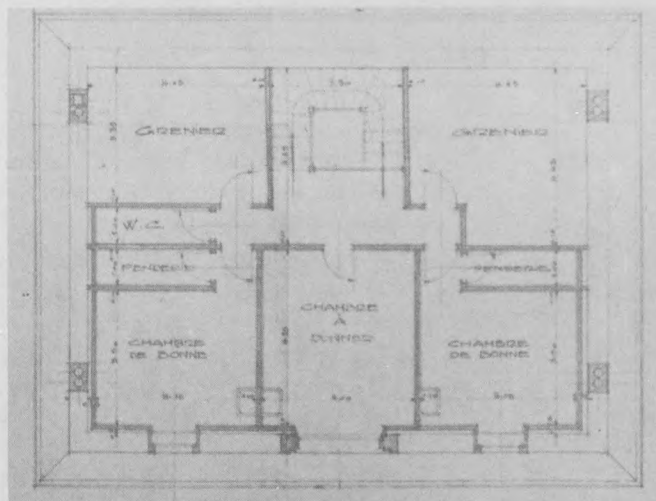


91a

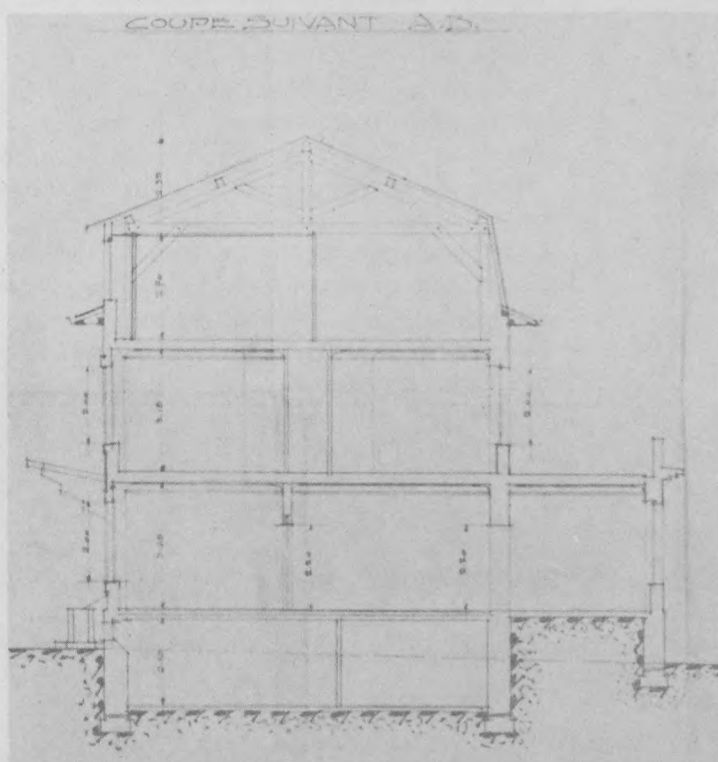


91b

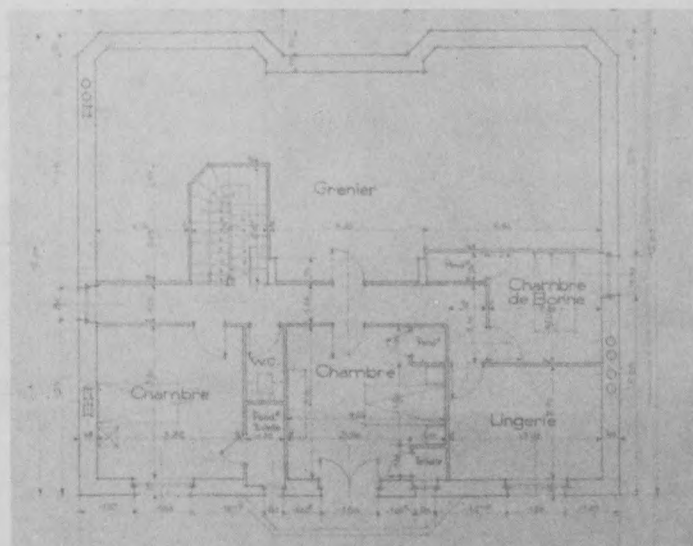
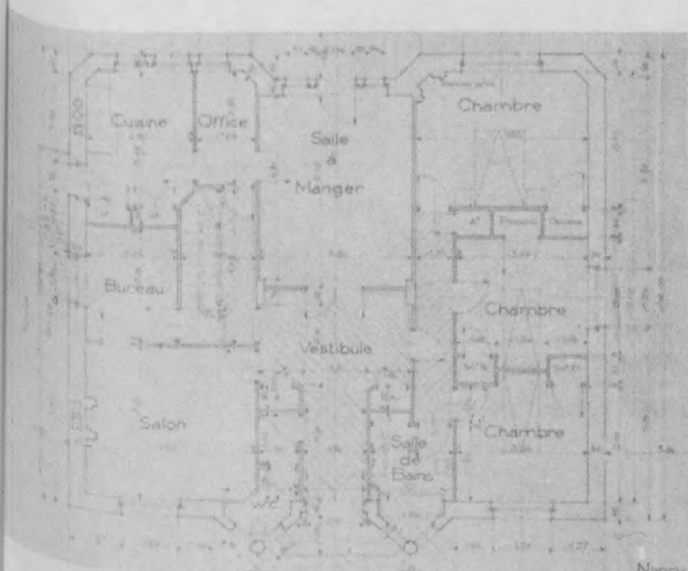
91c



91d



91e

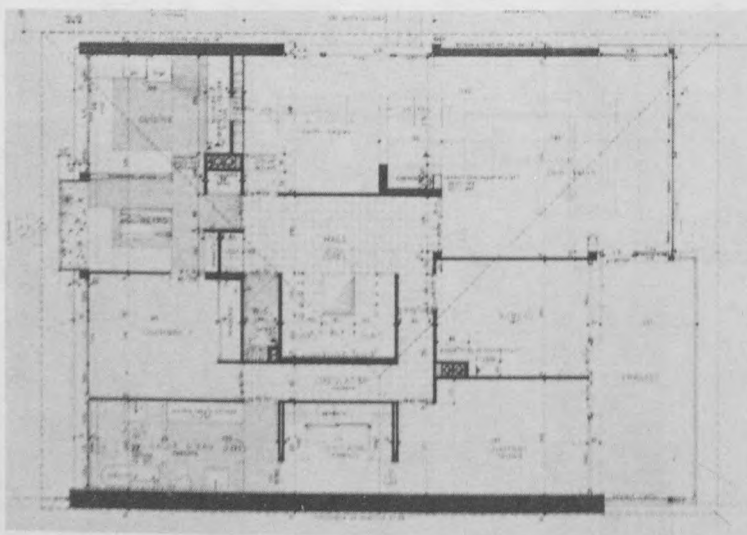


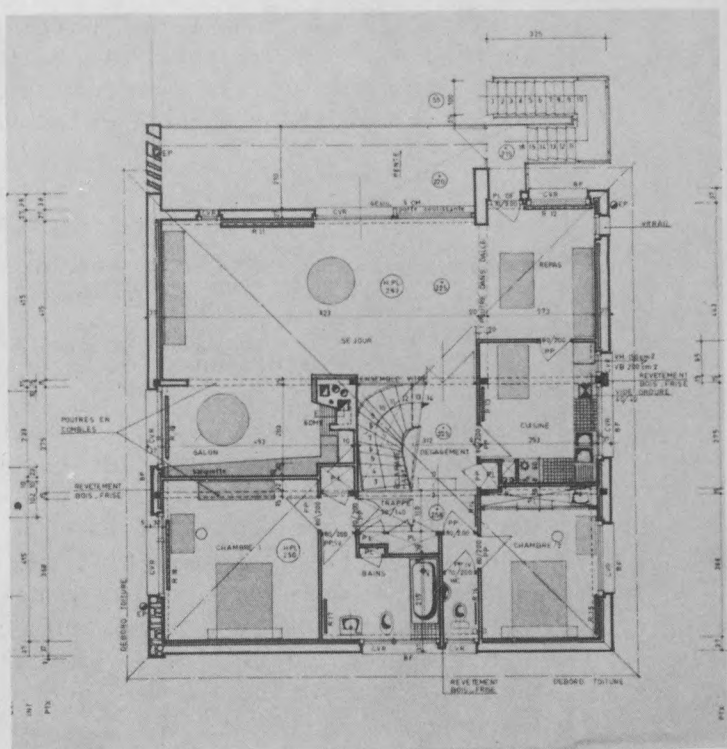
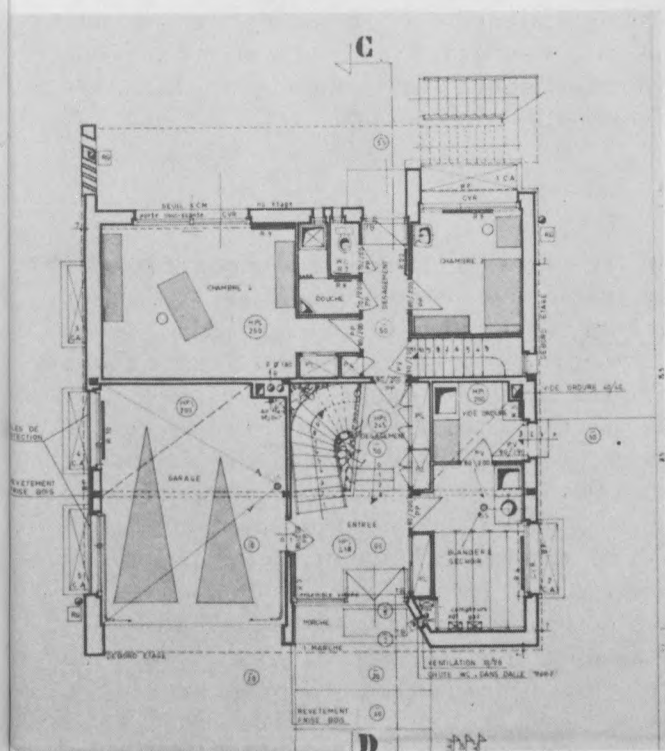
92

- 91 * 97, rue du Maréchal Oudinot, 1933. (a) rez-de-chaussée
 (b) 1er étage (c) 2ème étage (d) façade sur rue (e) coupe.
 92 * 44, boulevard de Scarpone, 1934. Arch. Criqui.
 Rez-de-chaussée et 1er étage.

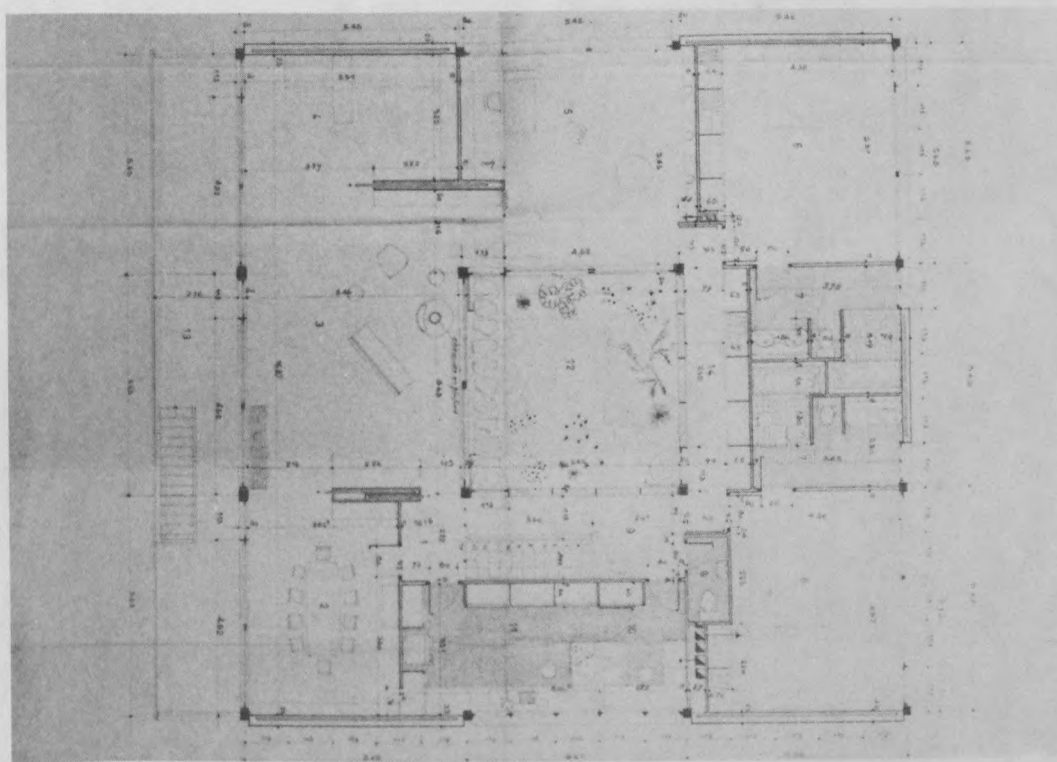
d'évolution, plus récent, concerne le nombre total d'étages de la maison. Nous avons vu les efforts ... démesurés de l'architecte Bourgon pour doter la villa, rue d'Anjou, d'une façade "décente", c'est-à-dire de trois niveaux d'habitation. L'après-guerre verra au contraire se généraliser, sinon la forme "bungalow" qui ne peut guère s'accommoder d'un plan centré, du moins les maisons à un étage d'habitation sur rez-de-chaussée de services; cette évolution du reste, n'est pas spécifique des villas. A l'intérieur du schéma centré, les chambres occupent alors généralement un tiers de l'emprise. Le 44, Boulevard de Scarpone (fig. 92) dont la séquence centrale (entrée-vestibule-séjour) préserve l'organisation ternaire traditionnelle, est un exemple de cette utilisation, dès 1933. La dernière séparation entre les pièces dites de jour et de nuit est un réseau de circulation secondaire; une villa plus récente, 42, rue J. Gruber (fig. 93), est organisée sur un schéma distributif semblable, bien que la symétrie du plan n'y soit plus respectée. La comparaison avec la précédente révèle une inversion dans le programme des deux niveaux : ici, le séjour et les chambres principales sont situés à l'étage, les chambres annexes — au rez-de-chaussée. Le 1, rue du Général Gouraud (fig. 94) représente une variante de cette disposition. L'escalier reste une figure dominante, dernier lieu avec la cheminée pour le morceau de bravoure de l'architecte dans cette tradition des années 50. Par rapport aux maisons précédentes, les seules différences notables concernent l'orientation des chambres et le séjour, composé selon deux directions, qu'il est possible d'interpréter comme une restitution des séquences fastueuses du plan classique.

Enfin, utilisant la même répartition verticale, il faut signaler l'unique exemple à Nancy de maison à patio (fig. 95), qui nous propose avec ses seize poteaux la seule configuration vraiment régulière de cette série. Cette géométrie n'est cependant lisible, en plan, que dans la structure porteuse. En effet chacune des neuf cellules est l'objet d'une utilisation distincte de sa voisine, et nécessite donc





94



95

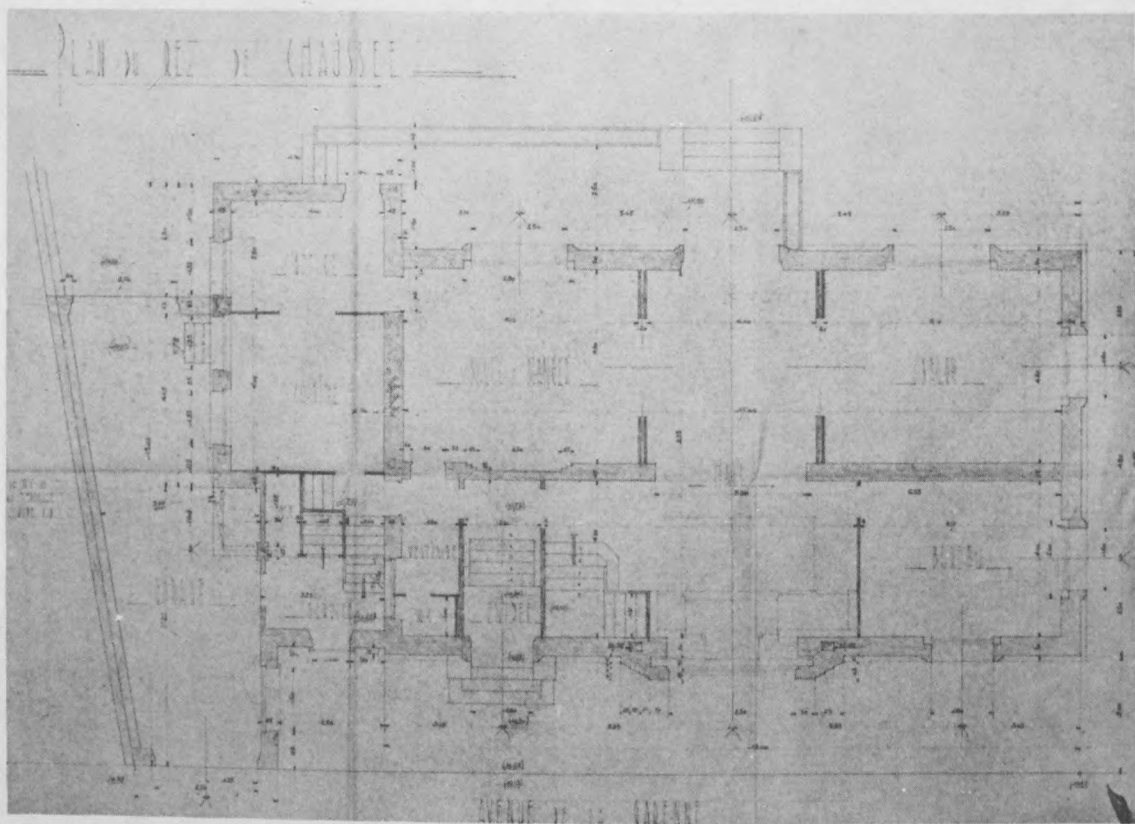
93 * 42, rue J. Gruber, 1965. Arch. H. Prouvé, 1er étage.

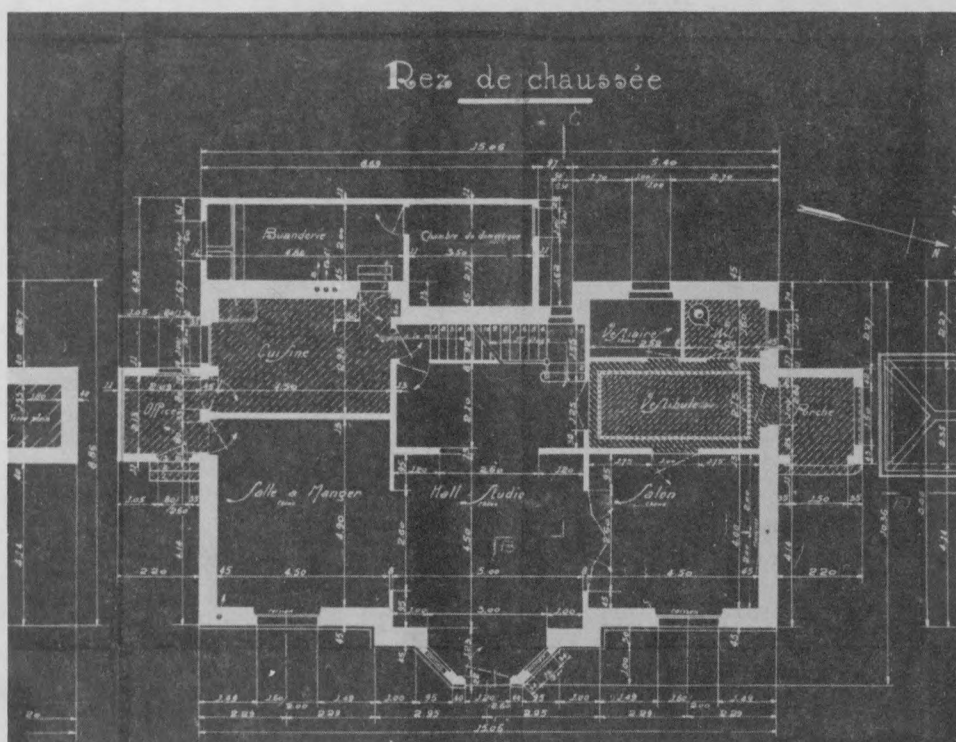
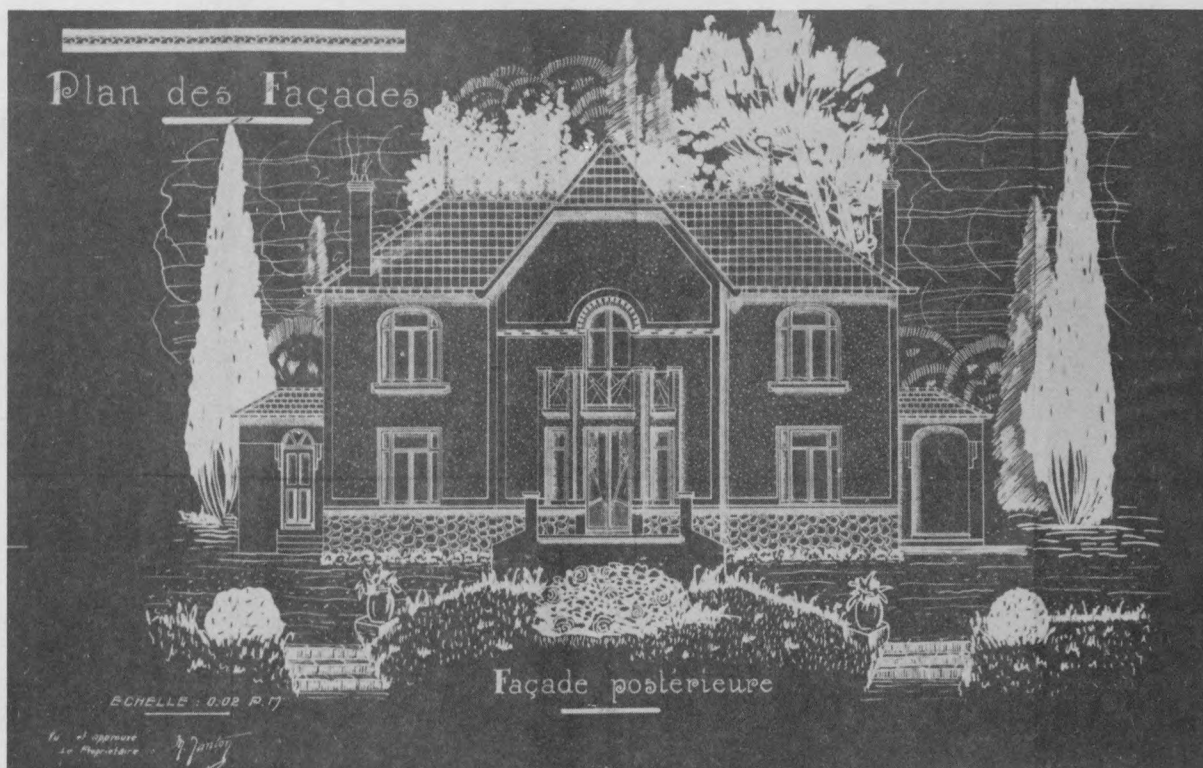
94 * 1, rue du Général Gouraud, 1968. Arch. Baudouin.
Rez-de-chaussée et 1er étage.

95 * 72, rue de Beauregard, 1958. Arch. H. Prouvé, 1er étage.

à cette époque une forme particulière, adaptée à la fonction qu'elle abrite. Si l'on excepte la position de l'escalier, le schéma distributif, avec une travée réservée aux deux chambres qui encadrent la salle de bains, est identique à celui des exemples précédents.

■ Le plan à hall traversant est le dernier type de composition où le hall tient une place dominante dans une disposition généralement symétrique. Au 17, avenue de la Garenne (fig. 96), où les dimensions sont assez exceptionnelles, cette symétrie règle seulement les pièces de réception : d'une part la cuisine et l'office sont des volumes annexes, à un seul niveau. D'autre part la distribution transversale de l'étage n'a pas permis de conserver la régularité du rez-de-chaussée. L'objet mis en valeur est ici le traditionnel grand escalier, orienté vers la rue, au fond d'un hall de 40 m², et qui prend jour par un important vitrail. Ce dispositif, pour être monumental, peut cependant être appliqué à des villas plus modestes. Ainsi le 27, rue J. Mougin (fig. 97) qu'ordonnent —entre autres— quelques réminiscences palladiennes, a hérité de cette forme. Il n'y manque que le vitrail, et quelques mètres carrés. Toutes les autres pièces principales du programme sont présentes.

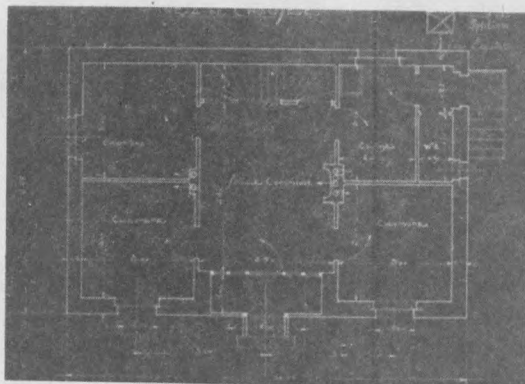


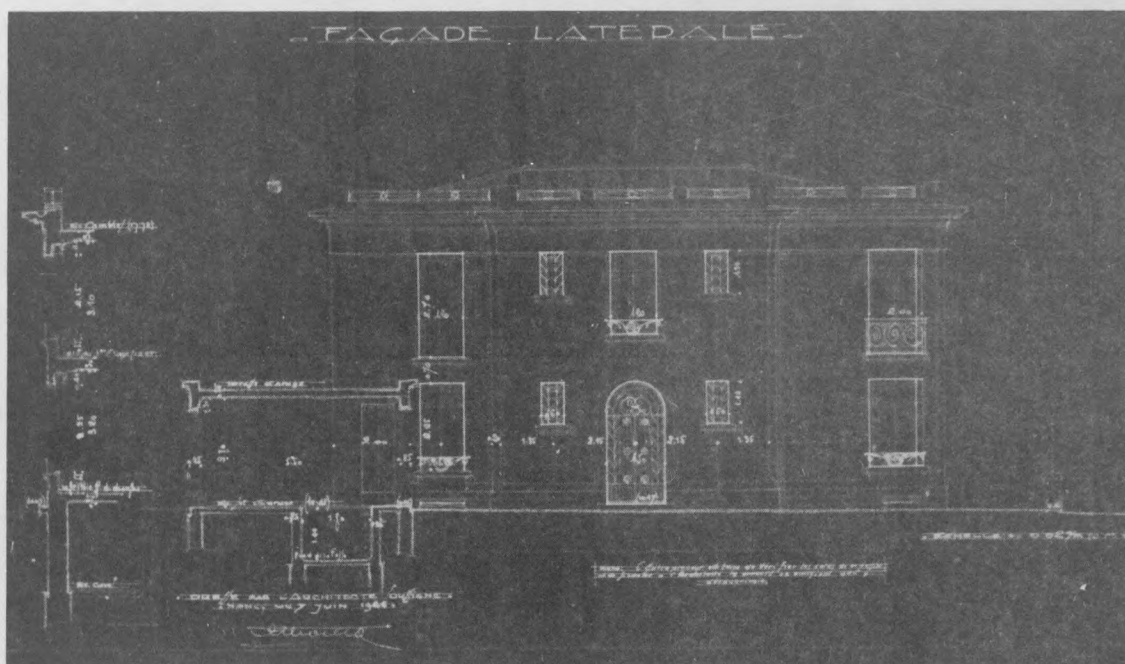


- 96 * 17, avenue de la Garenne. 1937. Arch. Oudeville, rez-de-chaussée.
 97 * 27, rue J. Mougin, 1932. Arch. Gérard, façade sur rue et rez-de-chaussée.

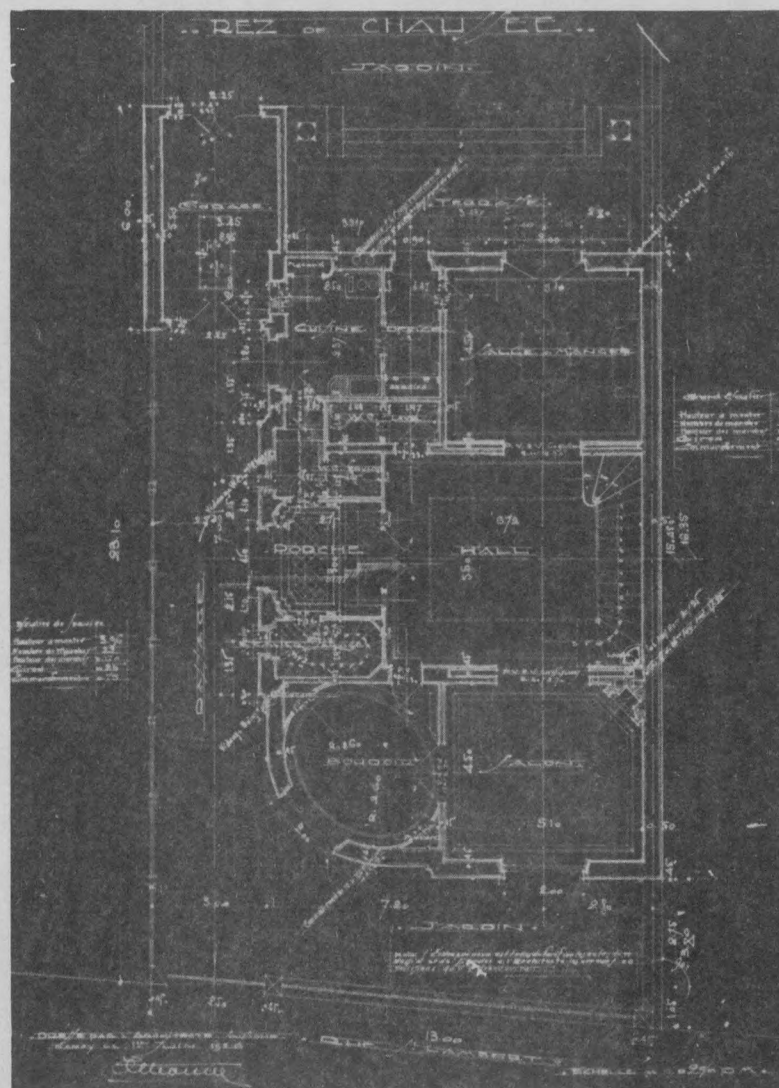
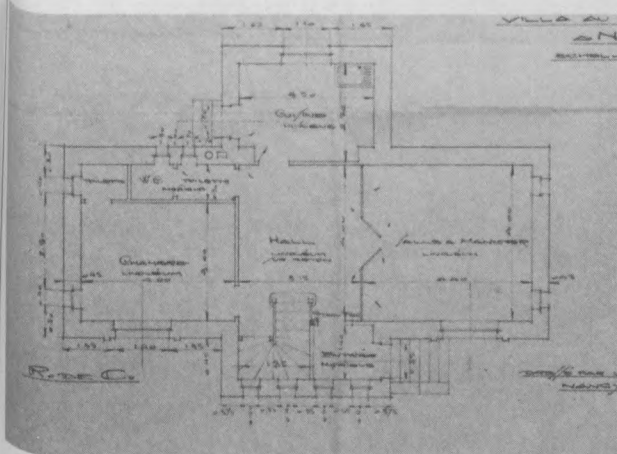
Le 15, rue St-Lambert (fig. 99) ne présente pas sa façade terminale à la rue, et s'appuie à un mur mitoyen. Mais cette villa reproduit le double système d'axes des précédentes. Ici la composition intègre toutes les pièces de services, y compris la chambre de bonne, dans l'axe au-dessus du porche. Seul l'angle a nécessité une inflexion particulière, sous la forme rarissime du cylindre elliptique.

Dans les versions les plus réduites, il a fallu abandonner la séquence prestigieuse des trois pièces de séjour, et même limiter l'épaisseur de la maison. Le 2, rue du Dr. Friot (fig. 100) représente cette descendance étriquée du hall traversant : une seule travée dans l'épaisseur, l'escalier partage avec l'entrée la largeur du hall, par où l'on accède à l'unique salle à manger. L'étape probablement ultime de ce type remarquablement résistant est sans doute la "villa" édiflée rue de Buthegnémont (fig. 98) —appelons-la pavillon— où le hall se confond avec la salle commune.





a
99 b



100

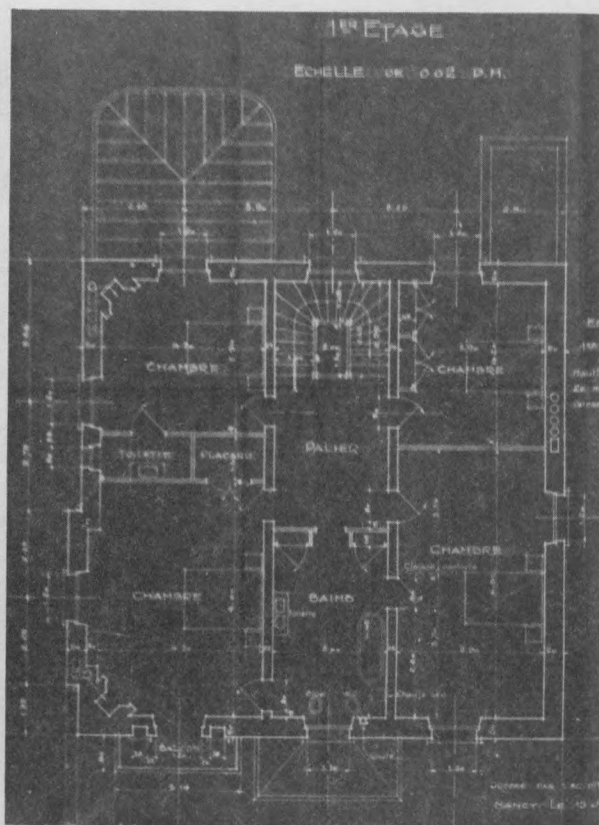
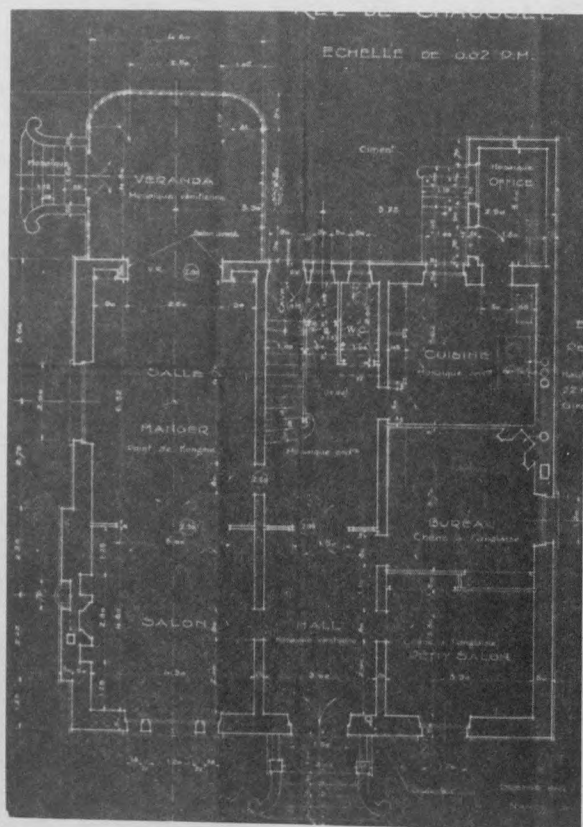
- 98 * 6, rue de Buthegnemont, 1^{re} Arch. Toussaint et Marchal.
Rez-de-chaussée et façade rue.
- 99 * 15, rue St-Lambert, 1926. Arch. Thomas.
a) façade latérale (b) rez-de-chaussée
- 100 * 2, rue du Docteur Friot, 1931. Arch. Hérissou, rez-de-chaussée.

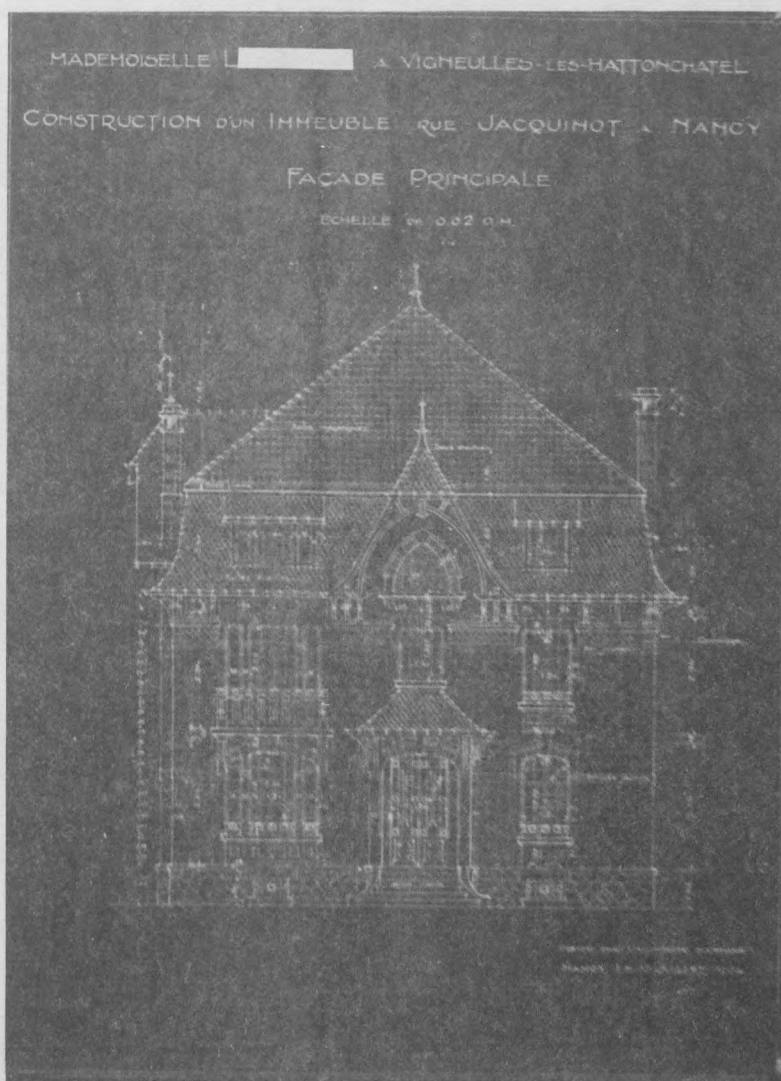
plans à travées

Le volume pratiquement cubique des premières villas à plan centré subit dans le cas du plan à trois travées une transformation particulière qui consiste pour l'essentiel en une réduction de l'épaisseur du bâtiment. Une première conséquence de cette réduction est de rendre a priori inutile l'éclairage des pièces par les façades latérales. Dans cette catégorie "à deux épaisseurs", le 9 rue Jacquinot reste assez proche du schéma centré, dont il pourrait n'être qu'une version tramée.

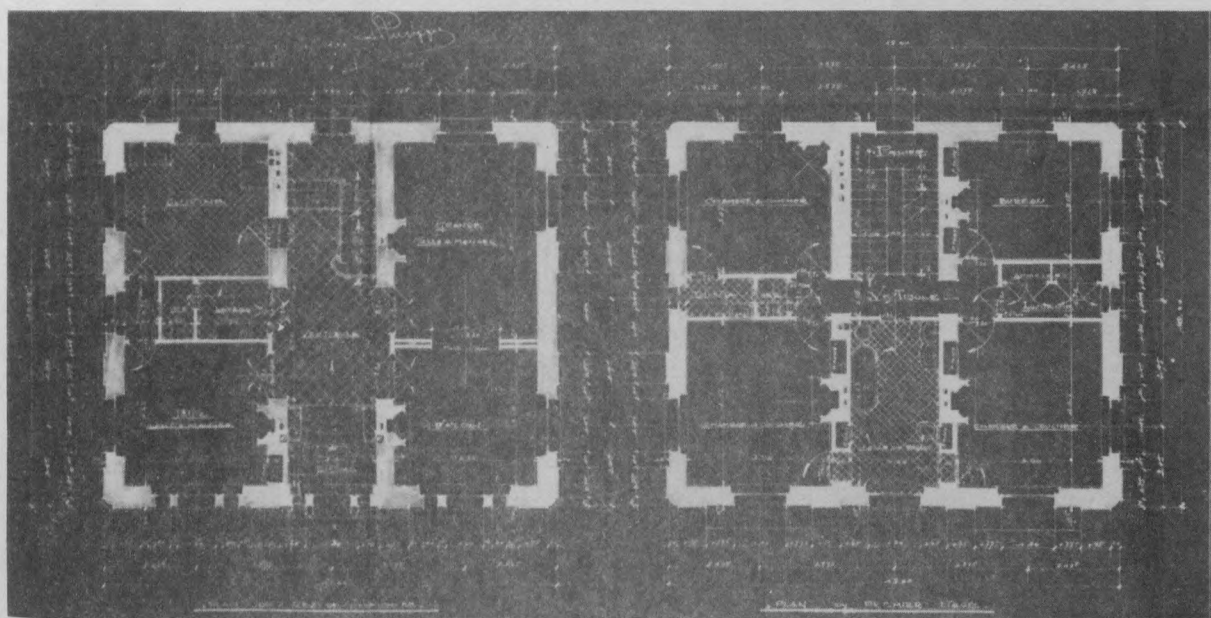
La disposition des pièces n'est pas soumise à des règles strictes de symétrie par rapport à un centre qui n'est ici concrétisé qu'au faitage. La toiture est le seul élément qui rattache clairement cette construction à la typologie des villas (fig. 101); car la distribution intérieure a plutôt hérité de caractéristiques que nous avons vues mises en oeuvre dans les maisons mitoyennes, comme la spécialisation d'une travée de circulation, le passage sous l'escalier pour accéder au jardin, ou l'office placé en appentis. La façade révèle, aux dépens de la symétrie, l'accentuation du groupe salle à manger, salon.

D'une épaisseur moindre, le 21 rue des Brice (fig. 102) illustre plus clairement la définition des éléments du type : un couloir traversant qui inclut l'escalier est encadré par deux travées, ici égales, contenant les pièces d'habitation. Ce schéma distributif est reproduit à l'étage, où les cabinets de toilette séparant les chambres sont une modeste survivance du schéma cruciforme des grandes villas. Le dimensionnement a minima de l'entrée, conséquence de la spécialisation fonctionnelle des espaces autant que de la réduction de taille, consacre





101b



102

- 101 * 9, rue Jacquinot, 1924. Arch. Kessler.
 (a) rez-de-chaussée et 1er étage (b) façade sur rue.
- 102 * 21, rue des Brice, 1924. Arch. Philippon.
 Rez-de-chaussée et 1er étage.

la disparition du hall central au profit des pièces de réception.

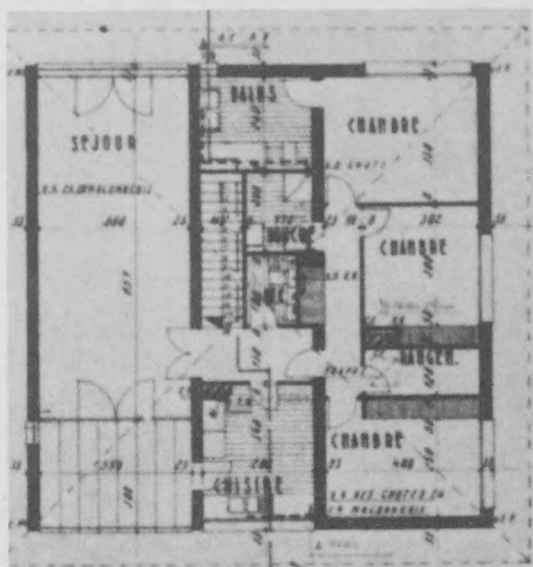
Le 21 rue de Gerbéviller, où se retrouve la répartition verticale caractéristique des années 60, est un exemple d'utilisation paradoxale du plan à travées, due peut-être à la technique de construction choisie (fig.103). Le séjour-tunnel est privé sans raison apparente de l'orientation Sud-Ouest que l'implantation même de la villa n'a guère favorisée. La chambre située au Nord-Est est la seule pièce qui doit nécessairement être éclairée par une façade latérale de la maison. A cette exception près, cette "villa" pourrait prendre place dans une série de maisons en bande.

Dans tous ces exemples, l'axe central domine l'organisation distributive et la composition des formes. Mais le processus d'autonomisation formelle des éléments de la composition, que nous avons défini à propos du plan centré sur l'exemple de la villa Masson (fig. 89), est repris dans cette version pittoresque du plan à travées, construite en 1923 (fig.104). Les trois travées repérables dans la maison précédente sont ici déformées pour accentuer la dissymétrie des façades. Le jardin d'hiver et le mouvement de la toiture renforcent la dualité d'une composition où la travée centrale joue un rôle mineur, en plan comme en façade. La porte, noyée dans une ornementation abondante, est visuellement rattachée au volume saillant qui permet d'éclairer le salon. Le plan de l'étage, que l'on pourrait nommer "à la Serlio" en référence à ce procédé de charpente⁷⁰ confirme que l'imbrication des pièces dans une composition "tournante" a pris le pas sur les compositions axées.

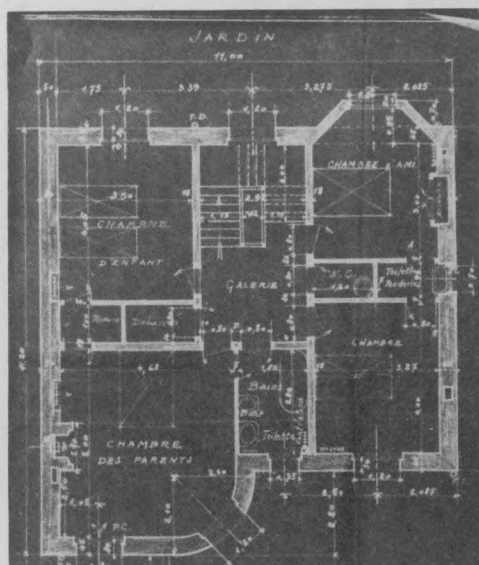
Au 3 rue de Vic (fig.105), la position de l'escalier a été modifiée : placé à l'avant, il permet de se dispenser du couloir traversant. De plus, la différence que sa présence induit dans la forme et la hauteur des percements est utilisée en façade, elle est ici mise au service d'une composition ternaire accentuée au centre. Contrairement aux exemples précédents, la trame constructive est parallèle aux façades. Le cloisonnement —et la composition des façades— peuvent donc être différents à l'avant et à l'arrière de la maison. Cet assemblage (trois pièces et deux pièces) est très largement usité, en dehors même de ce premier schéma.

Dans une autre série de variantes, la travée centrale se réduit à un couloir. Au 22, rue de Malzéville (fig.106) qui renoue, du moins quant au décor, avec la tradition classique, ce couloir distribue deux travées de largeur inégale, qui se répartissent séjour et service (trois pièces/deux pièces) comme dans les maisons mitoyennes. L'étage, avec des pièces de dimensions presque actuelles, est plus proche du plan cruciforme. La répartition verticale suit le principe traditionnel du rez-de-chaussée surélevé ; la maison étant implantée à l'alignement, le garage est traité comme une annexe.

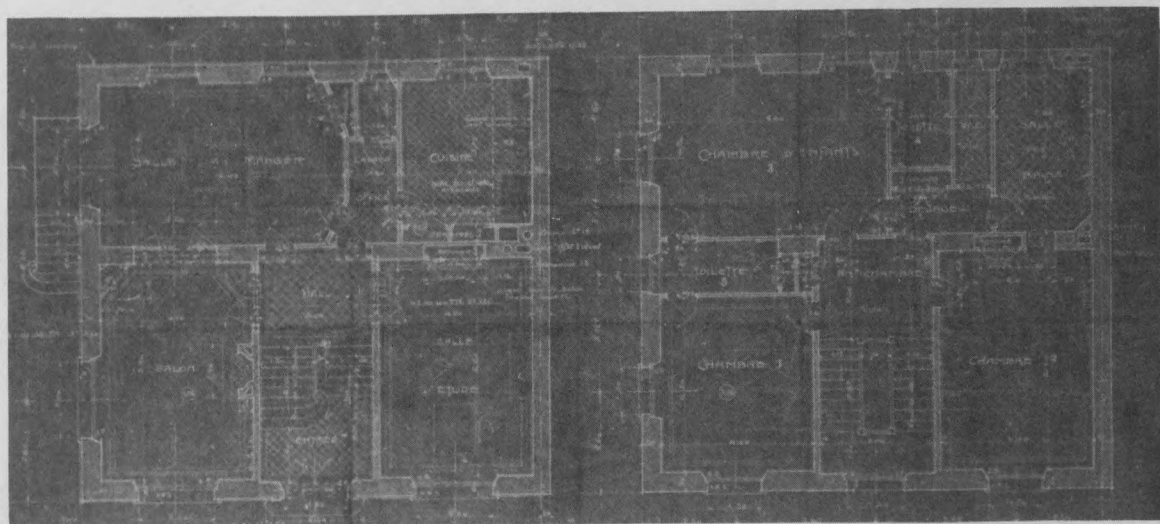
Le plan du 10, rue du Gal Clinchant est au rez-de-chaussée rigoureusement identique, mais quelques artifices de façade (groupe véranda-terrasse, une tourelle couverte à huit pans, quelques détails de toiture) font oublier la position centrale de la porte, en rattachant ce projet à la tradition pittoresque. L'effacement total de la travée centrale sera caractéristique d'une autre série typologique, dont cet exemple hybride participe déjà (fig. 107).



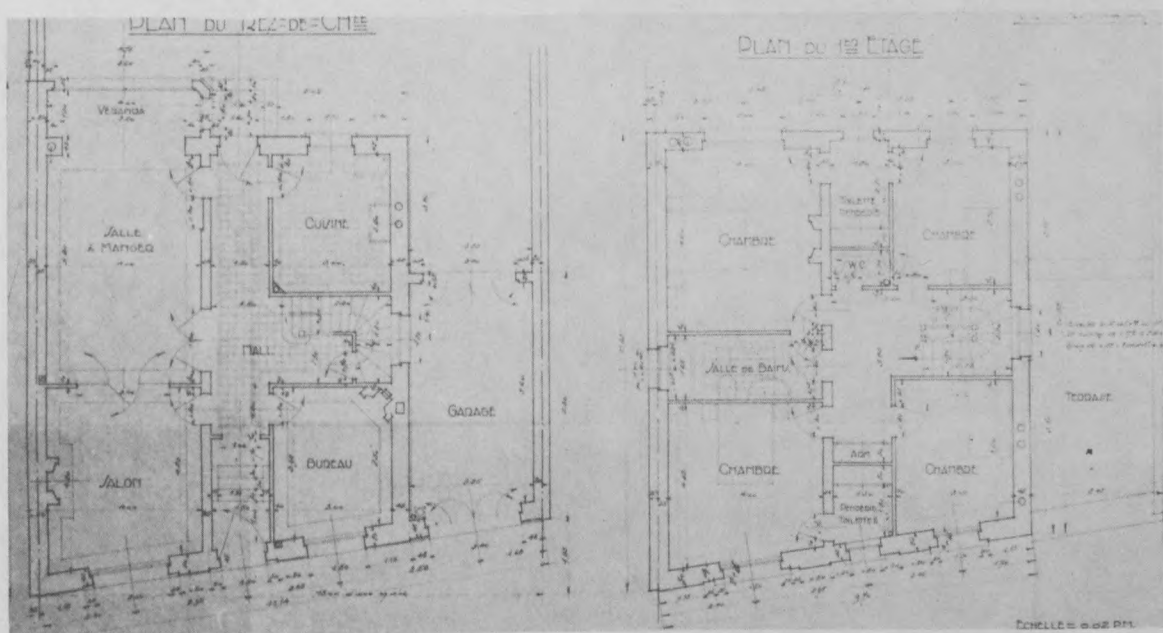
103



104

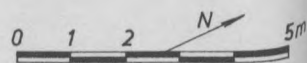
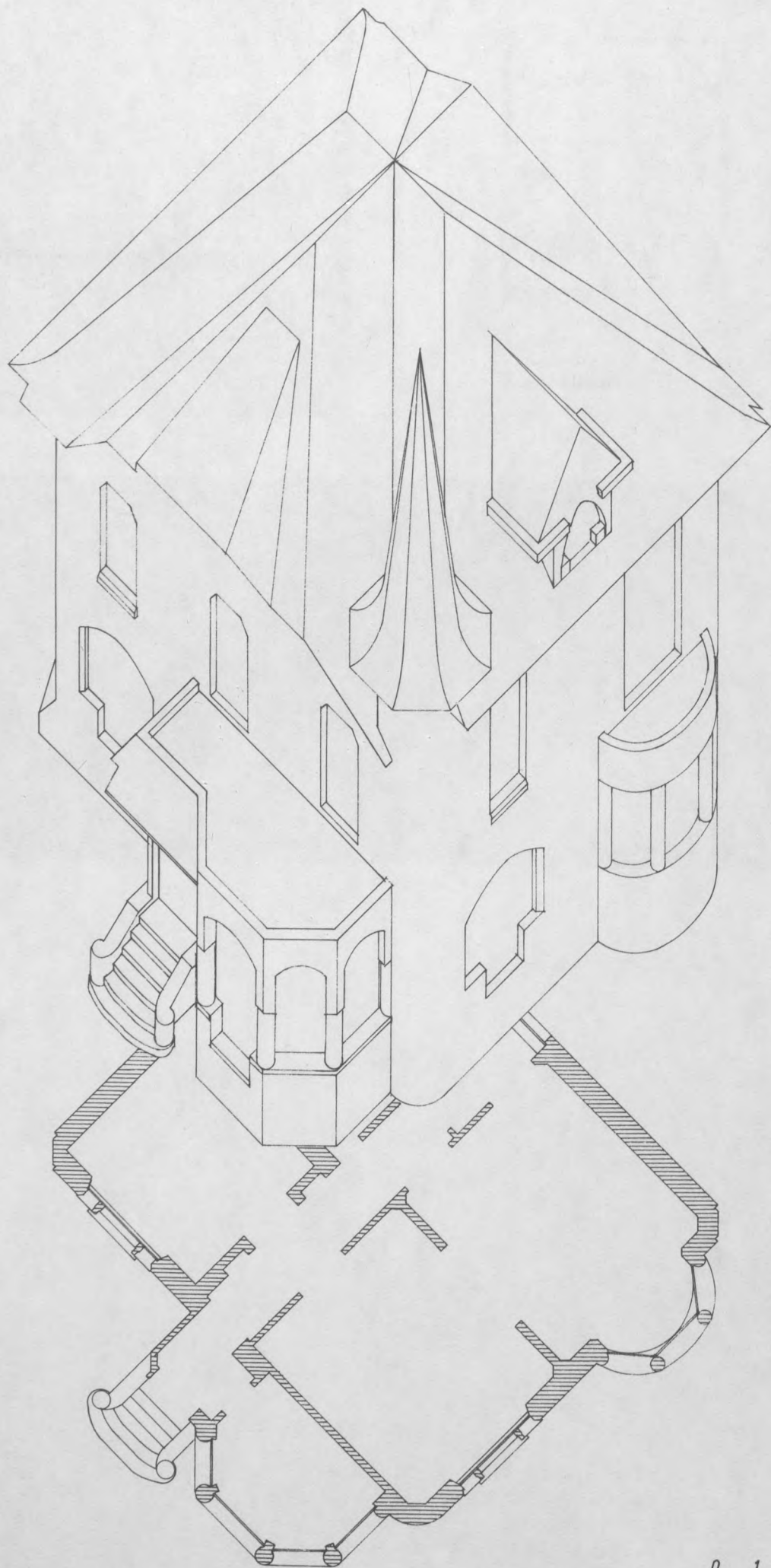


105



106

- 103 * 21, rue de Gerbéviller, 1965. Arch. Wagner, 1er étage.
 104 * s.n., rue de la Côte, 1924. Arch. Laschett de Polignac, 1er étage.
 105 * 3, rue de Vic, 1913. Arch. J. Masson, rez-de-chaussée et 1er étage.
 106 * 22, rue de Malzéville, 1931. Arch. J. Bourgon, rez-de-chaussée et 1er étage.



107 * 10, rue du Général Clinchant, 1925. Arch. C. Masson.

villas pittoresques et distribution fonctionnelle

Il peut sembler paradoxal d'avoir eu recours à cette dénomination empruntée à l'histoire des doctrines pour désigner une formule typologique dont on pourrait attendre une certaine neutralité architectonique. Notre propos est précisément de cerner les liens qui peuvent exister entre ces deux domaines — la typologie, l'histoire des architectoniques — moins étanches qu'il n'y paraît; mais surtout l'une des caractéristiques du courant issu des thèses de Viollet-le-Duc est d'avoir affirmé leur équivalence. Selon lui et ses épigones dont la pensée fut abondamment diffusée (cf. chapitre 10), c'est d'être fonctionnelles que les maisons deviennent pittoresques : l'architectonique serait dissoute dans la distribution idéale. Aussi, parallèlement aux partis symétriques dont la tradition entretenue par l'Ecole des Beaux-Arts marque encore au début du siècle un grand nombre de compositions, s'élaborent d'autres formes d'organisation où les exigences du confort et de l'économie priment sur la régularité formelle. Le résultat le plus apparent en est l'affirmation à l'extérieur, sous la forme de décrochements des façades et des toitures ou d'avant-corps, des éléments du programme intérieur : escalier, jardin d'hiver, cuisine, séjour/salon doivent être identifiables par leur forme, leurs ouvertures, leur décor.

Sur les plans, une certaine économie des surfaces de circulation est obtenue en renonçant à la régularité du volume extérieur. La primauté du groupe séjour/salon n'en est que plus évidente : les autres pièces n'en sont que les accessoires.

Le 17 rue Palissot (fig. 109) est à Nancy l'exemple le plus clair de cette série typologique; le volume principal regroupe salle à manger et salon, l'escalier manifeste sa présence en façade par un décrochement que vient renforcer la toiture, les pièces de service — cuisine, salle de bains, office ... — complètent le volume de la villa, et les éléments extérieurs à l'habitation — bureau, chambre "à donner", chambre de bonne — sont rassemblés dans une tour.

En autorisant le libre jeu des volumes, c'est-à-dire en éliminant les difficultés géométriques dues à l'imbrication des pièces dans un espace régulier ou, au plein sens du terme, mesuré, ce plan pittoresque a pu réunir les conditions de diffusion d'un exemple-type. Aussi cette disposition peut s'observer dans une partie assez importante du corpus, quels que soient les emprunts stylistiques dont on l'agrément, à travers des variantes qui mettent en jeu le nombre de pièces, des permutations circulaires à l'intérieur du schéma, ou encore certaines tentatives d'intégration à un volume partiellement régulier.

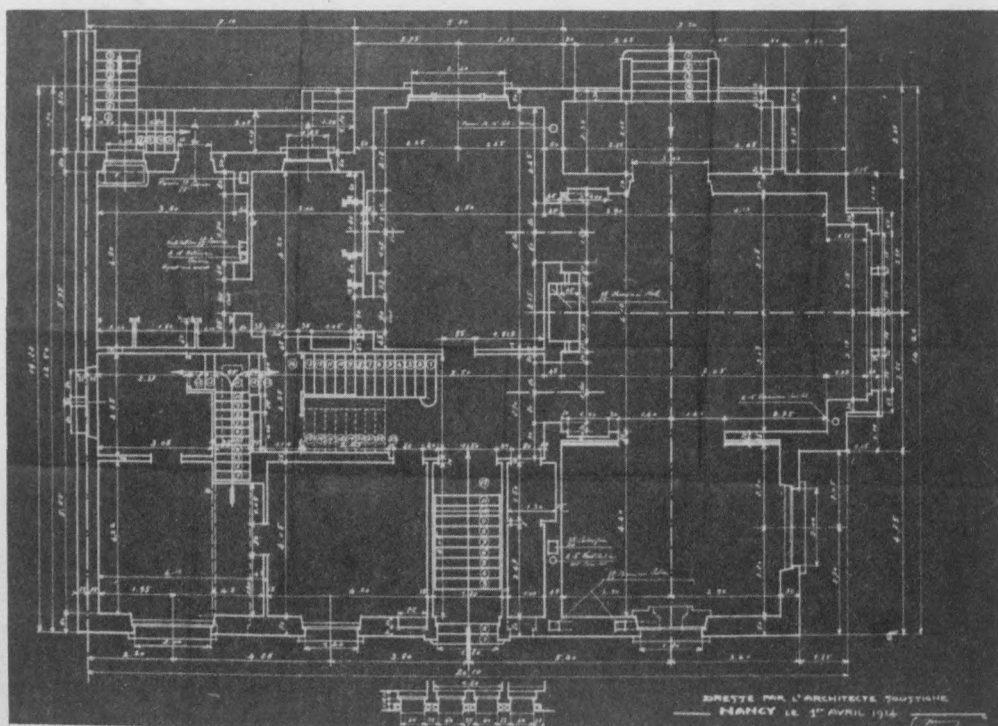
Au 2 rue de Viray (fig. 110) est rétablie en façade une symétrie entre le salon et le bureau. On voit se dessiner ici un principe largement utilisé : la façade sur la rue est symétrique voire solennelle —

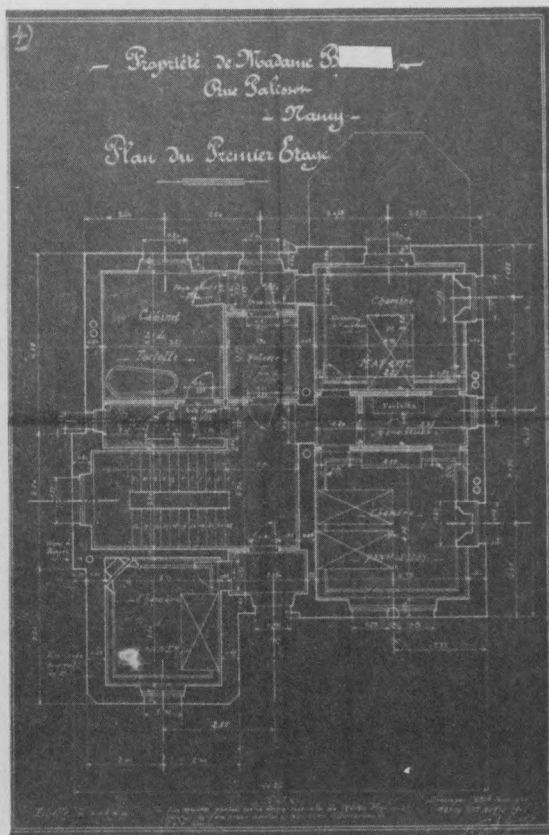
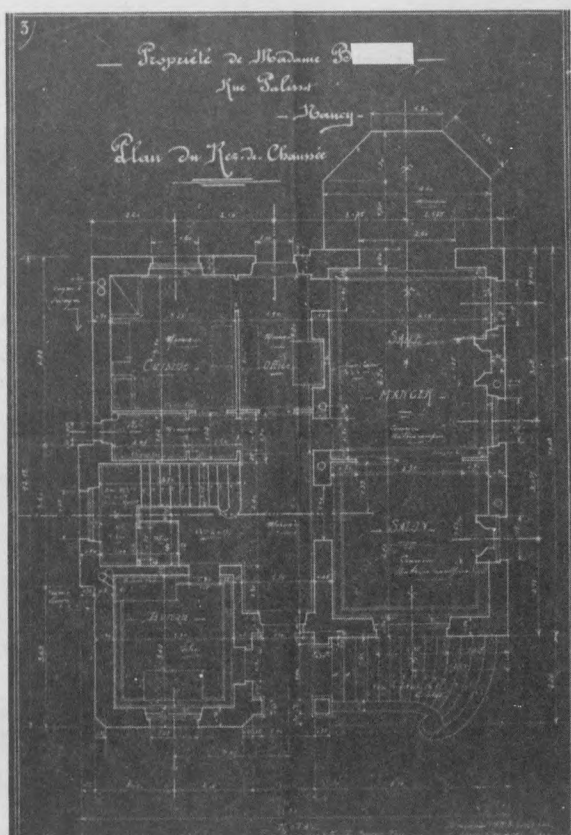
la référence aux ordonnances classiques y est parfois littérale—, alors que la façade sur le jardin, dissymétrique et d'une volumétrie plus complexe, se rattache plus clairement aux propositions pittoresques.

La villa que l'architecte G. Munier édifie pour son propre usage en 1914 (fig. 108) reprend cette dualité, pour s'adapter à la double contrainte d'une implantation à l'alignement et d'un terrain en pente. Le jeu volumétrique sera limité aux deux façades orientées vers le jardin (cf. p.278).

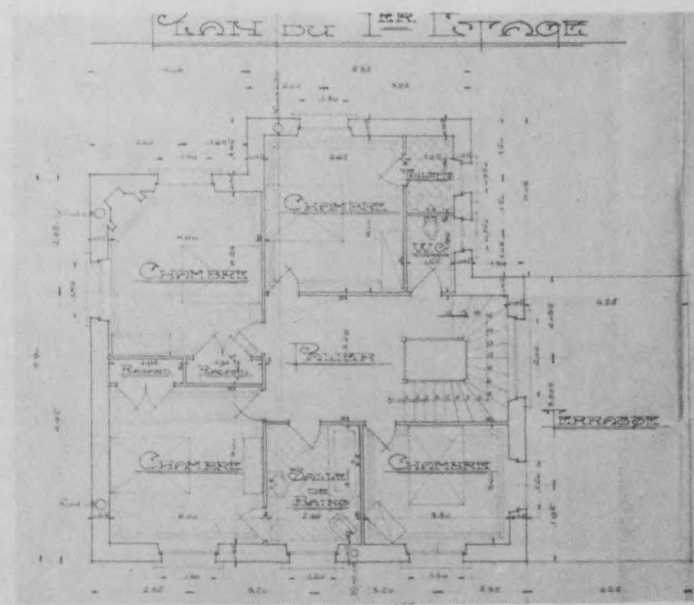
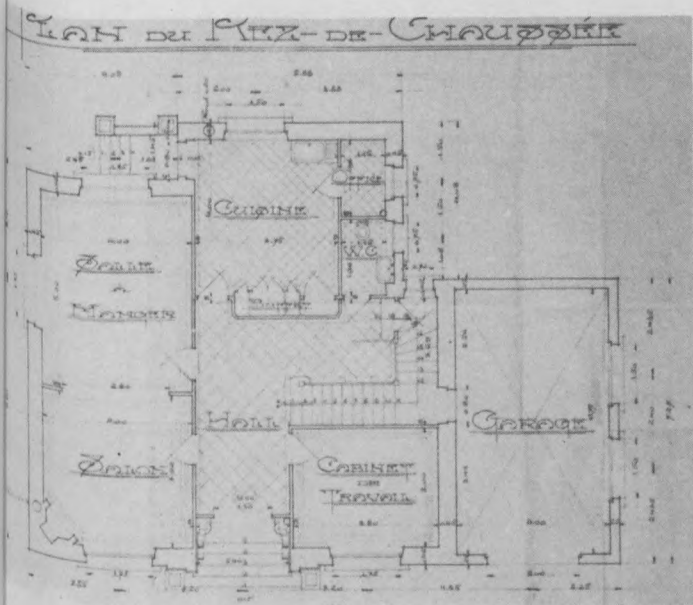
L'existence de cette maison dont les pièces se distribuent selon un schéma de base identique aux précédents confirme que certaines lois distributives, ou certaines solutions distributives typiques peuvent être au service de programmes d'emprises diverses. En terme de commande, il y a peu de points communs entre cette villa et la précédente. Peut-être l'une des caractéristiques de ce plan pittoresque est-il de favoriser, mieux que le plan centré par exemple, la réduction homothétique des plans sans nuire à l'habitabilité. La variation de la taille des pièces n'a aucune influence sur ce schéma distributif suffisamment souple pour l'absorber.

Ici comme précédemment, une partie du volume est affectée aux pièces de séjour, le bureau est implanté comme une annexe, et le volume restant est dévolu aux pièces de service. La disposition en L des pièces de séjour, qui rompt avec l'axialité rigoureuse des séquences classiques, réunit dans une même forme les qualités pittoresques et la résolution d'une contrainte : la parcelle est assez étroite.





109



110

108 * 23, rue de Verdun, 1914. Arch. Munier, rez-de-chaussée.

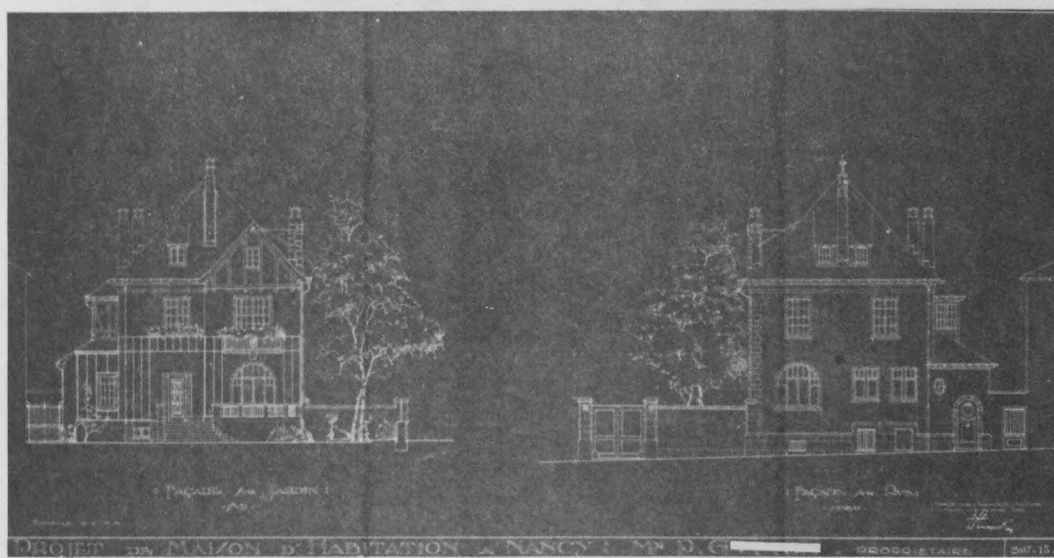
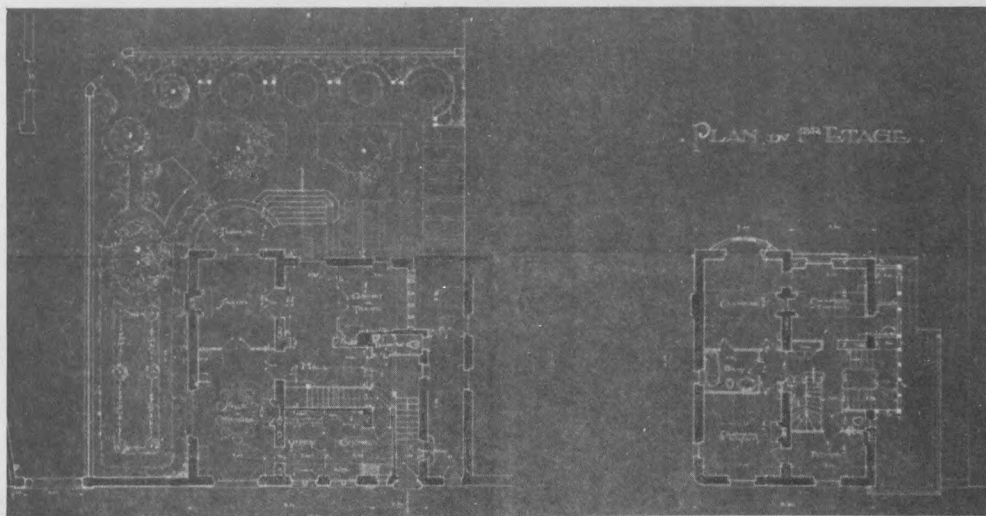
109 * 17, rue Palissot, 1905. Rez-de-chaussée et 1er étage.

110 * 2, rue de Viray, 1936. Arch. Mazerand.
Rez-de-chaussée et 1er étage.

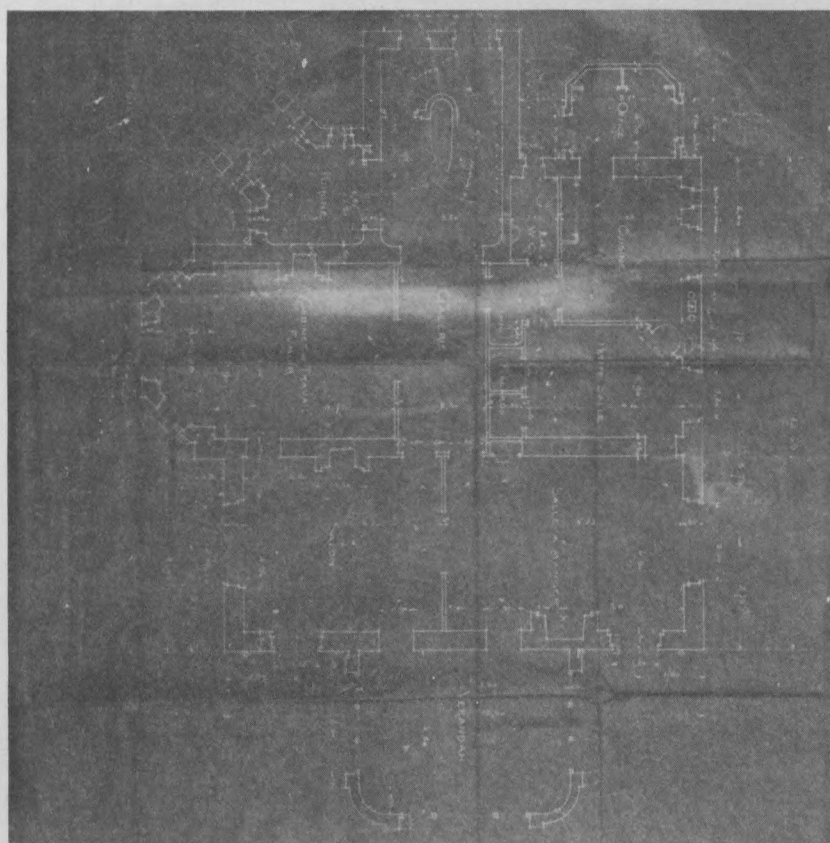
La distribution est identique au 77, avenue du Général Leclerc : trois pièces de réception autonomes, desservies par un couloir à l'extrémité duquel prend place un escalier, et un ensemble cuisine-office qui complète le plan quasi rectangulaire. Car malgré le parti pris de désarticulation des volumes, la forme générale de ces villas reste assez compacte. L'unité de l'objet semble rester associée à une silhouette proche du cube. Parmi les caractéristiques propres de la série typologique, voire du type, il faudrait peut-être compter cet impératif volumétrique dont la stabilité ne sera réellement menacée qu'avec l'adoption du profil de "bungalow" qui est encore d'usage aujourd'hui. Le cas du parc de Saurupt, un lotissement qui accueillit de 1904 à 1914 vingt cinq villas dont celle-ci, est un observatoire intéressant. Toutes ces villas, malgré une disparité architectonique certaine, peuvent être analysées comme des transformations d'un cube de référence de 11 à 14 m de côté⁷¹. En excluant toute hypothèse quant à la genèse réelle des projets, il faut néanmoins constater que la désarticulation des volumes prônée par les thèses de Viollet-le-Duc et de ses successeurs a rarement vaincu cette forme cubique (fig. 112).

Dans le même ordre de dimensions, et implanté lui aussi à l'alignement, le 3 rue René d'Anjou obéit à un schéma inversé : la cuisine est orientée vers la rue. Le déplacement de l'entrée qui s'inscrit a eu pour conséquence une transformation de l'escalier, mais le schéma distributif général reste identique aux précédents. Le doublet "salle à manger-salon", qui est avec le noyau distributif le dénominateur commun de cette série, est le seul ensemble composé dans une forme géométrique réfulière, bien que la composition des façades se soit attachée à masquer cette régularité sous le décor régionaliste. Fait plus rare dans cette série, la distribution du premier étage ne reproduit pas exactement celle du rez-de-chaussée. L'emprise d'un second escalier conduisant aux combles a dû y être réservée, la surface totale de l'étage est moins importante. Le parti de fractionnement des toitures en est peut-être la cause (fig. 111).





111



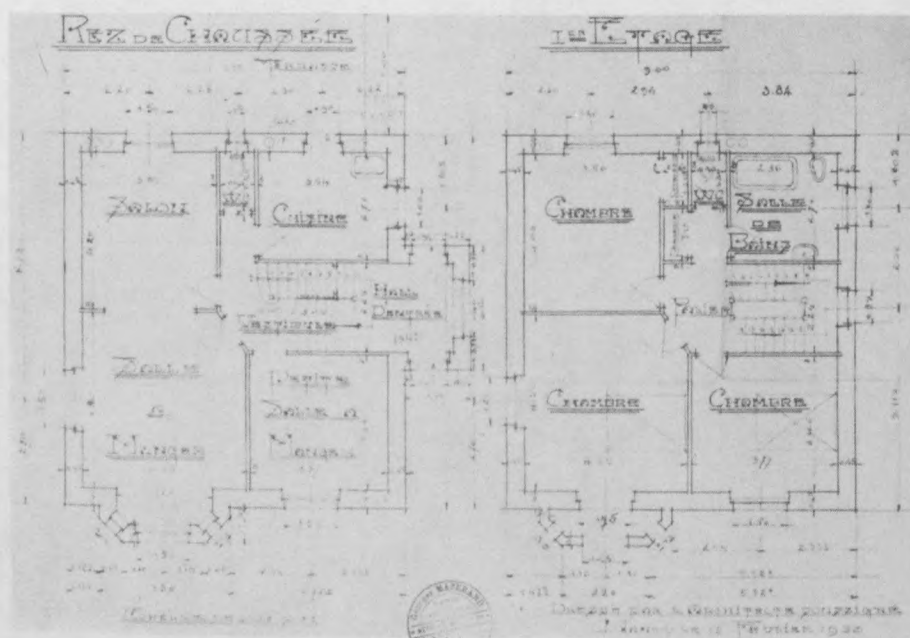
112

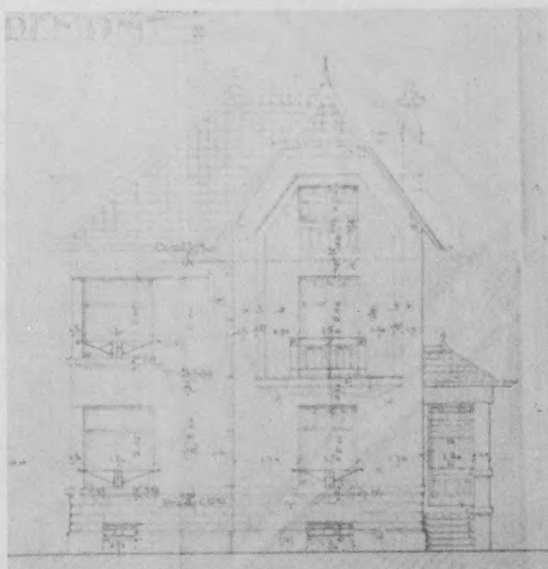
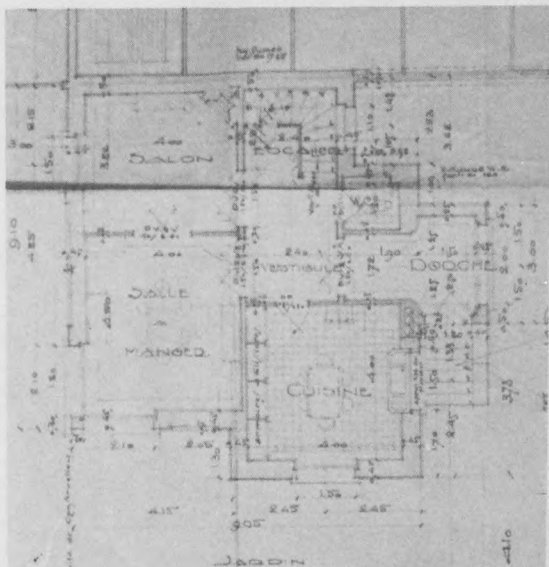
111 * 3, rue René d'Anjou. 1926. Arch. Hornecker. Rez-de-chaussée, 1er étage et façades - éch. 2,5 mm p. m.

112 * 77, avenue du Général Leclerc, 1908. Arch. Cayotte, rez-de-chaussée.

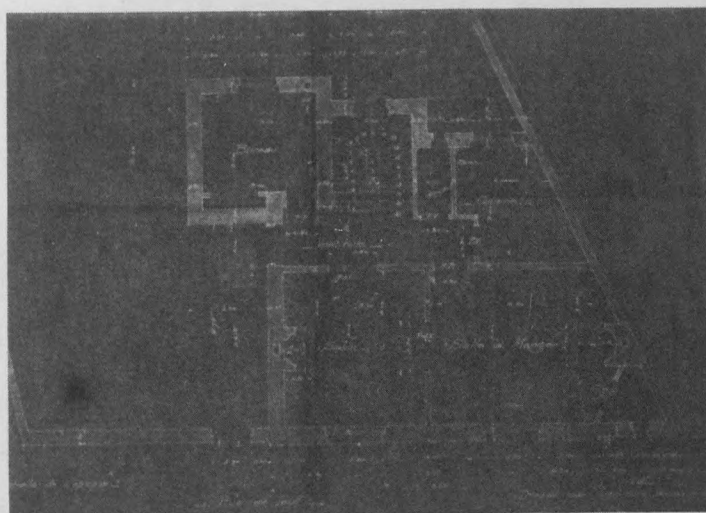
Le 28 rue de Badonviller (fig. 113) illustre le problème inverse. Lorsque la taille est suffisamment réduite pour que seules les façades soient des murs porteurs, l'autonomie volumétrique des différentes sections fonctionnelles n'existe pas. La disparition de la trabéation n'impose plus les solutions classicistes, mais elle sape aussi les fondements de l'architectonique pittoresque. L'implantation des adjonctions minimales (le porche-abri, le bow-window) tente d'animer ce volume simplifié. Mais on peut constater ici que lorsque disparaît la logique additive des volumes, le schéma distributif reste intact. Sans doute en 1931 avait-il déjà largement fait ses preuves, pour se détacher ainsi du cadre doctrinal où il était né. Il est repris au 241, rue du Maréchal Oudinot, dans une situation de demi-mitoyenneté (fig. 114). Privé d'une pièce, il reste cependant identifiable, d'autant que la position du porche est la même que dans le précédent exemple. Ce plan dit "fonctionnel", au contraire des autres, n'est pas orienté. Des permutations circulaires permettent de l'adopter au gré de la situation urbaine sans remettre en cause ses caractéristiques principales. De même au 86, Avenue de la Libération (fig. 115), où l'entrée retrouve son emplacement habituel entre séjour et bureau, la présence d'un mur mitoyen n'affecte pas un plan qui s'insère de plein droit dans cette série typologique.

La dernière possibilité de cette combinatoire assez rapidement épuisée (5 éléments : cuisine, bureau ou annexe, entrée, escalier, double séjour) est présente au 2, rue Sébastien Leclerc, où se retrouvent également les superpositions verticales observées dans les autres maisons de la série : les chambres principales sont installées au-dessus du séjour, la salle de bains prend la place de l'entrée et les autres chambres se partagent les autres emplacements, selon un schéma distributif assez proche de celui du rez-de-chaussée. Il reste à constater que par rapport à la volumétrie tourmentée de nos premiers exemples, le plan semble avoir atteint ici une certaine neutralité architectonique, ce qui contraindra son auteur à user de nombreuses ressources décoratives (fig. 116).

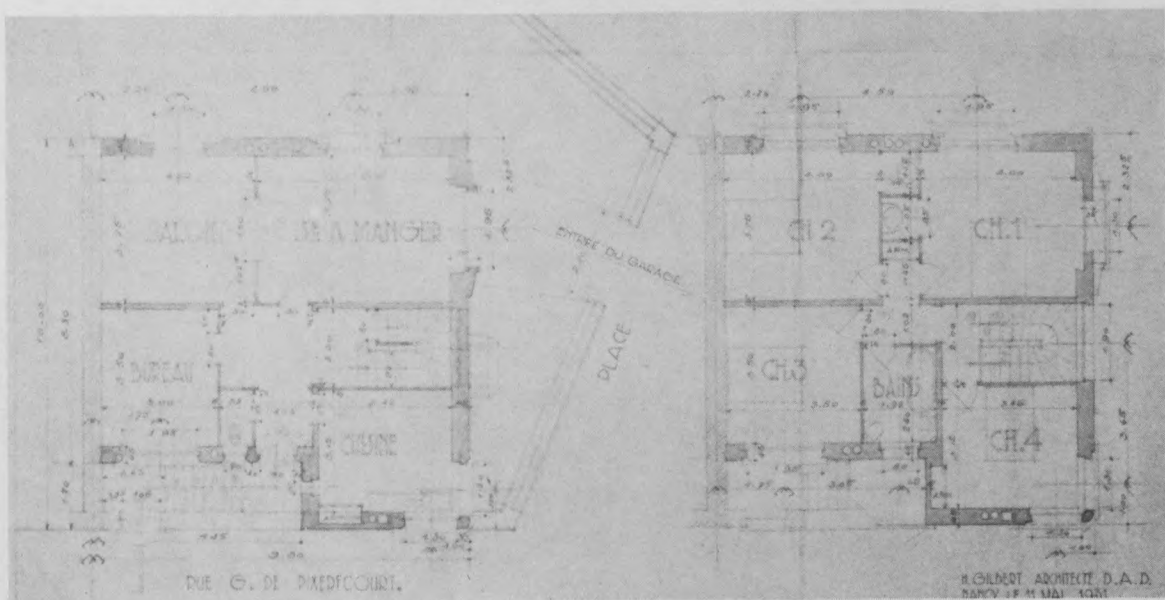




114

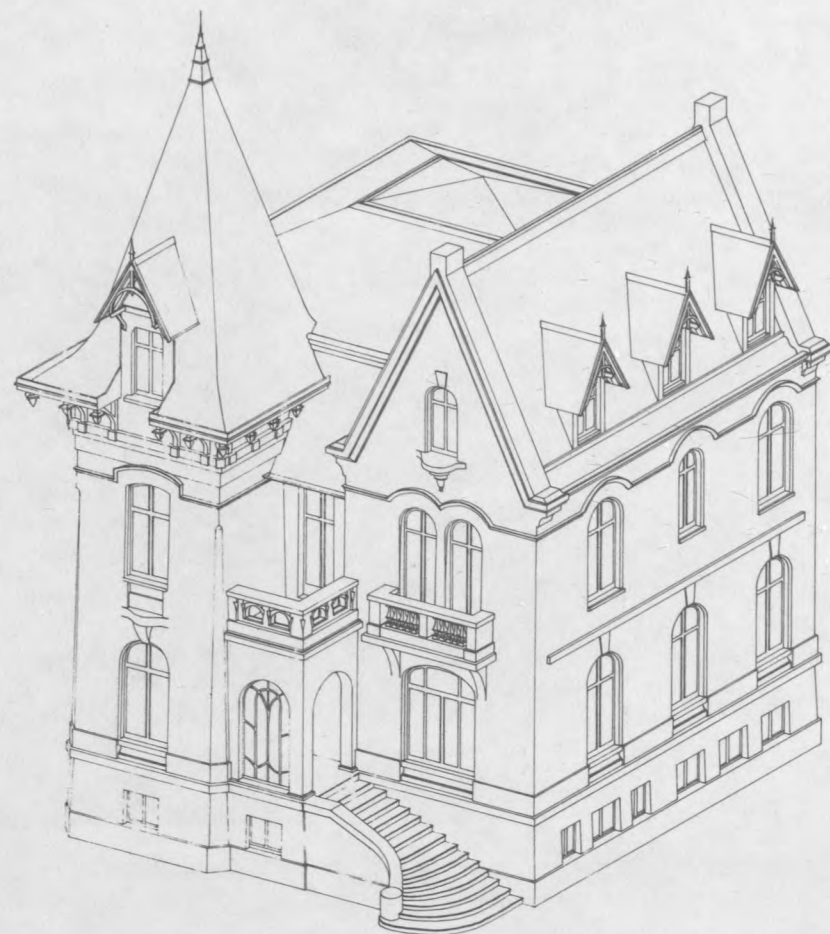
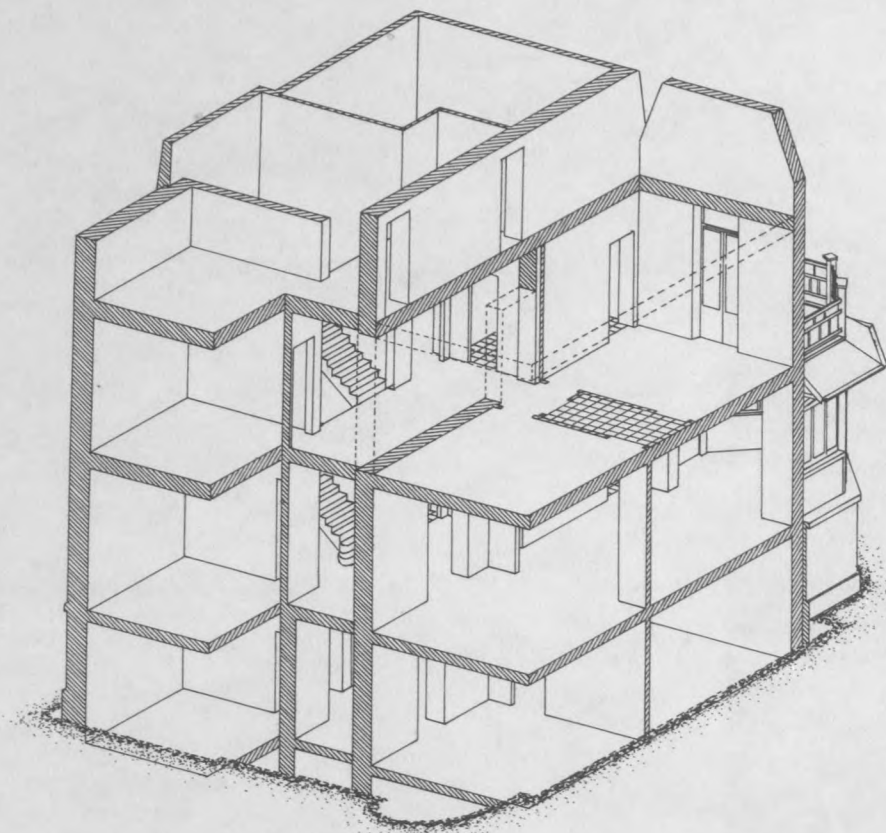


115

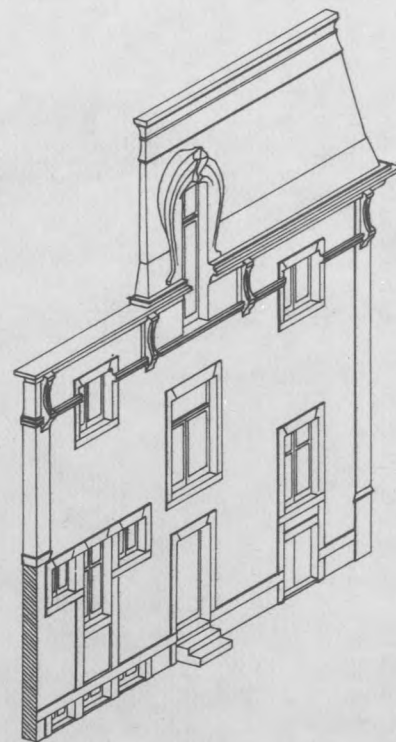
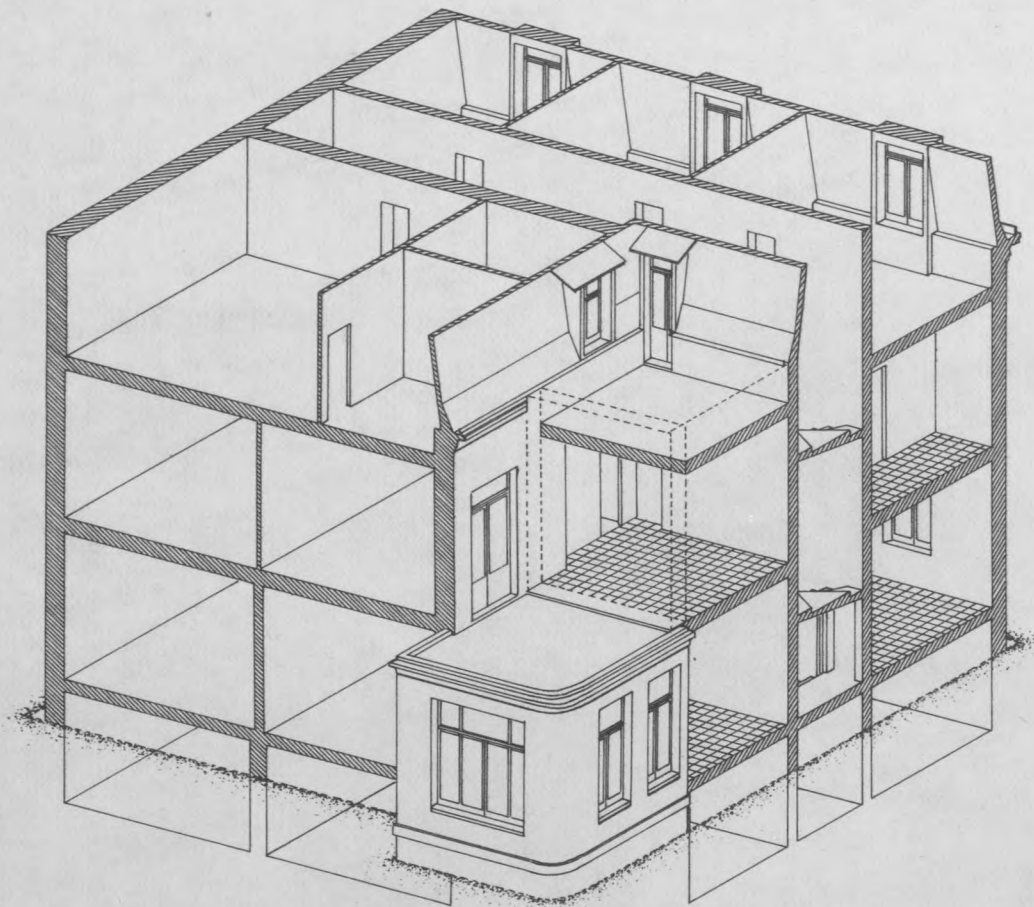


116

- 113 * 28, rue de Badonviller, 1933. Arch. Mazerand.
Rez-de-chaussée et 1er étage.
- 114 * 241, rue du Maréchal Oudinot, 1931. Arch. Clément.
Rez-de-chaussée et façade sur rue.
- 115 * 86, avenue de la Libération, 1908. Arch. Bentz. Rez-de-chaussée.
- 116 * 2, rue Sébastien Leclerc, 1931. Arch. Gilbert.
Rez-de-chaussée et 1er étage.



108 * 17, rue Palissot, 1905.



118 * 14, rue St-Léon, 1906. Arch. Weissemburger.

Enfin cette maison, rue J. Mougin (f 117) que nous avons déjà évoquée pour son double escalier (cf. p. 77) s'éloigne légèrement des caractéristiques de la série : le noyau de circulation est devenu un couloir qui traverse toute la maison, séparant le volume du séjour de celui qui abrite le bureau, la cuisine et l'escalier. La stratégie pittoresque qui consiste ici à montrer sur la façade principale le plus grand nombre possible d'annexes —escaliers, perrons, terrasses, bow-windows— est poussée à l'extrême. La façade offre alors le spectacle diversifié, sinon hétéroclite de plusieurs bâtiments indépendants. Mais on se trouve à la limite de la série typologique. La forme rationalisée de cette solution distributive conduit au plan à couloir central.

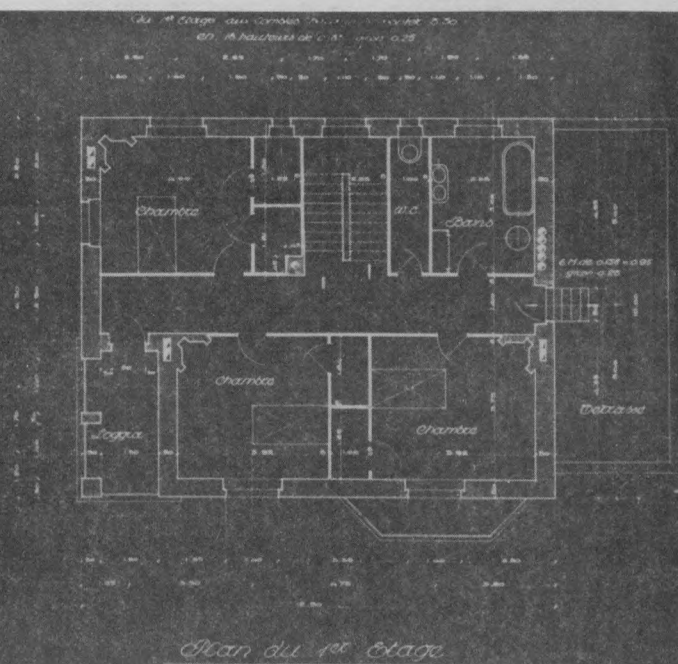
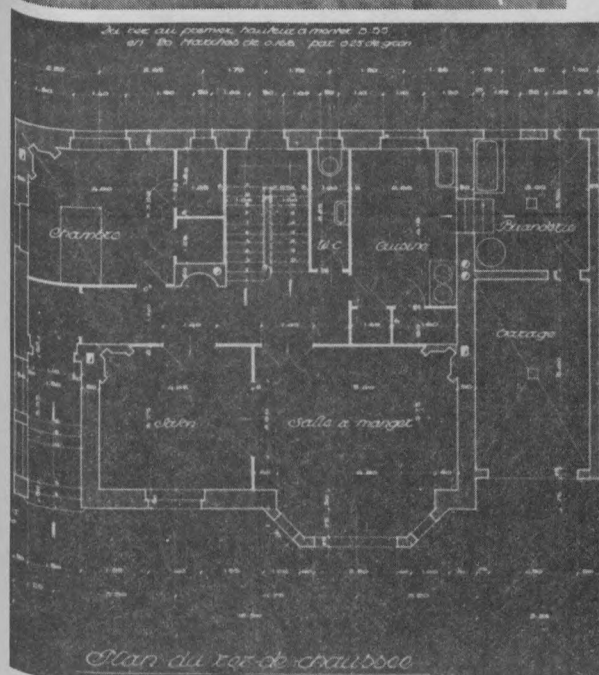
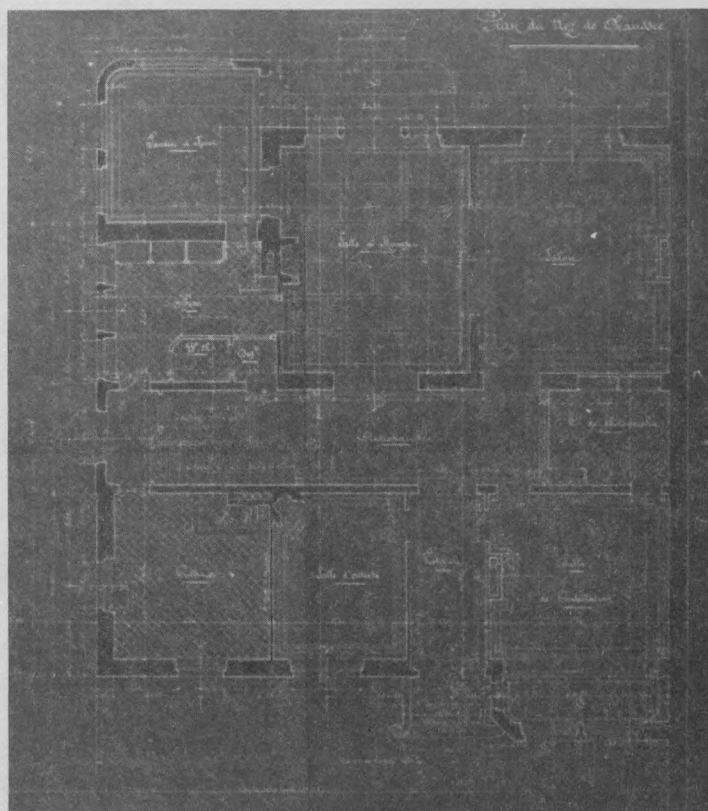
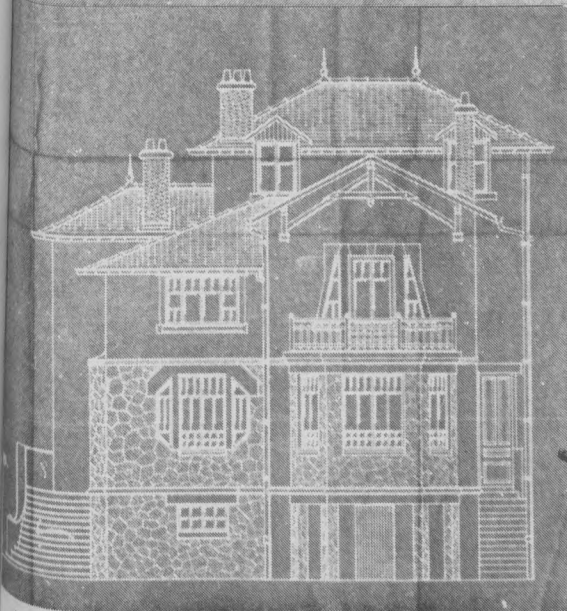
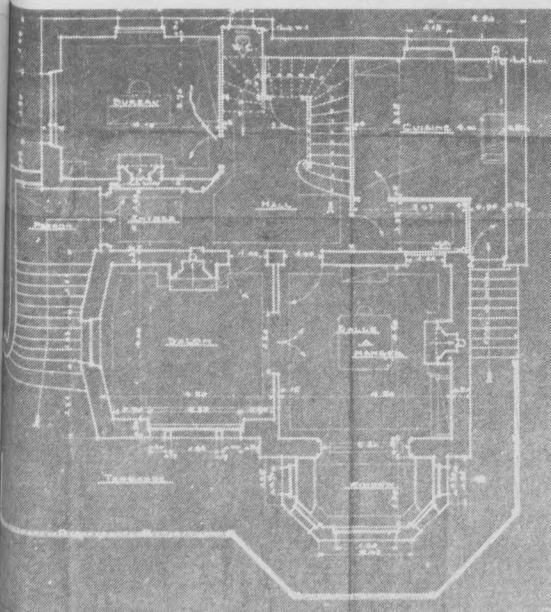
plans à couloir

La spécialisation fonctionnelle des travées est, sinon l'origine, du moins une des caractéristiques d'accompagnement du plan à couloir. Deux héritages s'y confondent : d'une part le corridor, élément fonctionnel spécialisé et destiné à la distribution des pièces de service d'autre part la forme ancienne de la galerie, dont nous avons vu l'application fréquente dans les maisons à quatre travées, et qui s'utilise encore dans certaines villas. Le 14 rue St Léon par exemple, où le programme de l'habitation est enrichi de quelques locaux professionnels —le propriétaire était médecin—, ne pouvait plus se satisfaire d'une distribution par un noyau central. Le couloir parallèle à la façade principale sépare les deux sections fonctionnelles de la maison : pièces de séjour d'un côté, pièces de service de l'autre. Dans ce schéma les séjours ne bénéficient que d'une orientation (fig. 118).

Les variables associées à ce plan ont pour principal objet l'occupation de la zone centrale que le couloir occupe plus ou moins intégralement, et le mode d'accès à cette zone : dans ce premier exemple, un dégagement suffisamment large pour être appelé entrée mène de la façade au couloir central.

D'une clarté exemplaire, le plan de cette maison rue des Brice est coupé transversalement par un couloir qui envahit toute la travée centrale. Le même mode distributif est reproduit à l'étage. L'accès à ce couloir depuis la rue se fait par un porche-abri qui longe les pièces de séjour. Les services sont reportés à l'arrière (fig. 119).

Cela dit le plan à couloir n'implique pas d'orientation préférentielle : la maison du 11, rue de Turinaz est bâtie, 30 ans plus tard, sur le même plan, avec un séjour vers le jardin (fig. 120). Pour revenir à nos premières définitions, ces deux exemples permettent de distinguer ce qui ressortirait au type (situation urbaine, orientation) des attributs de la série typologique : le même plan à couloir s'applique à deux types nécessairement différents. L'accès à la partie centrale se fait ici par l'extérieur, où l'escalier occupe entièrement la distance qui sépare la façade du couloir ; ce dernier ne traverse pas toute la maison. Son emprise est prolongée à l'intérieur de la cuisine, par un placard. Il n'est pas rare, l'exemple de la fig. le montrait aussi, qu'un espace de rangement partage avec le couloir une travée centrale



- 117 * s.n. rue Joseph Mougin, 1926. Rez-de-chaussée et façade sur rue.
 118 * 14, rue St-Léon, 1906. Arch. Weisseburger, rez-de-chaussée.
 119 * 21, rue des Brice. 1922. Arch. Pierron, rez-de-chaussée et 1er étage.

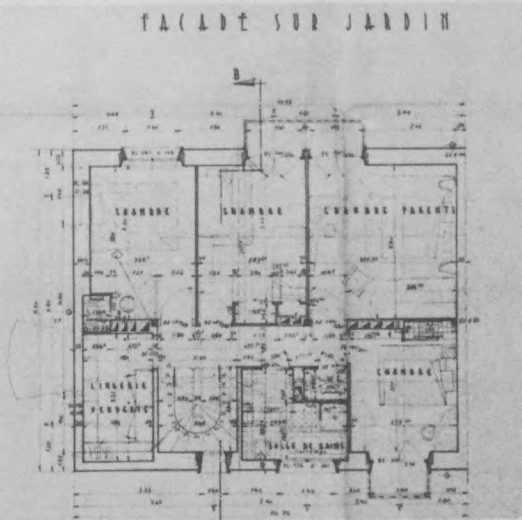
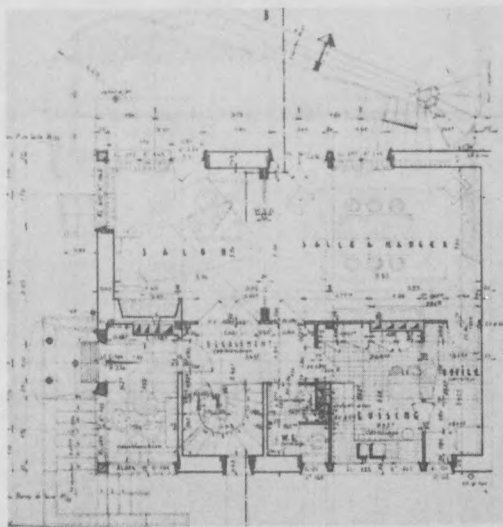
dont l'éclairage naturel est difficile. Lorsqu'il est possible, les maisons voisines, souvent proches, sont un obstacle à la vue et proscrivent l'installation d'une pièce d'habitation dans cette position. Le seul autre élément du programme qui puisse y prendre place est l'escalier. Le 2 rue J. Mougin (fig.121), dont le couloir est réduit à la largeur d'un simple espace de desserte, est contraint à cette solution par l'existence d'un mur mitoyen. Le pignon opposé est suffisamment éloigné des limites de propriété pour permettre que deux pièces s'y éclairent, et surtout pour rendre possible l'accès direct au couloir depuis l'extérieur.

En marge de ces schémas où le couloir est parallèle à la façade principale, citons le cas hybride du 40 boulevard de Scarpone (f.122) où les solutions distributives expérimentées dans une abondante production de maisons à deux trvées ont été adaptées par C. Masson à une situation d'angle. Dans une telle disposition le couloir qui longe les pièces de séjour peut être relié à l'entrée ; en fait, c'est l'ensemble du schéma qui a subi une rotation de 90°. La position inédite de la cuisine sur un axe qui n'est pas tout à fait de symétrie libère un emplacement pour une pièce supplémentaire ouverte sur la façade latérale. A l'étage, où une salle-de-bains est superposée à la cuisine, le couloir doit se plier aux contraintes nées de la position des escaliers. Le schéma distributif du rez-de-chaussée n'est donc pas exactement reproduit, et le couloir se dilate aux dimensions d'une large antichambre.

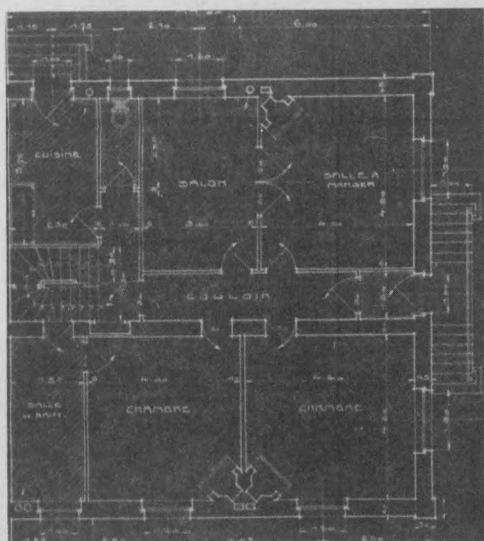
Au 35 rue Hermite (fig.125) le couloir dessert deux escaliers situés à chaque extrémité. L'escalier "de service" est adossé au mur mitoyen et celui "des maîtres", légèrement excentré, comble en partie la distance qui sépare la rue du couloir. L'entrée est incluse dans cette cage d'escalier assez vaste. Les pièces se répartissent traditionnellement en séjour (sur la rue) et services de part et d'autre du couloir.

Il s'agit de l'un des rares cas d'utilisation moderne d'un tel schéma. Le couloir longeant les pièces de séjour est une solution distributive encore utilisée de nos jours, mais elle a produit dans la période récente des variantes où la disposition des pièces est assez éloignée des premiers exemples. Du couloir, on a retenu les potentialités fonctionnelles — il s'agira le plus souvent de desservir les nombreuses pièces de grande surface —, plutôt que la forme régulière de la galerie ; la recherche d'une économie des surfaces de couloir ne semble pas avoir été un critère plus déterminant. Ainsi le 10, rue Gallé dont la forme incurvée oriente sa périphérie convexe — la plus longue — vers le Nord. Le couloir prend alors des dimensions impressionnantes : 20 mètres au rez-de-chaussée, 12 à l'étage. Le seul souvenir du programme traditionnel de la galerie réside dans le plan "à deux épaisseurs", dont une seule est occupée par des pièces habitables (f.123)

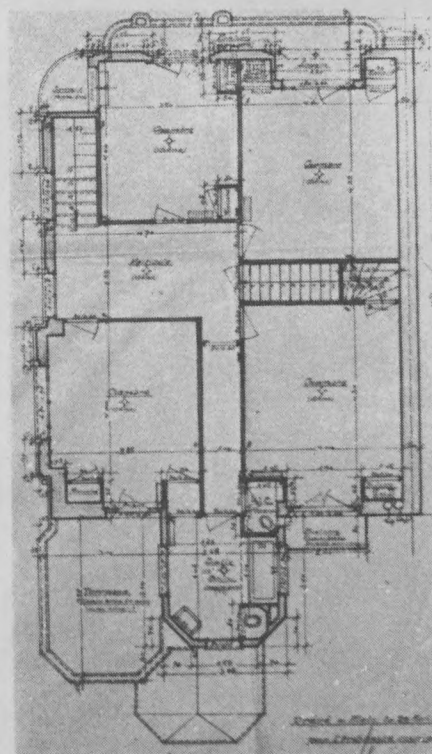
Presque aussi caricatural, le 119 rue du Haut-de-Chèvre propose une forme plus irrégulière. Ce long couloir est divisé en plusieurs sections par des ressauts. Le principe reste cependant assez semblable,



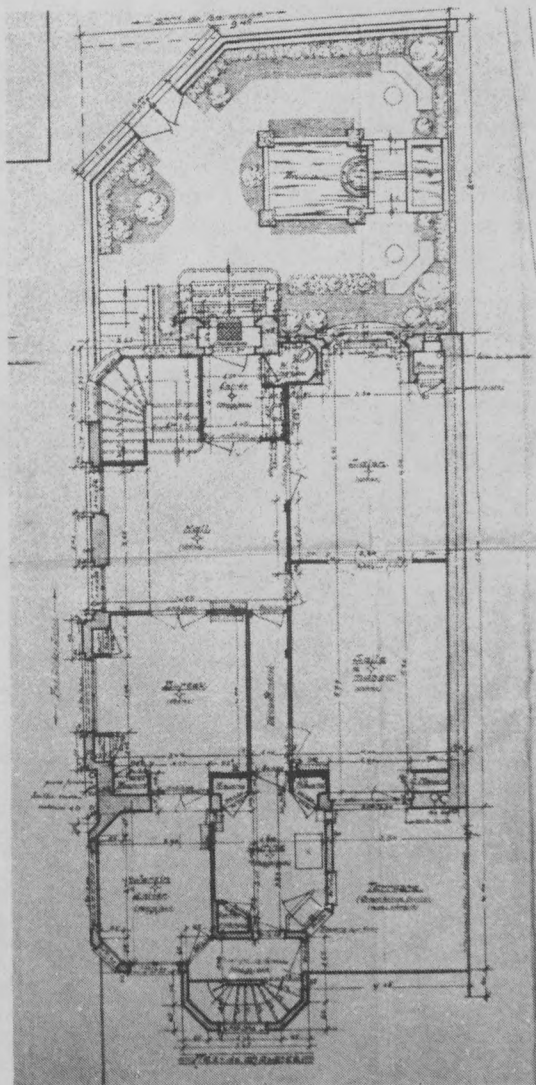
120



121



122b



122a

120 * 11, rue de Turinaz, 1952. Arch. Malot, rez-de-chaussée et 1er étage.

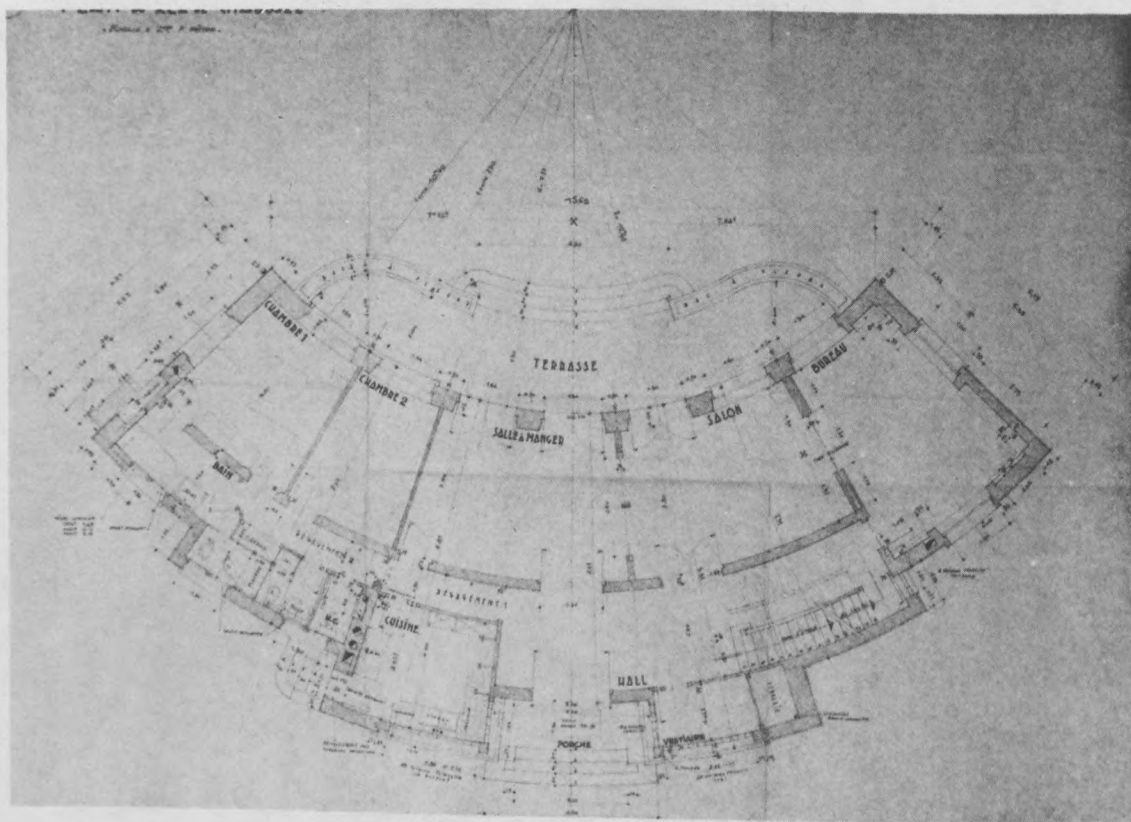
121 * 2, rue J. Mougin, 1925. Arch. Rougieux et Gravier, rez-de-chaussée.

122 * 40, boulevard de Scarpone, 1938. Arch. C. Masson.

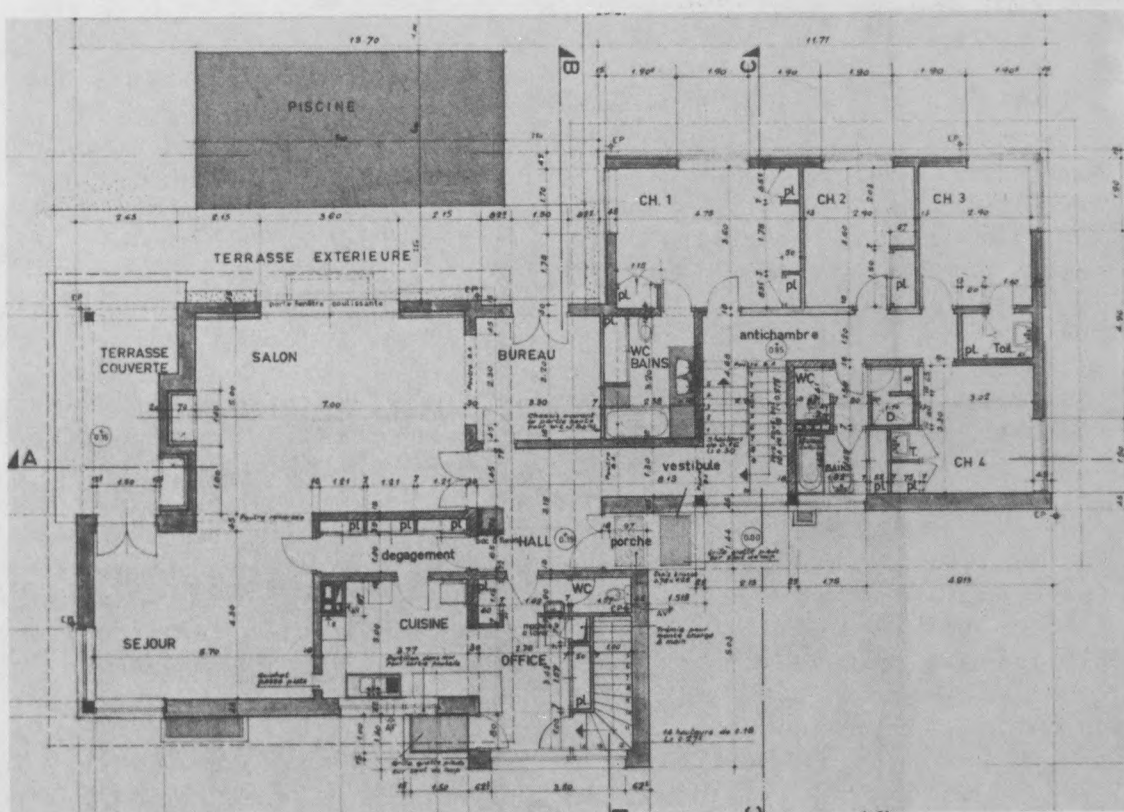
(a) rez-de-chaussée (b) 1er étage.

qui défend par l'épaisseur d'un couloir les pièces habitées contre les nuisances, réelles ou supposées, engendrées par la proximité de la voie publique. Peut-être certaines évolutions architectoniques ne sont-elles pas étrangères à cette évolution. Dans cette catégorie de villas en effet, une certaine homogénéité du vocabulaire formel, favorisée par la méthodologie de l'inventaire a supprimé toute hiérarchie des façades. Sur la rue, il n'est donc plus impossible de présenter les façades des couloirs, cuisines, salles-de-bains (fig.124, cf.chap.10).

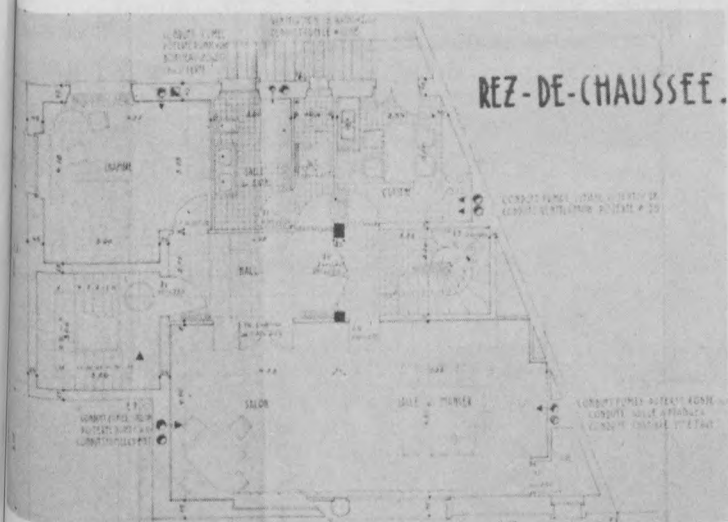
Hors champ, le 3 rue Gouraud (f.126) illustre une hypothèse moderne du plan à couloir, qui a eu peu d'adeptes nancéiens bien que la maison soit en partie dûe à Jean Prouvé. Ce couloir est une mezzanine ouverte sur le séjour, à mi-hauteur. C'est très logiquement l'escalier qui résout l'articulation du couloir à l'entrée. Mais peut être cet exemple démontre-t-il que les maisons modernes ont rompu non pas avec les types ou les solutions distributives typiques —il n'y a pas d'invention typologique— mais avec les séries typologiques traditionnelles; elles ne trouvent leur place qu'au prix d'un élargissement de la définition des séries.



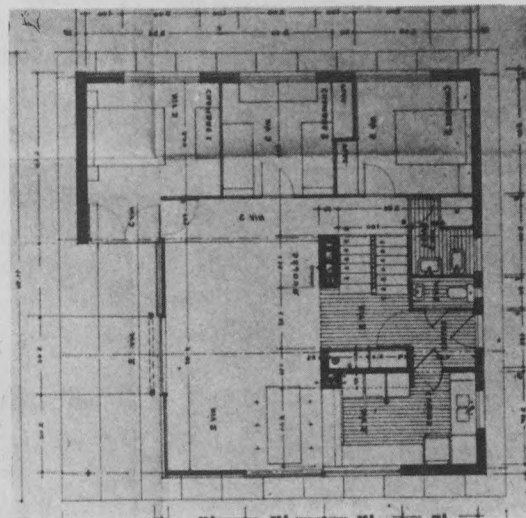
123



124



125



126

123 * 10, lot. Gallé, 1957. Arch. Bourgon, rez-de-chaussée.

124 * 119, rue du Haut-de-Chèvre, 1969. Arch. André et C. Prouvé.
Rez-de-chaussée.

125 * 35, rue Hermite, 1952. Arch. Pierron, rez-de-chaussée.

126 * 3, rue du Général Gouraud, 1959. Arch. Legrand, rez-de-chaussée.

du cottage au pavillon

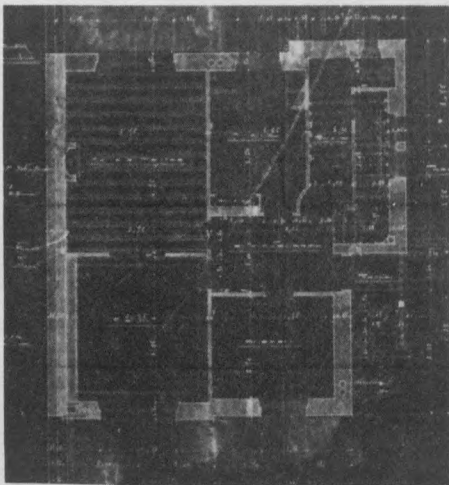
Il reste à décrire une série que nous avons prévu de consacrer aux dérivés du "cottage", entendu comme variété réduite du plan pittoresque. Mais cette catégorie compte en fait peu de représentants à Nancy, si l'on s'en tient à cette étroite délimitation de la série. Nous avons donc choisi d'ouvrir celle-ci à des pavillons modernes, que leur surface habitable, le schéma distributif sans couloir et certaines autres caractéristiques permettaient d'assimiler.

le 34 rue C. Martel (f. 127) s'identifie partiellement aux plans pittoresques tels que les villas décrites précédemment les ont mis en oeuvre. Il existe pourtant un élément qui l'a fait échapper à cette classification : sa taille, qui est de 50 % inférieure à celle des cas les plus courants de la série pittoresque. Dans cet exemple rarissime de réduction homothétique — les pièces sont très petites —, l'escalier dont les dimensions ne tolèrent pas tant de souplesse apparaît comme un élément hors d'échelle sinon monstrueux, ce qui peut expliquer son installation dans un volume relativement autonome. A l'intérieur de cette emprise d'environ 50 à 60 m², le respect des surfaces communément admises pour les pièces d'habitation entraîne deux altérations du plan pittoresque, qui peuvent s'observer à des degrés divers dans les trois exemples suivants : 13 rue Français, 61 rue du Vieil Aître et 196 av. du Gal Leclerc (resp. fig. 128, 129, 130).

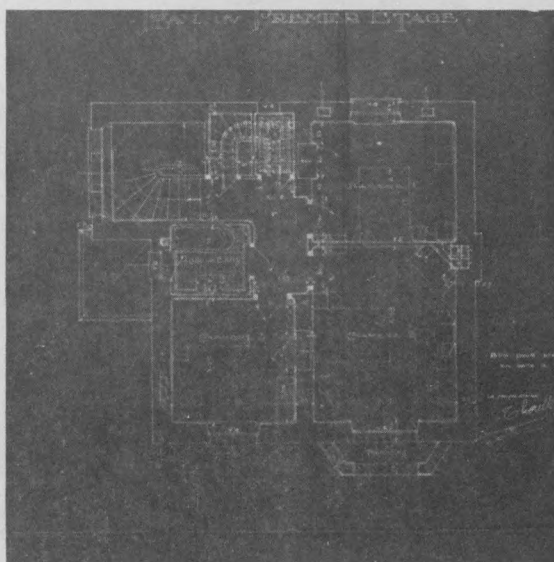
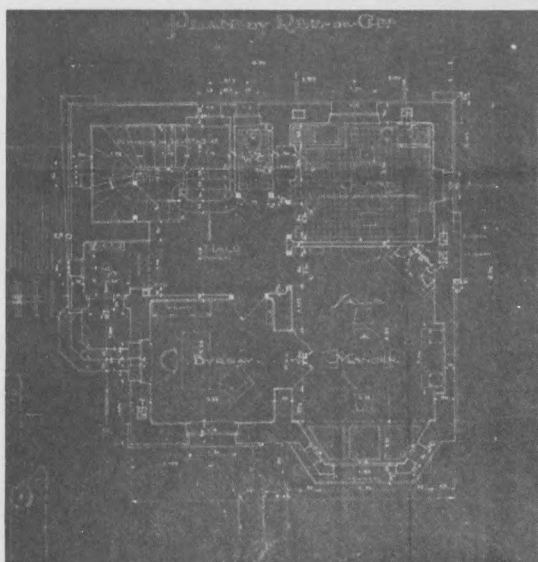
D'une part le nombre de pièces est moins élevé : trois pièces au lieu de quatre, cuisine incluse. Comme cette série de maisons reste fidèle à la silhouette cubique de leur modèle pittoresque, l'emplacement laissé libre dans ce plan en L est comblé par l'escalier et l'entrée, dont l'emprise est variable.

D'autre part le double séjour est contesté : soit, comme au 13 rue Français, il n'est plus la structure fondamentale autour de laquelle s'organise l'ensemble de la maison, soit (c'est le cas du 196 av. du Gal Leclerc), il disparaît, remplacé par deux pièces distinctes, salle-à-manger et bureau.

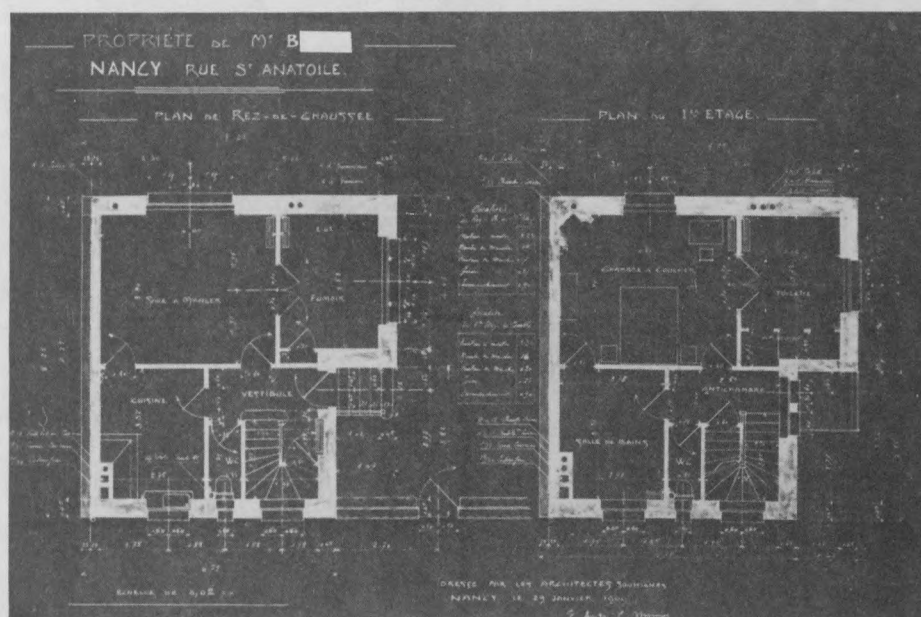
Il faut noter que ces maisons, quoique réduites, restent attachées à la hiérarchie pièces de jour/pièces de nuit — elles ont deux étages d'habitation — et correspondent encore à une certaine norme d'habitabilité, que nous n'oserons appeler un type. Le processus de réduction de la taille poursuivant son chemin, le coût de la construction aidant,



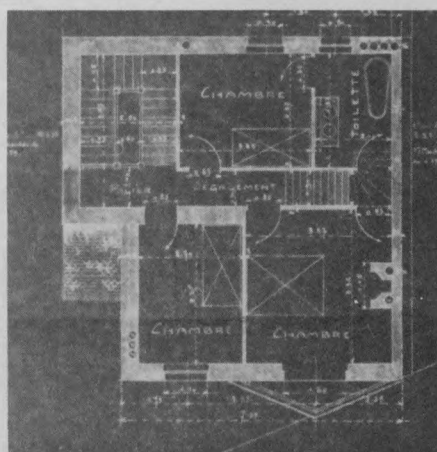
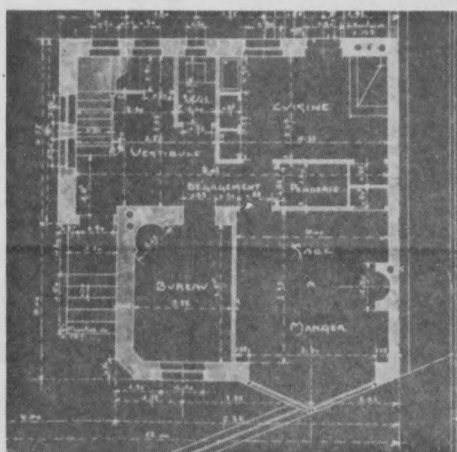
127



128

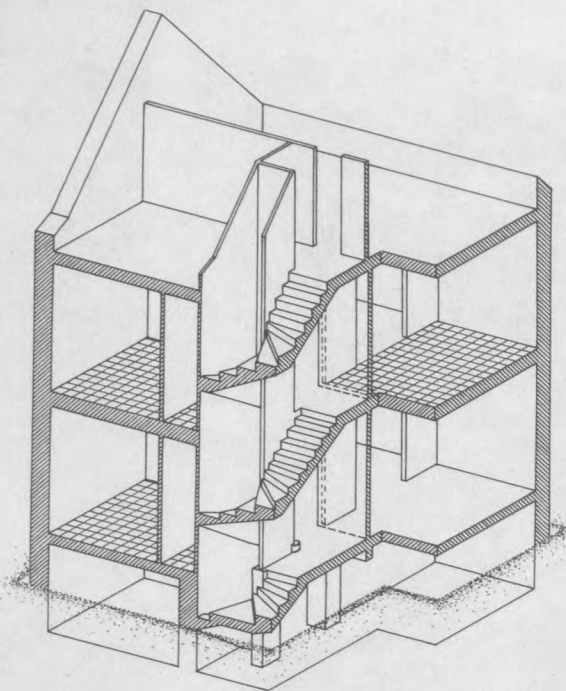


129



130

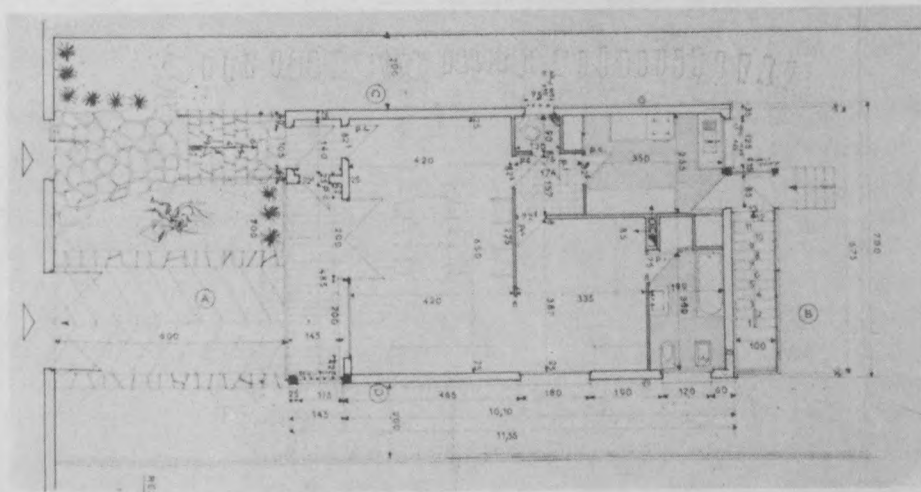
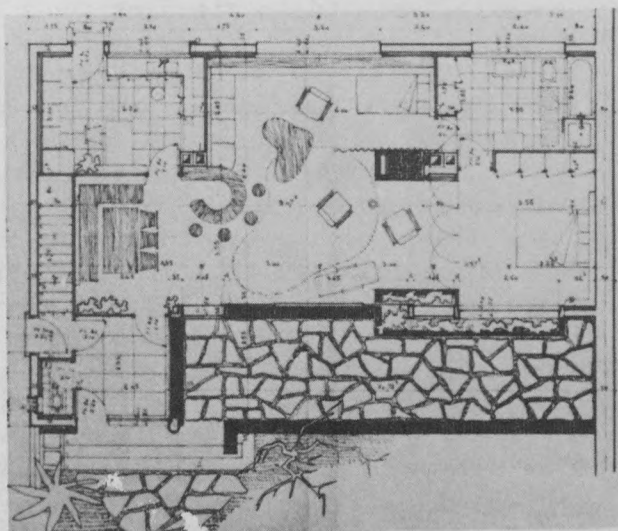
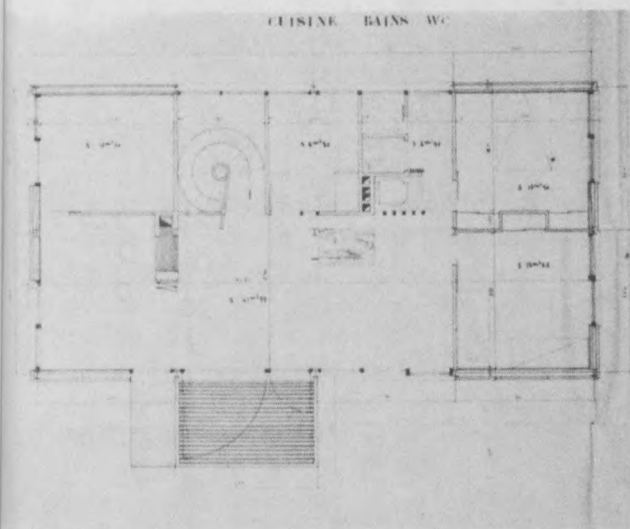
- 127 * 34, rue C. Martel, 1911. Arch. Cope et Jaquinet, rez-de-chaussée.
 128 * 13, rue Français, 1925. Arch. Hornecker, rez-de-chaussée et 1er étage.
 129 * 61, rue du Vieil Aître, 1909. Arch. André et Munier. Rez-de-chaussée et 1er étage.
 130 * 196, avenue du Gal Leclerc, 1905. Arch. André. Rez-de-chaussée et 1er étage.



129 * 61, rue du Vieil Aître, 1909. Arch. André et Munier.

nous trouverons des "villas" de deux pièces-cuisine, sur les façades desquelles l'artifice graphique tiendra lieu d'ordonnance colossale. Nous leur avons réservé une catégorie à leur mesure : montres et miniatures (cf. chap. 8).

Les petites maisons modernes ont avec les "cottages" quelques points communs : la taille et l'absence de couloir, mais aussi une répartition sur deux travées — fonctionnelles et rarement constructives — séjour et services. Le 42 rue de Prény (fig. 131), dont l'organisation verticale approche le principe du pilotis sans s'y abandonner tout à fait, est un exemple de ces "living-room" en longueur, qui permettent de se passer du couloir et le long desquels s'alignent l'escalier, la cuisine, la salle-de-bains, et parfois une ou deux chambres. Le 80 rue R. Poincaré (fig. 132), dans une plus modeste mesure — selon le vocabulaire courant, c'est un studio —, obéit au même schéma. Il arrive cependant que l'exiguïté de la parcelle le rende impossible. L'inévitable distribution traversante est alors confiée aux pièces successives, qui se commandent mutuellement leur accès (fig. 133). Dans ces trois "maisons minimum", il reste toutefois un espace qui n'est pas investi d'une fonction d'habitation précise; l'entrée se présente symboliquement comme une excroissance de cette habitation minimum qu'est devenu le pavillon.



132

133

131 * 42, rue de Prény, 1954. 1er étage.

132 * 80, rue R. Poincaré, 1951. Arch. Malot.
Rez-de-chaussée.

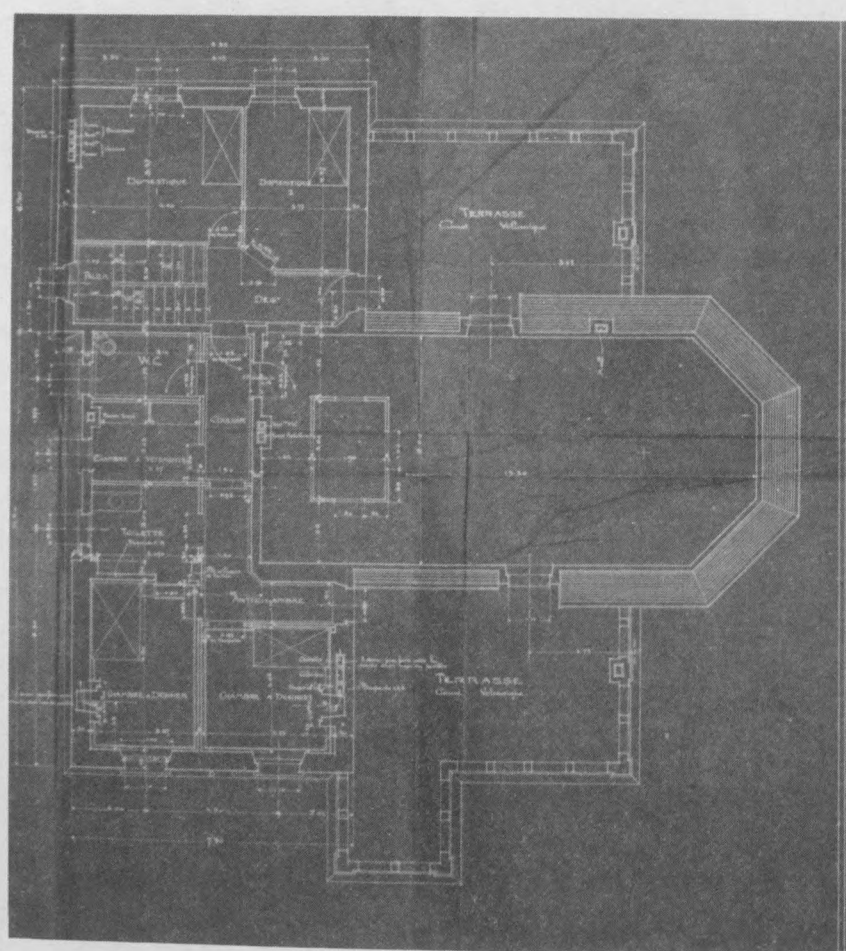
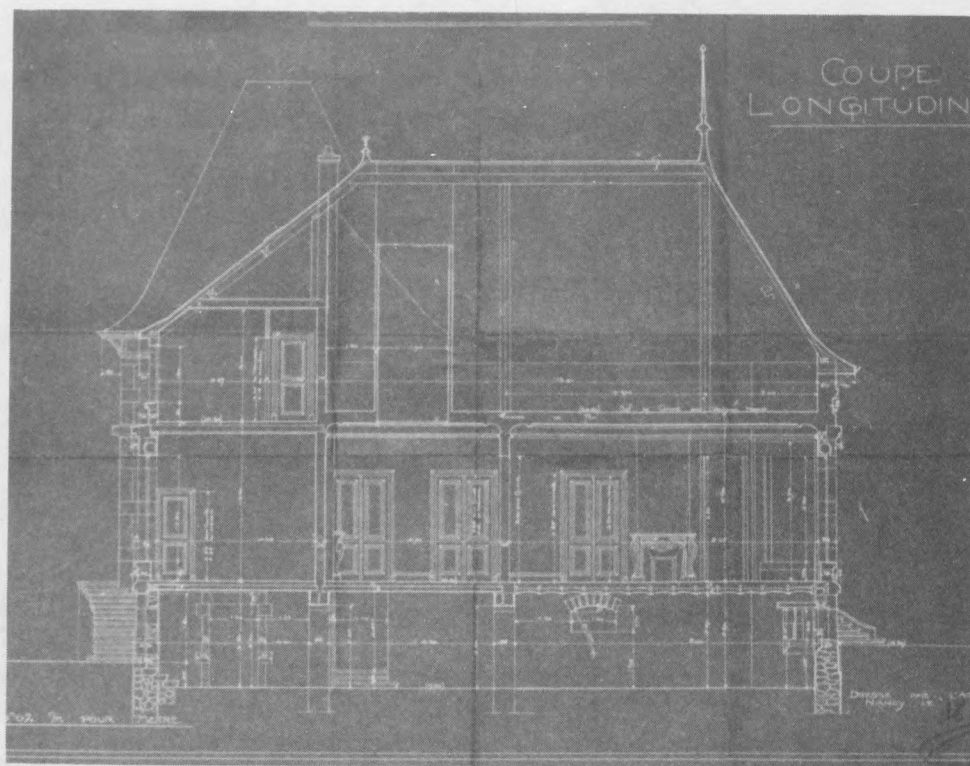
133 * 7, rue de Nomeny, 1951. Rez-de-chaussée.

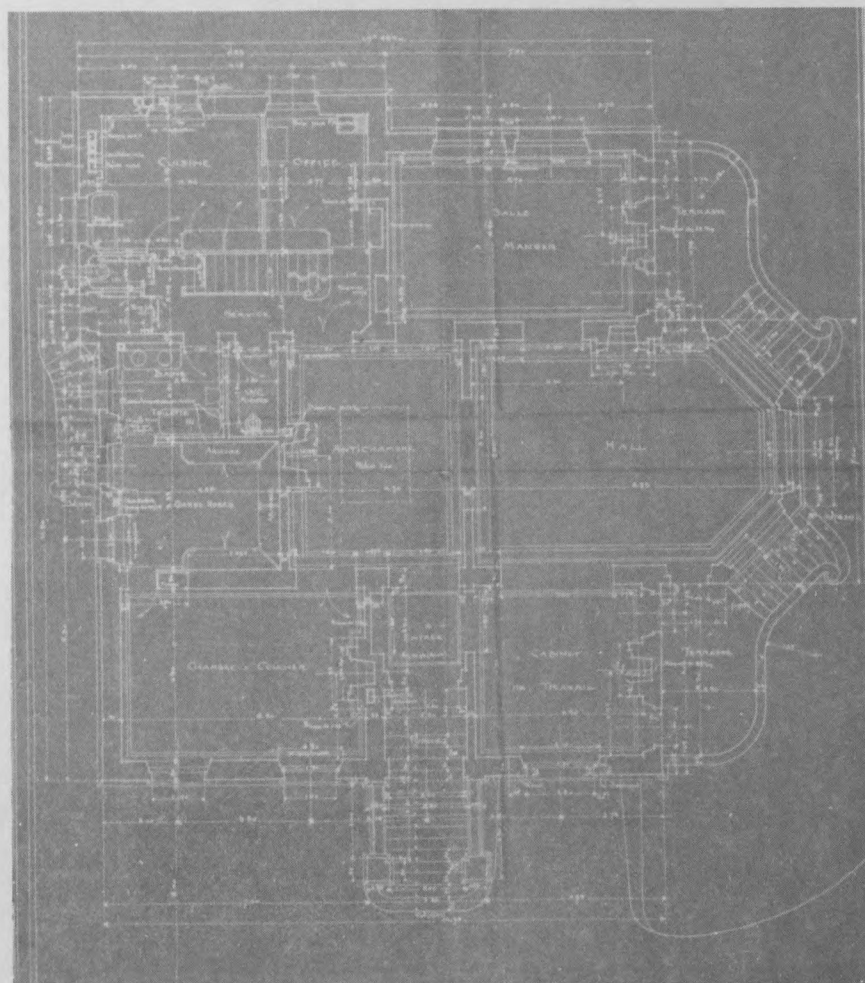
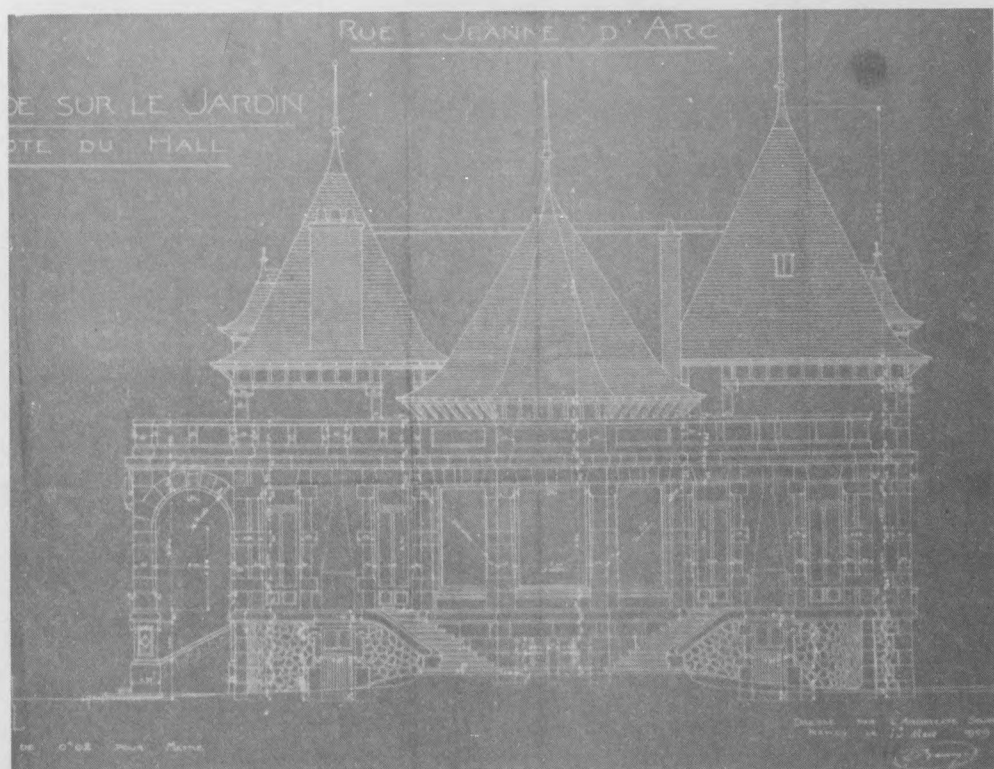
8. Ambiguïtés et limites du concept de maison

On l'aura compris, le gisement des maisons nancéiennes n'est ni un morceau d'anthologie ignoré de l'histoire de l'"Architecture", ni un corpus irréductiblement régionaliste. En l'occurrence, la relativité de cette identité locale n'est en rien une tare rédhibitoire puisqu'elle permet d'interroger ce corpus sereinement d'une manière très générale et de s'interroger à l'issue de la prise de connaissance réalisée dans les chapitres précédents via un large échantillonnage, sur ce qu'est une maison. Alors qu'est-ce qu'une maison ? Au bout du compte, la question n'en demeure pas moins embarrassante, d'autant qu'au-delà des problèmes dus à la variété des types et des solutions distributives repérées, nous savons désormais que les apparences peuvent s'avérer trompeuses en dissimulant parfois des solutions distributives typiques d'immeubles, voire plusieurs appartements. Face à cela, la tentation est grande de répondre que l'objet architectural maison est avant tout l'expression circonstanciée d'une forme d'habitat unifamilial relevant d'un type culturel, dicit Henri Raymond, dont le contenu s'est forgé dans notre société depuis la fin du XVIII^e siècle grâce à l'accumulation de tous les ingrédients nécessaires à la constitution d'une véritable mythologie, tels que les inventorie Philippe Jarreau dans son petit livre sur le "Bricolage. Une archéologie de la maison" (Collection Alors CCI, Paris 1985), à partir d'hypothèses formulées notamment par Bruno Fortier et d'autres dans un ancien numéro de la revue AMC consacré à la maison (n° 51, 1982). Cependant s'il n'existe pas de solutions distributives spécifiques à la maison, il existe en revanche une histoire architecturale de la maison; l'écheveau des diverses partitions et distributions que nous nous sommes essayés à décrire en est une preuve parmi d'autres qu'il faudrait tout de même songer à administrer. Y a-t-il pour autant une architectonique de la maison ? Affaire à suivre indéniablement, mais avant de tourner la page, finissons-en avec notre panorama typologique du gisement des maisons nancéiennes, d'une part en explorant les franges du corpus où figurent atypiques et autres cas irréductibles dont ces fameux monstres et miniatures, et d'autre part en reconnaissant les limites de la méthodologie engagée pour dépeindre et instruire ce panorama typologique.

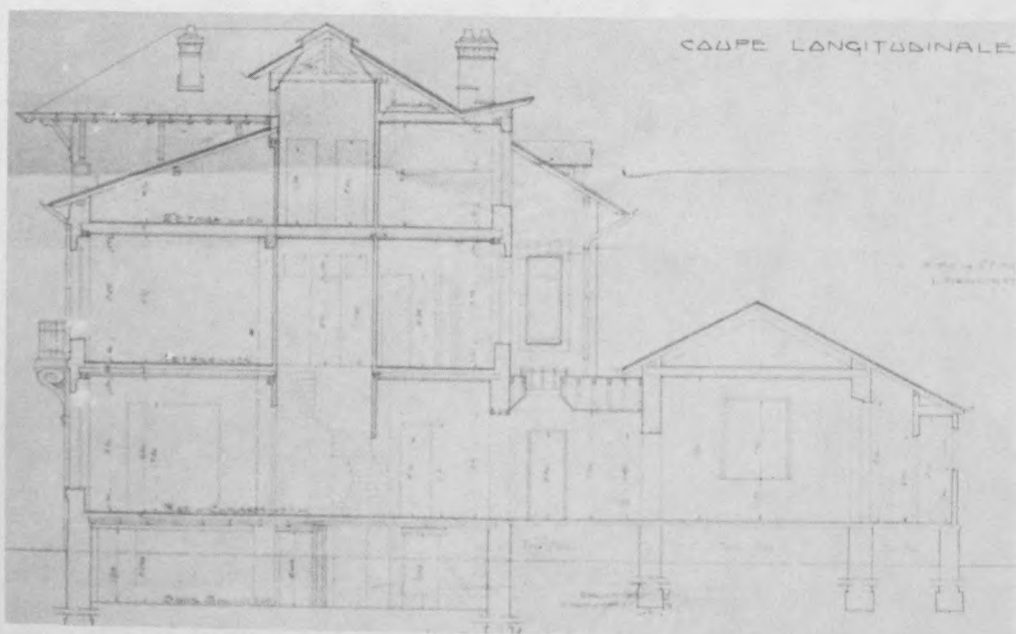
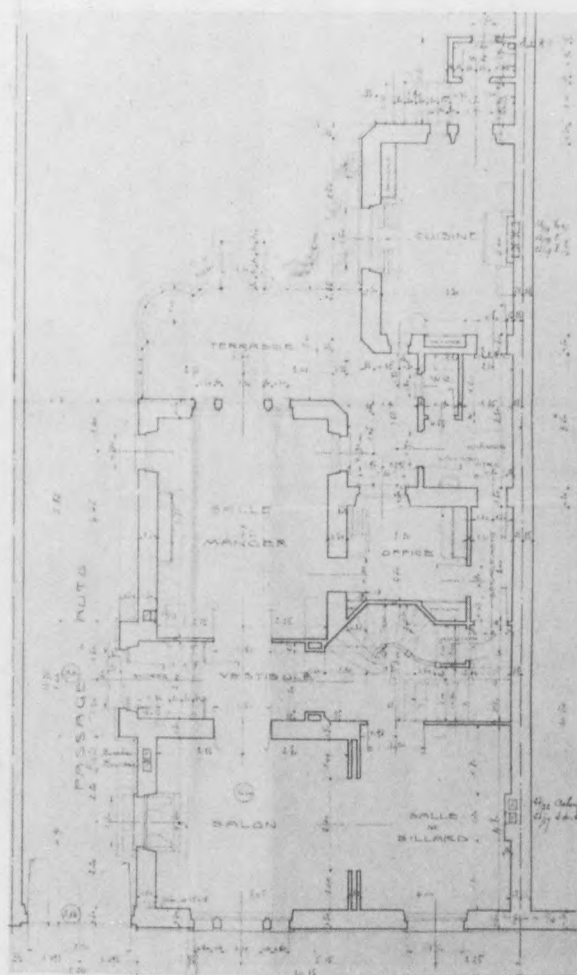
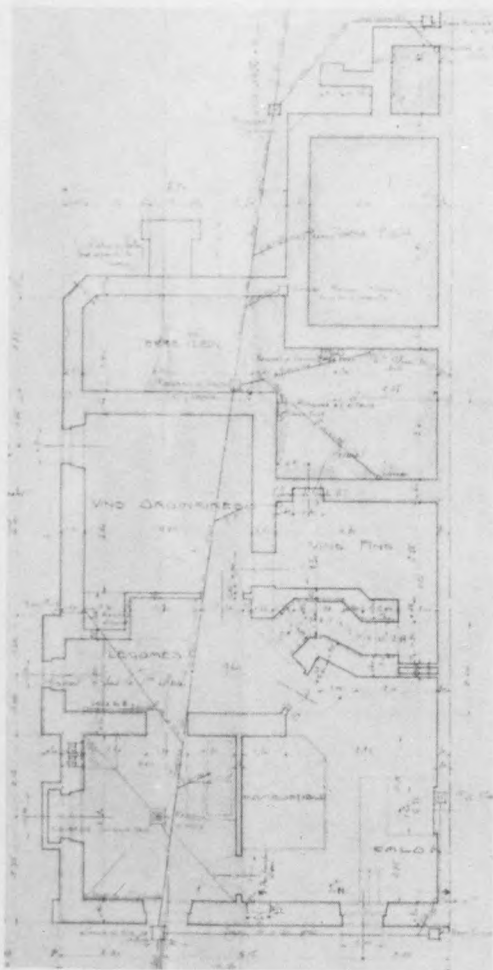
entre monstres et miniatures

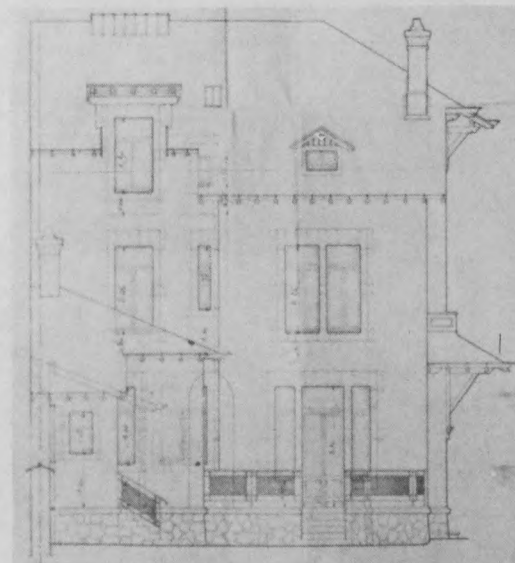
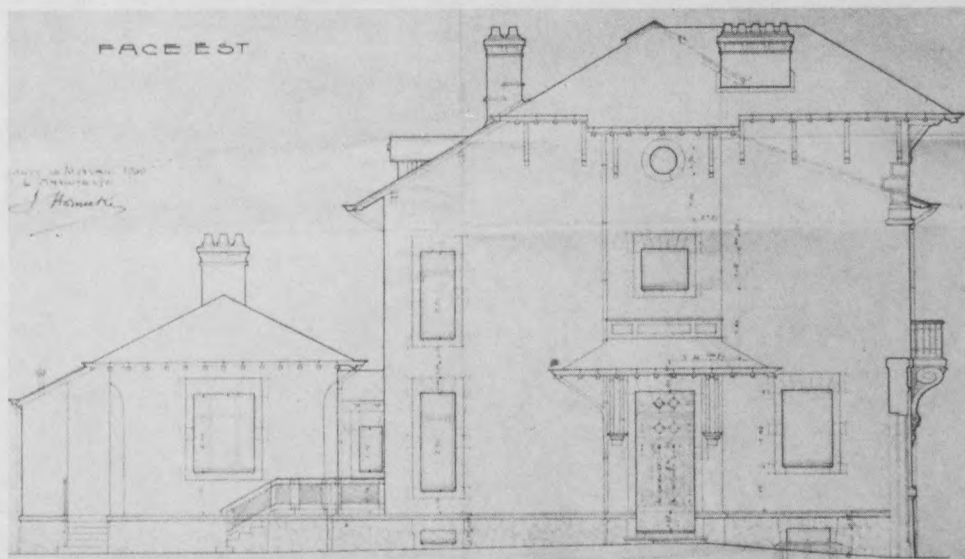
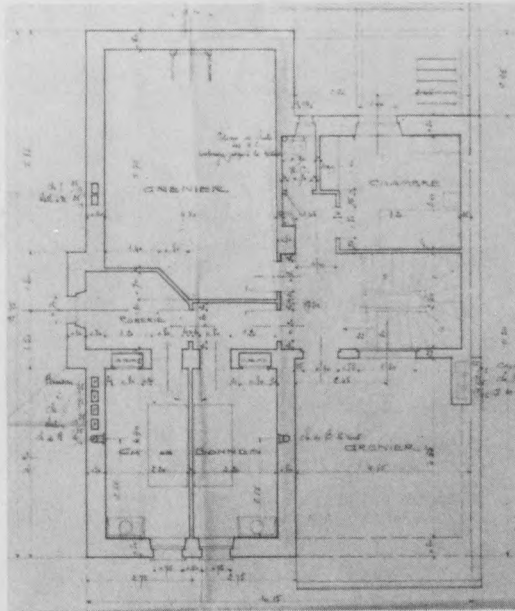
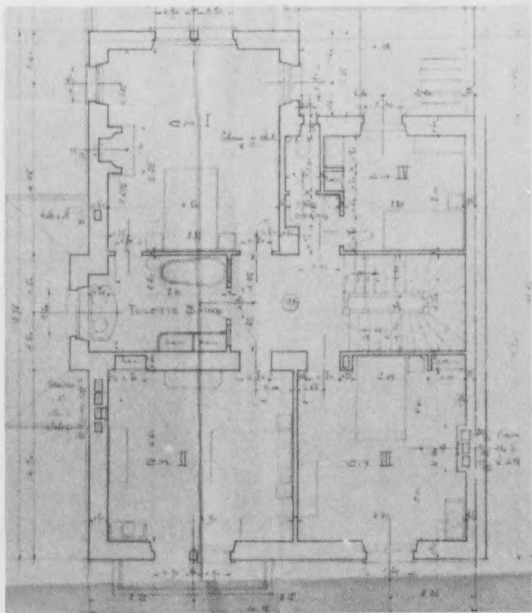
Ces pages ont déjà accueilli quelques monstres d'ambition monumentale comme ces deux villas de Charbonnier (fig. 50 p.256 et fig. 64 p. 274 ou celle de Bourgon (fig. 115 p.190), cependant, toutes proportions gardées, la monstruosité est avant tout, typologiquement parlant, une affaire d'hypertrophie relative qui peut se rapporter à la taille certes, et donner lieu au gigantisme, mais aussi pour ce qui concerne le corpus des maisons nancéiennes, au programme et aux solutions distributives mis en oeuvre. C'est plutôt ce point de vue que tentent d'illustrer les trois exemples qui suivent, à commencer par la villa située au 177 rue Jeanne d'Arc (fig. 134). En effet cette dernière ne se singularise pas tant par sa taille que par sa dévolution à une seule personne. Cette particularité n'est sans doute pas étrangère à la distribution de l'essentiel du programme de plain-pied au niveau d'un rez-de-chaussée surélevé, la composition de l'étage se réduisant, sur un tiers de la surface de base, aux seules chambres d'amis et de domestiques. En l'absence d'un toit-terrasse hors de mise à l'époque, l'horizontalité du dispositif est alors résolue par l'adjonction d'une imposante toiture digne d'un château pour le moins; paraître ou disparaître en quelque sorte. Au 24 de la rue Palissot (fig. 135) la question ne se pose pas tout à fait dans les mêmes termes puisqu'il s'agit de faire rentrer sur une parcelle justifiable d'une maison de ville, un programme digne cette fois d'un hôtel particulier parisien. La distribution de l'ensemble s'articule ici autour de la mise en scène d'un vaste hall de réception se développant sur deux niveaux au centre d'une partition bipartite traversante dotée pour l'occasion d'une travée centrale transversale complète. Au rayon des curiosités, il faut noter la présence de quatre escaliers différents selon la desserte. De fait la dilatation de l'espace restreint disponible et l'aménagement de la partition de référence reposent ici davantage sur une spécialisation des espaces, et un traitement spécifique de chacun d'entre eux, que sur l'adoption de solutions distributives à la fois plus globales et plus typiques, comme c'est le cas au 3 rue de l'Oratoire (fig. 136) où l'architecte s'est trouvé en face d'un problème quasiment identique : inscrire un hôtel particulier sur une parcelle d'une largeur inférieure à 12 mètres. L'obligation de développer l'ensemble de la partition dans le sens de la profondeur donne lieu en l'occurrence à une révision originale du plan à galerie caractérisant la plupart des hôtels particuliers nancéiens à la lumière de solutions distributives typiques des maisons de ville et des villas. C'est ainsi que le traditionnel porche latéral traversant cède la place à une simple allée néanmoins défendue par un imposant portail tandis que la cuisine prend place sur l'arrière en appentis d'où cet hôtel particulier singulier ayant la forme d'une maison de ville et l'aspect d'une villa italienne ... D'une manière ou d'une autre, ces trois monstres s'essayaient à dépasser la mesure, à franchir les limites du typique; et la composition des volumes et des façades arrive à temps si l'on peut dire, pour colmater la brèche et sauver les apparences. Il en va de même en matière de miniature: quelle que soit l'exiguïté de la construction, il s'agit d'apporter la preuve de son existence en tant que maison, en soulignant l'existence malgré tout d'un toit, d'une entrée, d'une fenêtre au moins. De ce point de vue les six exemples retenus (fig. 137 à 142) offrent toutes les garanties requises. Sans doute leurs tailles respectives (entre

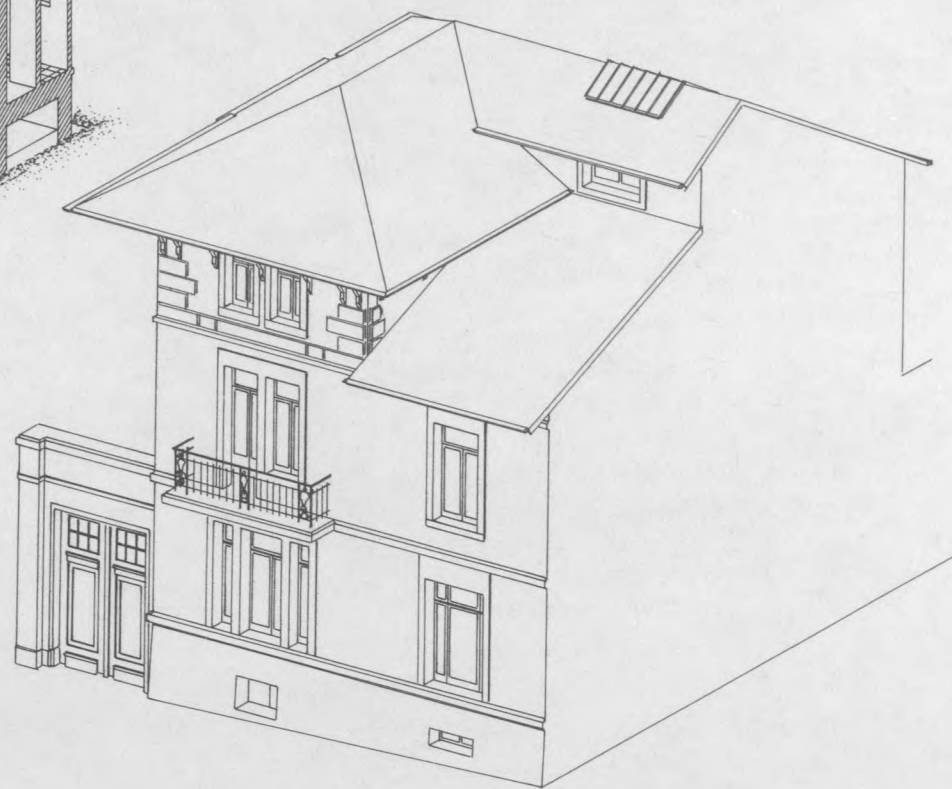
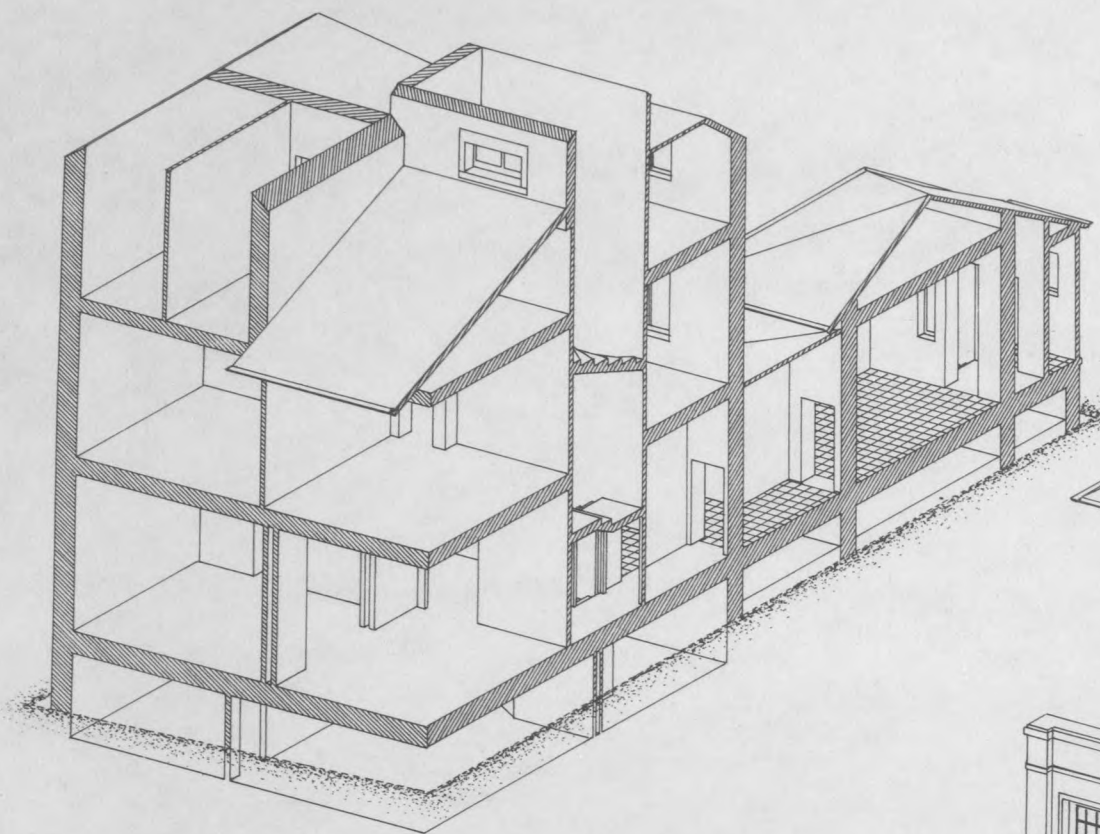




177, rue Jeanne d'Arc, 1909. Arch. C.D. Bourgon.







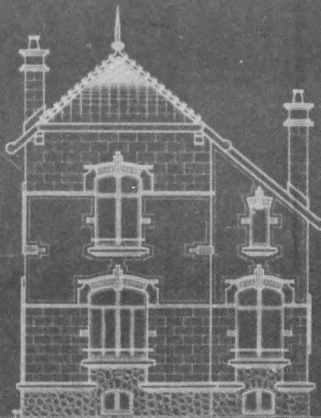
1m

136 * 3, rue de l'Oratoire, 1909. Arch. Hornecker.

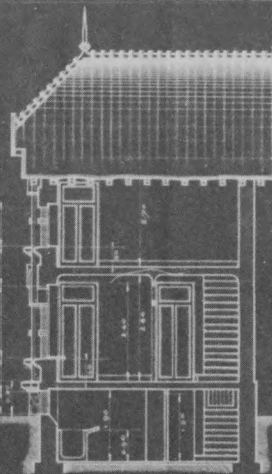
EXECUTION N° 131

PLANS D'ENSEMBLE

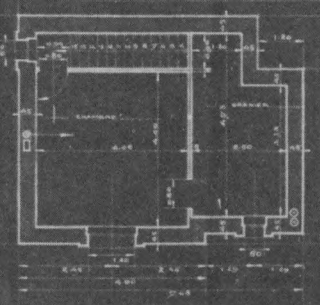
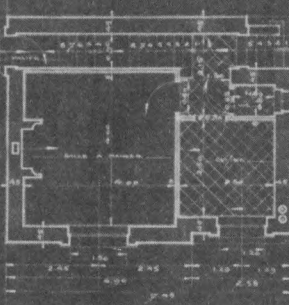
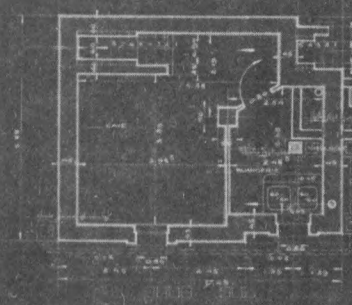
PROJET D'UNE VILLA
POUR
MR. [REDACTED]
CHEMIN DE LA CÔTE
A
BUTHÉGNEMONT
NANCY



FAÇADE PRINCIPALE



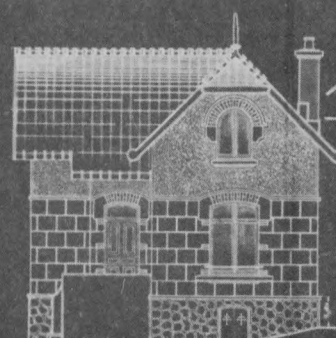
COUPE TRANSVERSALE



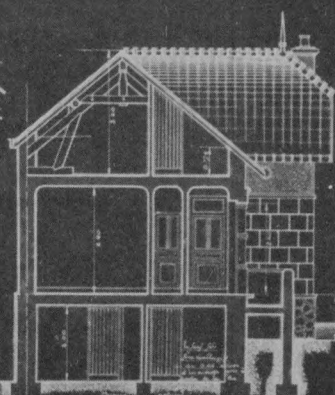
137

EXECUTION
N° 124

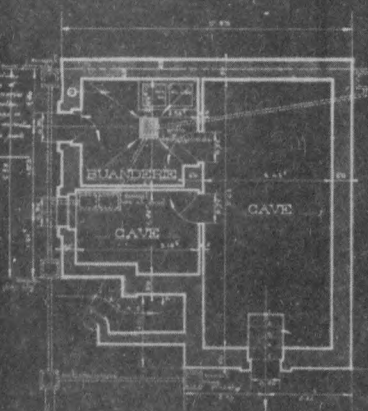
PROJET D'UNE VILLA
POUR
MADAME VEUVE [REDACTED]
RUE
DE SOLIGNAC
A
NANCY



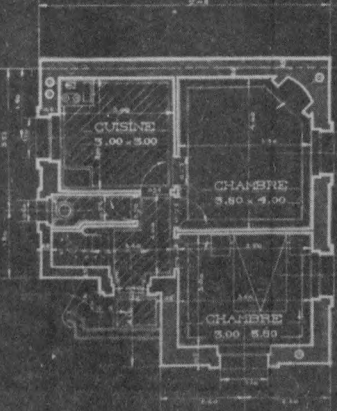
FAÇADE PRINCIPALE



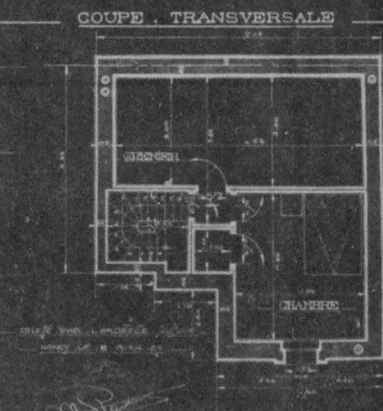
COUPE TRANSVERSALE



SOUS-SOL
ET CANALISATIONS



REZ. DE CHAUSSEE

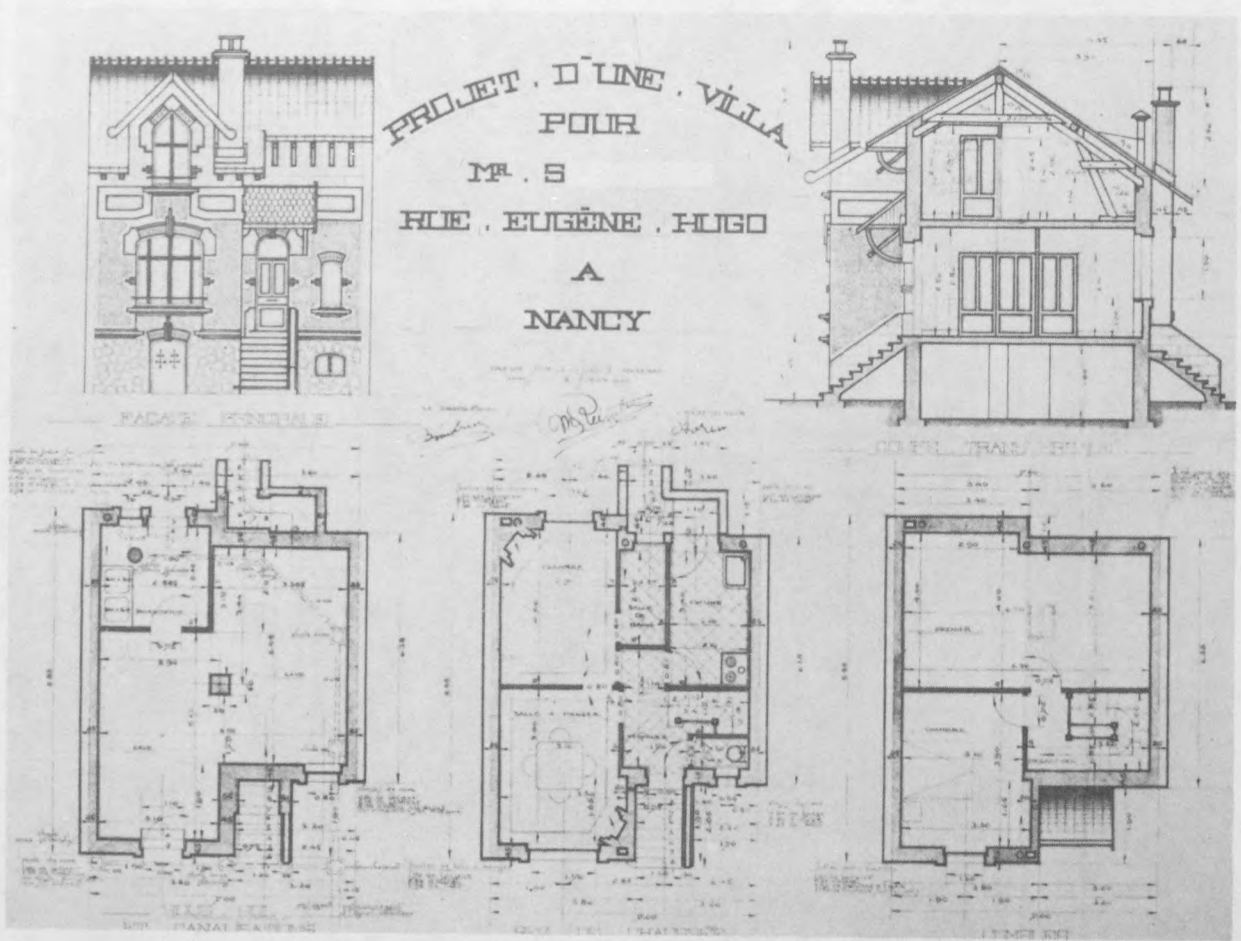


COMBLES

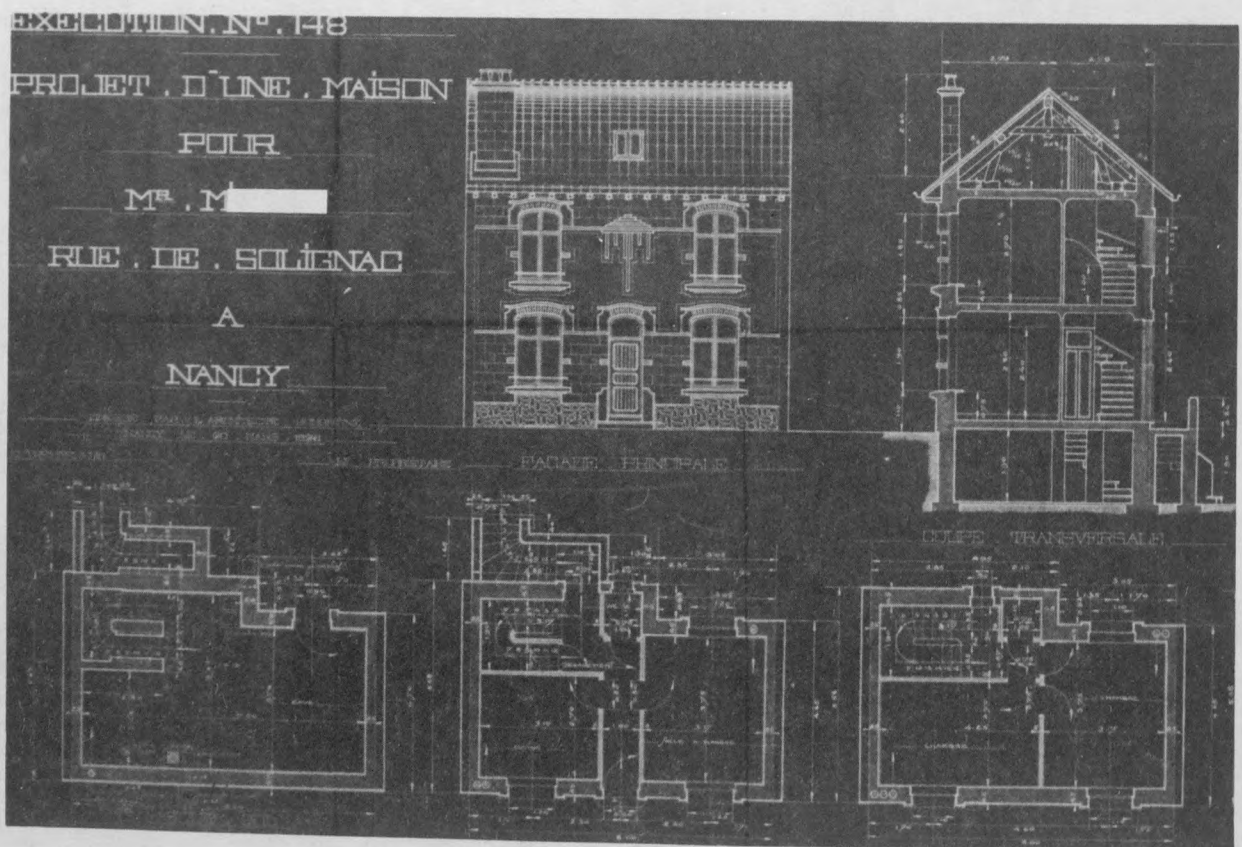
138

137 * 118bis, rue de la Côte, 1926. Arch. Reimbert.

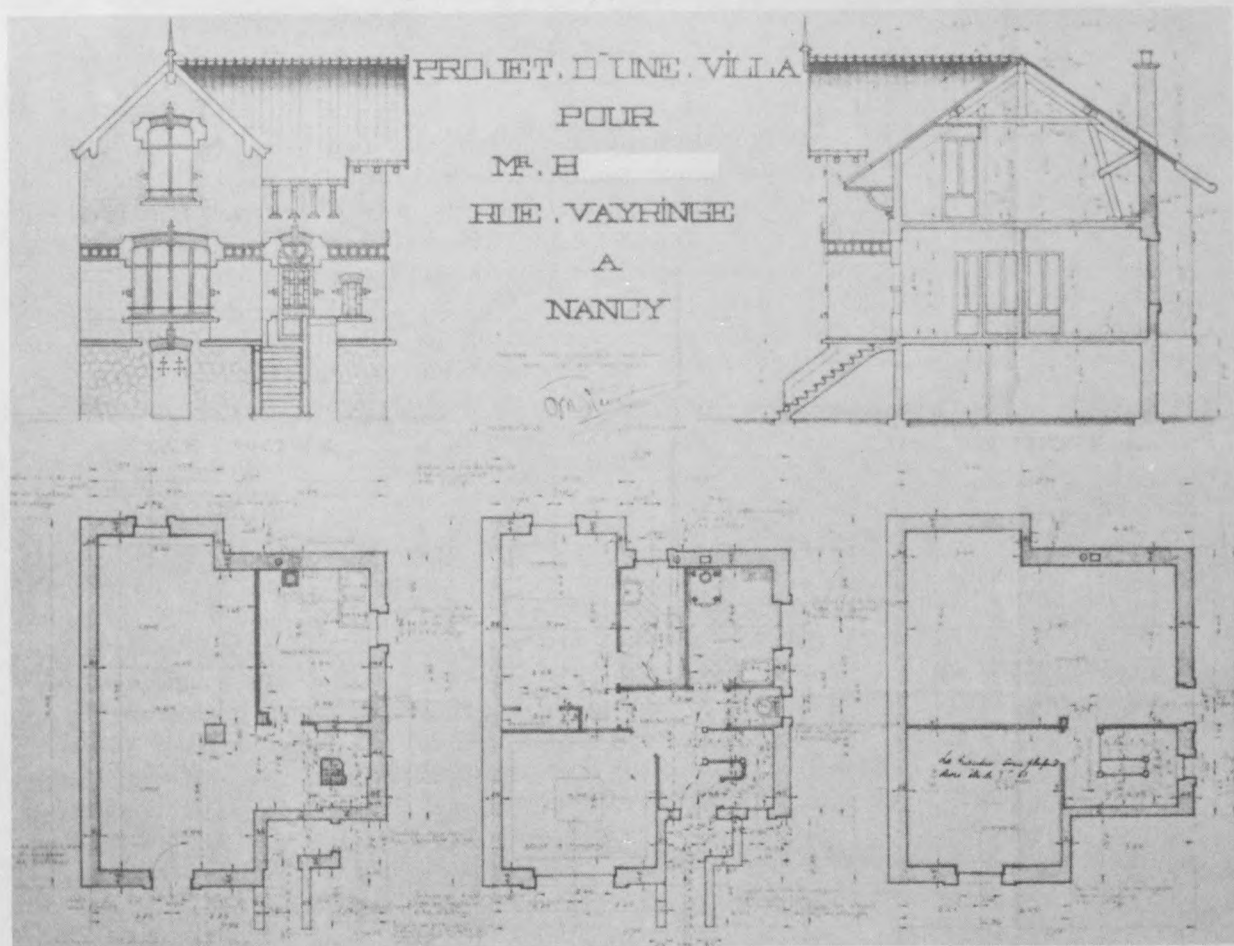
138 * 44, rue de Solignac, 1925. Arch. Reimbert.



139

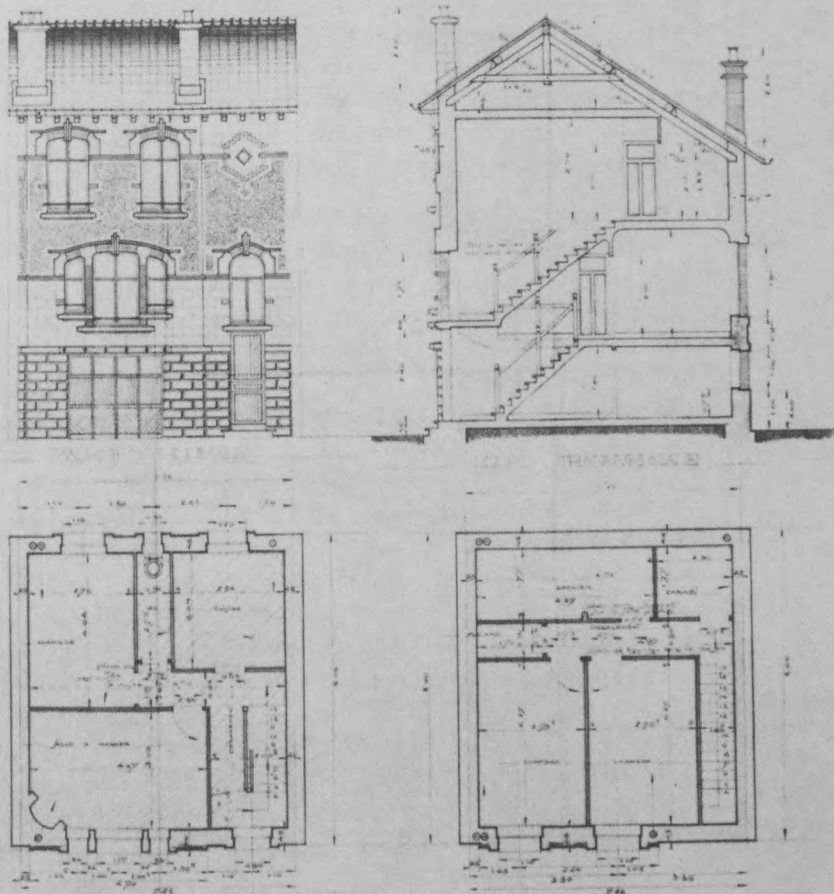


140



141

PROJET D'UNE MAISON
POUR
M^{lle}. F.
RUE ISABEY
A
NANCY



142

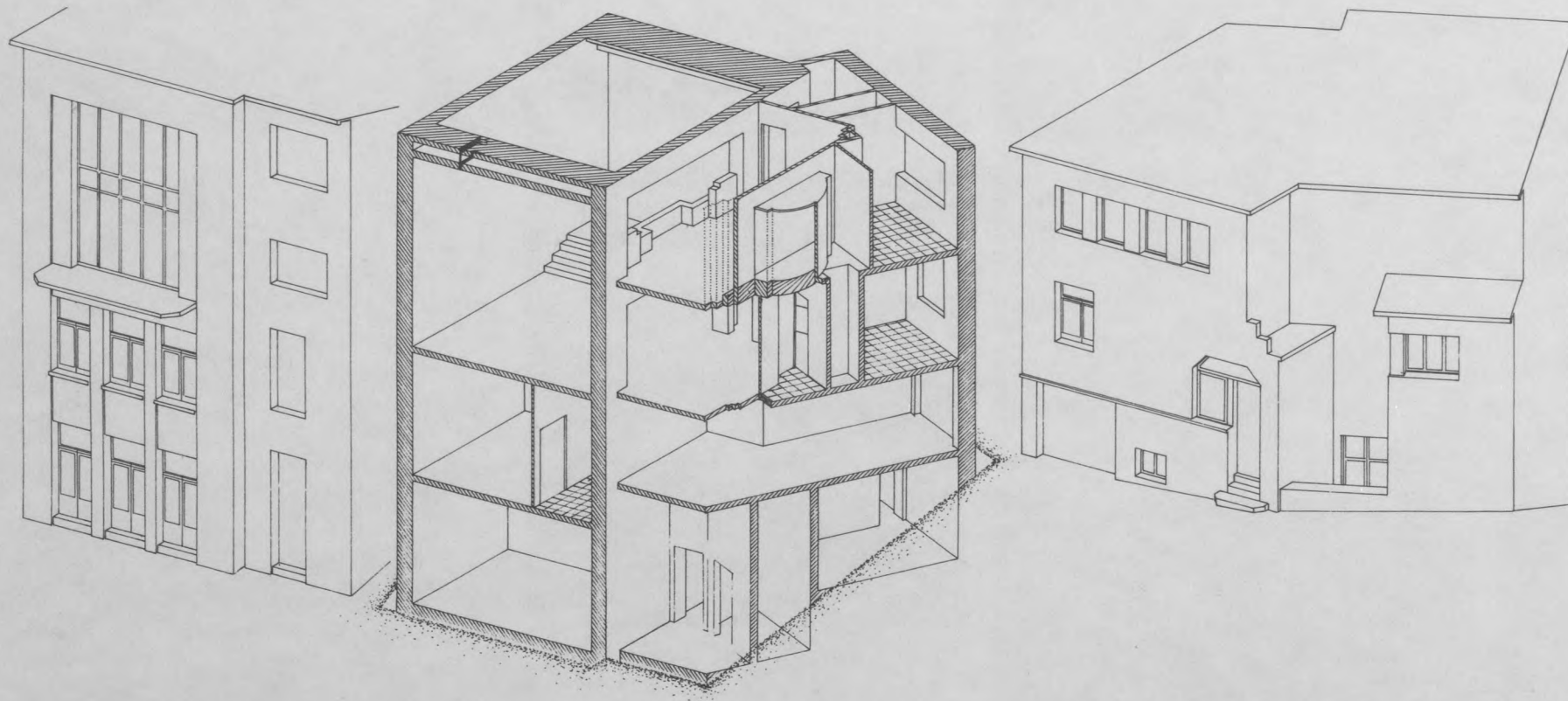
- 139 * 9, rue Eugène Hugo, 1927. Arch. Reimbert.
140 * 39, rue de Solignac, 1926. Arch. Reimbert.
141 * 84, rue de Vayringe, 1927. Arch. Reimbert.
142 * 103, rue Isabey, 1926. Arch. Reimbert.

45 et 60 mètres carrés de surface hors oeuvre) et leur origine auraient-elles justifié de leur présence dans les rubriques loi Loucheur ou cottages et pavillons, mais l'homogénéité de la série qu'elles composent nous a semblé constituer un argument conclusif intéressant à l'instar des dépassements typologiques de nos trois monstres, tout simplement parce que ces six miniatures mettent en scène, à peu de chose près, la même partition distributive sur la base de programmes et de situations urbaines sensiblement différentes, c'est-à-dire les critères mêmes qui ont fondé le découpage de notre corpus de référence. Encore un détour et nous y venons.

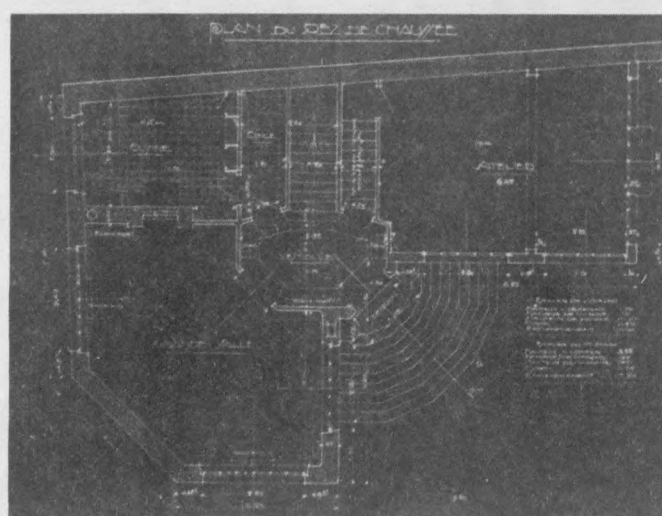
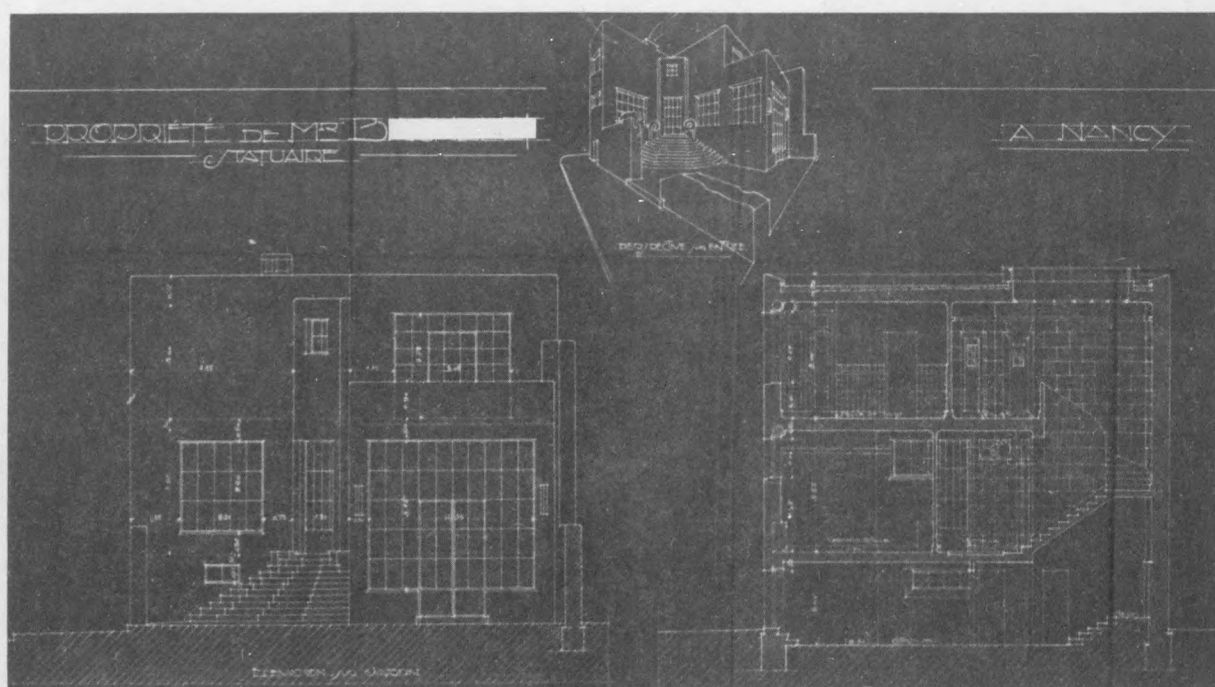
les atypiques

Personne sans doute ne sera surpris de découvrir ici deux maisons particulières mettant en scène dans le cadre d'une situation urbaine particulière, un programme particulier à partir d'une solution distributive particulière : c'est bien la moindre des choses lorsque l'on accède au rang de ces irréductibles inclassables que l'on retrouve en annexe de tout catalogue typologique consciencieux. En l'occurrence il s'agit pour l'une de la maison d'un statuaire réalisée en 1925 à l'angle des rues J. Ferry et A. Briand (fig. 143), et pour l'autre de la maison personnelle de l'architecte Raphaël Oudeville réalisée en 1930 sur une autre parcelle d'angle située dans la forte pente de l'avenue de Boufflers au n° 51 (fig. 144). Il ne fait aucun doute cette fois que la maison du statuaire figure parmi les premières, si ce n'est la première, réalisations locales à mettre en oeuvre un vocabulaire d'inspiration moderniste qui, d'après les perspectives fumantes disposées en médaillon, doivent certainement beaucoup aux travaux d'un Mallet-Stevens pour ne citer que lui. Entreprise dans le cadre d'une parcelle d'angle tout en longueur, cette tentative tient cependant bien davantage de l'exercice de style que du manifeste construit.

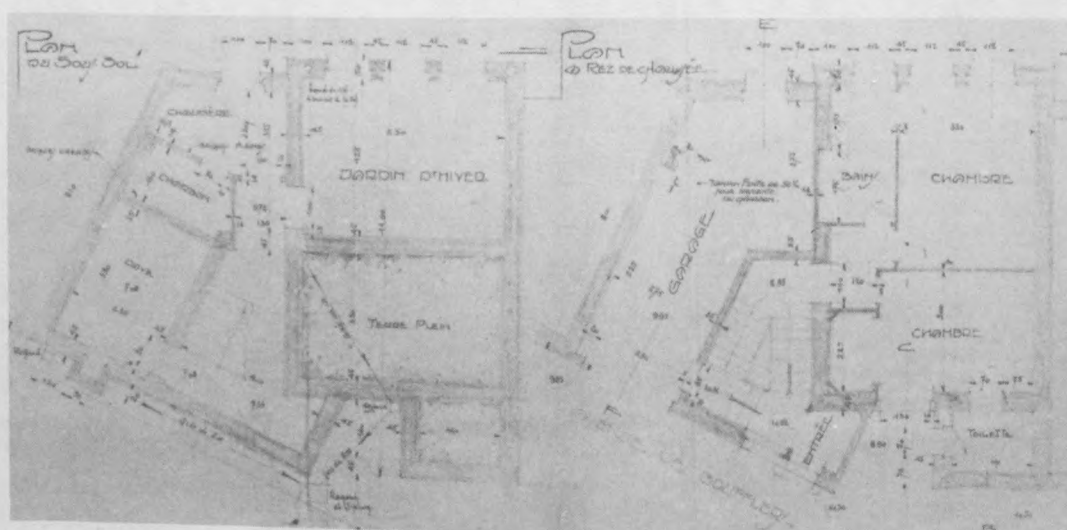
Ainsi l'inversion avant/arrière des façades qui singularise d'emblée la composition de l'ensemble débouche-t-elle sur la mise en scène d'une entrée monumentale sans rapport avec la mise en application, voire la simple mise en valeur d'un discours doctrinal moderniste, dont on chercherait en vain la trace in situ au travers de la résolution maniériste d'une composition, tout à fait intéressante au demeurant, réglée par l'escalier en appui sur le mur mitoyen. En comparaison de ce compromis à la fois original et ambigu, la maison de Raphaël Oudeville fait montre d'un véritable retournement de situation puisque la travée de service passe quasiment en position transversale le long de la façade avant. Cette remise en cause des solutions distributives typiques des maisons de ville à deux travées dont la chose se rapproche le plus, s'accompagne à la faveur de la pente d'une réorganisation de la hiérarchie traditionnelle des étages, qui voit celui des chambres prendre place entre rez-de-jardin et rez-de-chaussée, tandis que la partie séjour s'organise dans les étages supérieurs sur deux niveaux à la manière d'un véritable studio d'artiste des plus parisiens avec chambre en mezzanine. Au 11 rue Jules Ferry (fig. 143) l'atelier de l'artiste était encore une annexe professionnelle à la maison, il est ici détourné de sa fonction première et intégré comme un espace d'habitation qui réforme la distribution traditionnelle de la maison de ville.



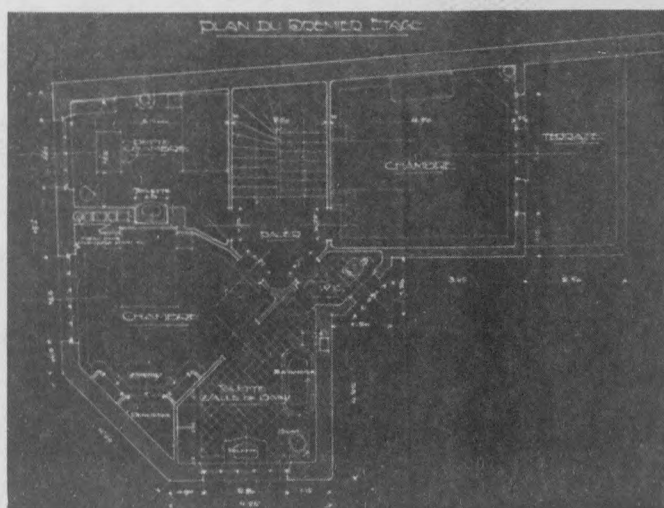
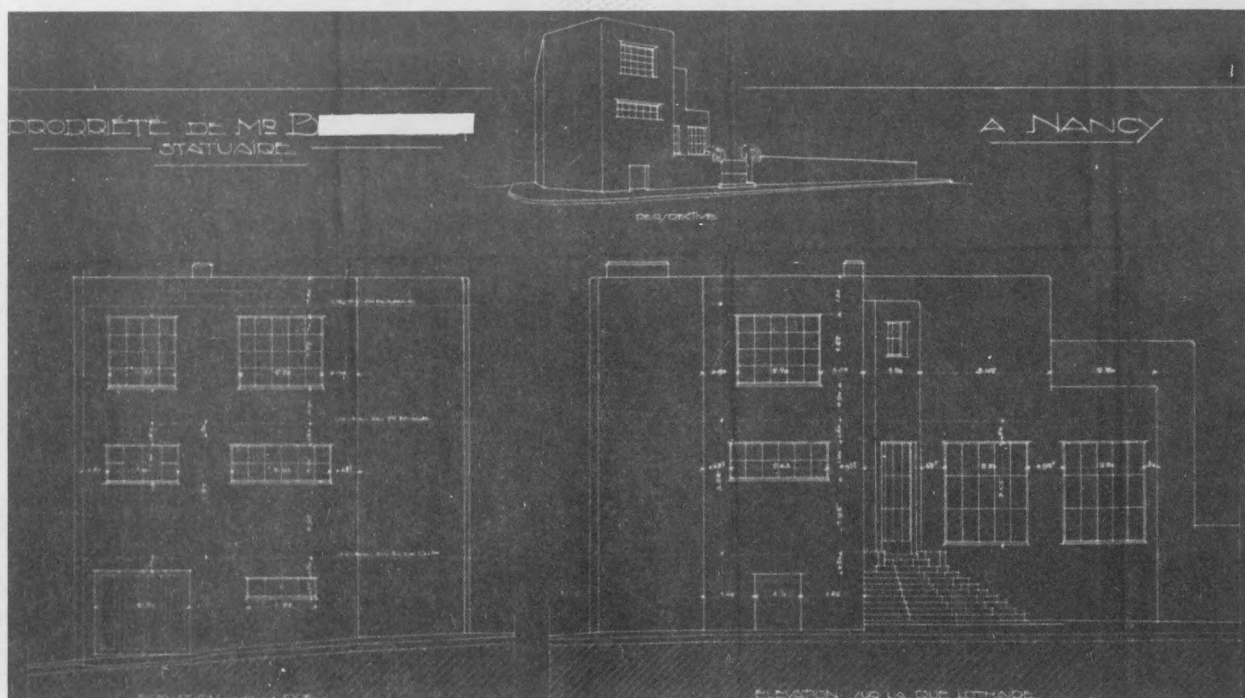
144 * 51, av. de Boufflers, 1930. Arch. Oudeville.



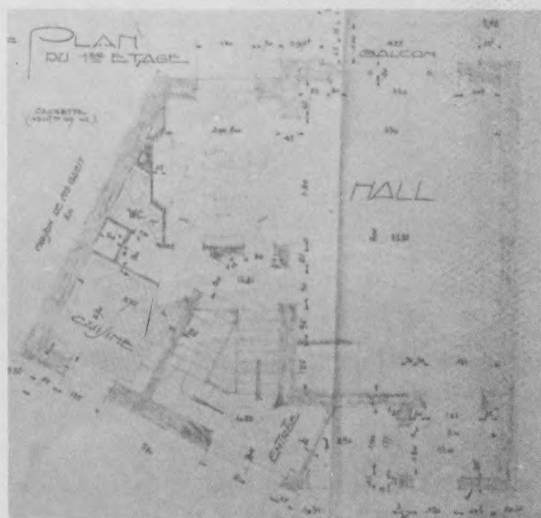
143



144



143



144



143 * 11, rue Jules Ferry, 1925. Arch. Antoine.

144 * 51, avenue de Boufflers, 1930. Arch. Oudeville.

des éléments en question

Trois monstres, six miniatures, deux atypiques; cette exploration sommaire des franges du gisement des maisons nancéiennes suffit à pointer les limites du panorama typologique entrepris depuis le corpus de référence correspondant, d'autant que certaines nous sont déjà familières après la lecture de textes qui ouvrait cette partie de notre travail. La plus immédiate est sans conteste possible celle du découpage qui n'a pas encore fait ici l'objet d'une remise en cause ne serait-ce que par le biais d'une relecture contradictoire des séries typologiques esquissées, visant à préciser le destin des diverses solutions distributives repérées. Ensuite viendrait l'ambiguïté fondamentale du discours typologique se situant entre production et conception, tentant parfois de reconstituer des démarches de projet à partir des seuls écarts d'un objet par rapport à la norme caractérisant un corpus. Enfin, en regard de la problématique annoncée, n'aurait-il pas fallu poser systématiquement le problème de l'articulation compositionnelle plan/façade ? Il est certain que ce point de vue s'annonçait intéressant dans quelques cas. Nous savons simplement que cette correspondance est relative et qu'elle oscille entre le parti d'une ordonnance et la problématique de l'inventaire. Mais là nous avons déjà tourné la page; l'ambition de ce panorama ne dépassait pas celle d'une prise de connaissance du matériau en vue de la mise en oeuvre d'une problématique spécifique. Il faut à cet endroit prendre conscience que l'analyse typologique est un outil de défrichage. Pour aller au-delà, ne serait-ce que pour préciser l'ensemble des séries typologiques repérées, il faut se donner de nouvelles hypothèses qui dépassent le cadre de ce travail. Est-ce à dire comme le souligne Muratori que l'analyse typologique ne peut servir qu'un seul matériau et une seule hypothèse à la fois ? Il nous semble qu'à condition de sérier les domaines et d'être d'accord sur un certain nombre de définitions de principe, le savoir typologique est susceptible d'accumulation même s'il s'agit là d'une prise de connaissance préliminaire sans finalité interne. Car si le découpage que nous avons proposé ici-même révèle des limites, c'est bien d'une certaine manière parce que l'analyse typologique en tant que telle n'en a pas et que l'on peut produire "sans fin" de nouveaux découpages se croisant et se recroisant à l'infini.

9. La maison classique

Éléments architecturaux

La maison classique est une habitation de type traditionnel, caractérisée par une symétrie rigoureuse et une hiérarchie des volumes. Elle se compose généralement d'un corps principal rectangulaire, d'un avant-corps saillant à l'entrée, et d'un arrière-corps plus ou moins saillant. Les volumes sont marqués par des toitures à faible pente, des corniches saillantes, et des balcons ou loggias. Les façades sont ornées de pilastres, de médaillons, et de frises. Les ouvertures sont encadrées par des linteaux ou des corniches. Les matériaux utilisés sont généralement la pierre ou la brique, et les couleurs sont sobres, souvent en teintes de terre ou de pierre.

II SOLUTIONS ARCHITECTURALES TYPIQUES

Les solutions architecturales typiques de la maison classique sont basées sur des principes de symétrie et d'équilibre. Elles incluent des plans rectangulaires, des avant-corps saillants, des arrière-corps saillants, des loggias, des balcons, des toitures à faible pente, des corniches saillantes, des pilastres, des médaillons, des frises, des linteaux, des corniches, des matériaux en pierre ou brique, et des couleurs sobres. Ces solutions sont adaptées à différents contextes culturels et historiques, mais elles partagent toutes des caractéristiques communes de symétrie et d'équilibre.

9. La maison classique

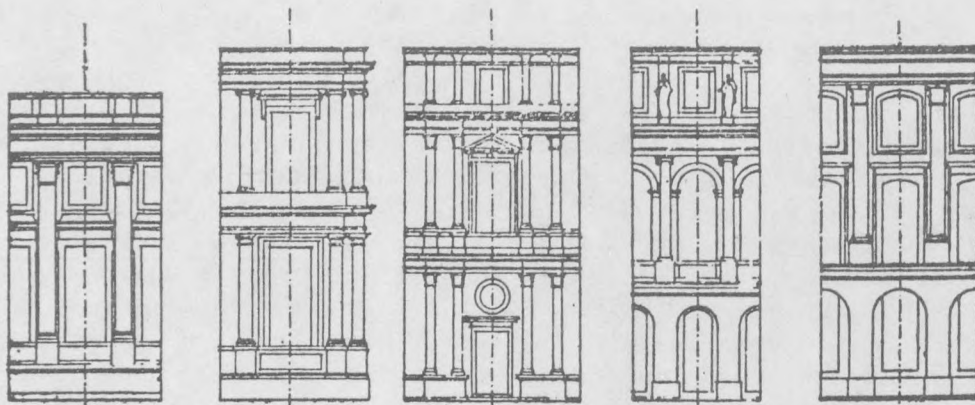
éléments architectoniques

Ces quelques pages n'ont pas pour ambition de régler en quelques aphorismes l'épineuse question du classicisme. Nous laisseront à d'autres, historiens de l'antiquité ou historiens de la culture moderne — des cinq derniers siècles — la tâche difficile mais exaltante de saisir cette notion dans ses multiples formes, ses multiples sens, souvent contradictoires : Renaissance, maniérisme, baroque, classicisme ludovicien, néo-classicisme romantique, architecture révolutionnaire, académisme, etc... resteront ici des mots vagues⁷². Notre attitude est plus proche de celle du Summerson du langage de l'architecture classique, ce petit ouvrage si simple et si riche. Nous réduirons cependant notre approche de ce "langage" à la mesure de nos modestes ambitions. Il s'agit de construire l'instrument d'optique qui va permettre de caractériser quelques solutions architecturales typiques tout à fait singulières du corpus architectural nancéien. Certes notre "réductionnisme" ne devrait guère plaire au conservateur du John Soane's Museum... N'écrit-il pas "un édifice dépourvu de l'habillage associé à l'architecture classique peut-il encore [...] être considéré comme "classique" ? A mon sens on doit répondre que non"⁷³. Or, les maisons que nous analysons sont le plus souvent dépourvues de la plus petite colonne ou colonnette, du plus mince pilastre qui pourrait ressembler à l'un ou l'autre des cinq ordres. Rares sont les entablements légitimement composés, aussi rares leurs versions modestement architravées. Rares les fenêtres ou les niches en tabernacle, les frontons triangulaires ou curvilignes. Mais si les triglyphes ne courent pas les rues, corniches à modillons, à denticules, appareils horizontaux à joints creux, appareils rustiques, cartouches, etc... s'y profilent. Nous n'afficherons pas un dogmatisme plus grand que ne l'est celui de Summerson lorsqu'il écrit : "...Il faut toutefois admettre que l'architecture classique proprement dite se reconnaît aux références même ténues, qu'elle comporte aux "ordres" antiques. Ces allusions peuvent se réduire à une cannelure, à une saillie qui suggère une corniche, ou même à une disposition des fenêtres qui évoque le rapport du piédestal à la colonne, de la colonne à l'entablement"⁷⁴.

Car s'il est un motif classique déduit de la grammaire des ordres et mis en oeuvre dans l'architecture domestique nancéienne, c'est bien la tri-partition verticale : Si la division piédestal, colonne, entablement, gère des appareils, des enduits, des bandeaux, des corniches, des gouttières plus modestes que leurs antiques modèles, des solutions architecturales typiques naissent de l'application aux matériaux vulgaires de la trilogie monumentale. Le socle trouve une raison d'être logique dans la surélévation fonctionnelle du plancher du rez-de-chaussée, au-dessus du trottoir, afin d'éclairer les sous-sols des soupiraux. Il subsiste cependant lorsque la présence du garage élève l'ancien

sous-sol au niveau de la rue. Le dessin du socle coupe alors en deux parties le rez-de-chaussée. Il faudra attendre assez longtemps pour que la partition formelle de la façade coïncide exactement avec la nouvelle distribution des planchers.

La partie médiane, la plus importante de la trilogie monumentale, englobe souvent deux étages de fenêtres. Mais l'on peut retrouver dans l'architecture domestique ces jeux subtils que Gromort décrit dans le chapitre consacré à "la composition des façades" de son Initiation à l'architecture de 1938⁷⁵. Les cinq "coupures horizontales dans



Coupures horizontales dans les ordonnances françaises. G. Gromort

les ordonnances françaises"⁷⁶ qu'il y commente montrent en effet que les motifs de l'ordonnance composée d'un ordre unique, de trois ordres superposés ou encore d'un rez-de-chaussée "rustique" et d'un ou deux ordres, entretiennent avec les baies des étages des rapports qui ne sont pas aussi rigoristes que l'équilibre qui en résulte le laisse supposer au premier regard. Les jeux du classicisme domestique sont aussi variés que les jeux du classicisme monumental. Quelques modestes bandeaux — le plus souvent, un quart-de-rond ou un cavet surmontés d'une large fasce lisse — et des oppositions de matériaux — habituellement, moëllons et enduits — se substituent à la théorie des ordres. Mais les articulations verticales ainsi créées ne sont "visibles" qu'au travers de la grille de lecture des ordres qui deviennent paradoxalement, les meilleurs instruments pour regarder l'architecture domestique.

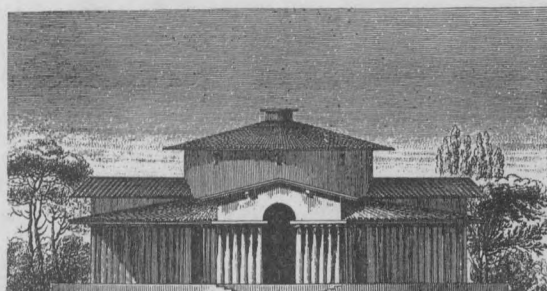
Les solutions recensées dans cette étude ne laissent subsister aucun doute ; on peut parler, et au-delà du seul pavillon symétrique composé sur trois travées, d'un classicisme dans l'architecture de la maison. Mais pour écrire cela, il faut rejeter deux thèses par trop réductrices : pour l'une le classicisme n'est qu'une stylistique, l'autre nie la complexité des rapports de la maison à l'architectonique.

Un ouvrage contemporain a fait de cette question d'une définition non-stylistique du classicisme un de ses thèmes centraux. José Ignacio Linazasoro écrit dans Le projet classique en architecture : "Le classicisme n'est donc pas lié à l'emploi exclusif des ordres classiques mais à l'établissement d'un ordre au-delà des composantes stylistiques"⁷⁷. La notion centrale du classicisme serait alors la composition.

Summerson serait presque d'accord avec Linazasoro ⁷⁸, bien que ce dernier le critique sur ce point, lorsque, dans un dernier chapitre "Le classique dans le moderne", il laisse entendre que le classicisme de Le Corbusier, fondé sur la problématique de la proportion, est plus profond que celui de Perret et de Behrens que domine une interprétation simplificatrice des ordres. Summerson va jusqu'à écrire que l'on se trouve avec cette simplification devant une "sorte de classicisme schématique" ⁷⁹.

La définition de cet "ordre" plus élevé que les "ordres" n'est pas simple. Peut-être suffit-il pour l'évoquer de citer la définition que Palladio donne de la beauté dans son célèbre traité : "La beauté résultera de la forme et de la correspondance du tout aux parties, des parties entre elles, et de celles-ci au tout, de sorte que l'édifice apparaisse comme un corps entier et bien fini dans lequel chaque membre convient aux autres et où tous les membres sont nécessaires à ce que l'on a voulu faire" ⁸⁰. L'ordre serait alors l'unité, une notion qui nous renvoie, mais nous suivons alors le discours de Linazasoro, à la problématique de la composition sur laquelle nous reviendrons plus loin ⁸¹.

Une certaine recherche contemporaine sur "l'esthétique de la maison" ⁸² voudrait démontrer que la maison et le classicisme sont incompatibles. Quelques glissements paradigmatiques suffisent généralement à la démonstration. "Maison" et "classicisme" entrent dans deux chaînes dont les éléments s'opposent l'un à l'autre dans une dialectique quelque peu sommaire. Les deux premiers termes sont "sublime" et "pittoresque". Tout est alors joué : le sublime n'est-il pas l'esthétique du

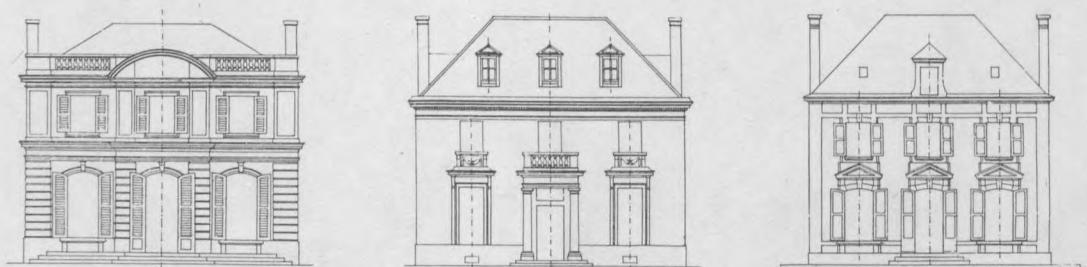


Atelier des scieurs, C.N. Ledoux. Manoir Alsacien, G. Umbdenstock

temple et le pittoresque celle de la maison ? Il suffit de verser quelques notions dans l'une et l'autre case : grand, petit, unitaire, diversifié, dogmatique, vivant, ... C'est oublier que le classicisme est une catégorie qui s'applique au Temple d'Athéna Niké, au Tempietto et à l'"Atelier des Scieurs" de la planche 32 du traité de Ledoux. L'on pourrait dire par contre que le "Manoir Alsacien" construit par Gustave Umbdenstock à Colmar en 1930, et qui n'est pas très modeste, ni dans les dimensions, ni dans l'expression, est "pittoresque" ⁸³.

La symétrie n'est pas pour peu dans cette critique du classicisme qui le réduit aux pompes du "sublime" et en écarte donc le programme de la maison. N'est-ce pas un peu rapide d'interpréter ainsi la symétrie. André Lurçat était beaucoup plus prudent et plus clairvoyant lorsqu'il distinguait mode de composition et caractère en écrivant "Sur un système symétrique, il est aussi bien possible d'élever un édifice sérieux, robuste et donnant le sentiment d'une durée matérielle illimitée, que de composer un bâtiment accueillant, aéré, élégant et léger, qui présente les caractéristiques d'un monument de durée limitée"⁸⁴.

Georges Gromort est de cet avis lorsqu'il invite, au chapitre VII de son Rudiment, les élèves de la classe préparatoire aux études d'architecture de l'Ecole des Beaux-Arts à l'étude d'un petit pavillon d'habitation. Il s'agit du logis du régisseur d'une grande propriété de la seconde moitié du XVIII^e siècle, sis à proximité de l'entrée principale, le long de l'avenue qui conduit au château. L'édifice est bien évidemment symétrique, Gromort n'hésite pas un instant, mais son caractère n'est pas absolument fixé : "L'habitation est haute ou basse, couverte en terrasse ou couronnée d'un assez grand toit, son étude est plus ou moins classique, plus ou moins architecturale, et elle accuse de préférence soit le caractère modeste du programme pris au pied de la lettre, soit le caractère plus noble de la composition d'ensemble"⁸⁵. Le Rudiment propose trois versions de ce logis, dans l'esprit des ermitages de Gabriel, dans celui des folies de Bélanger et dans celui, modeste, des bâtisses de briques et moëllons enduits.



Projets pour un petit pavillon. G. Gromort

La trivialité du programme, le peu d'ampleur des dimensions (10m80 x 6m80 hors-œuvre), créent une modulation de la symétrie mais ne l'empêchent pas⁸⁶. L'entrée située sur l'axe se prolonge par la cage d'escalier. Le rez-de-chaussée accueille les pièces de jour : une salle, une salle à manger et une cuisine, l'étage les pièces de nuit : trois chambres et une salle de bains. Cette organisation sur trois travées avec l'entrée située dans la travée centrale plus étroite (ici 2 m alors que les travées latérales atteignent 3m80) est typique de la maison classique. Gromort écrit "Une petite construction de ce genre, en raison du caractère de symétrie à laquelle le programme semble nous inviter, aura vraisemblablement son entrée au milieu"⁸⁷. Mais il est vraisemblable que le professeur de théorie⁸⁸ ne puisse envisager une maison dissymétrique qu'avec quelque réticence ou, pour le moins, que contraint par les circonstances. Dans l'Initiation à l'architecture,

il écrit : "Il est assez rare pourtant qu'une disposition dissymétrique s'impose" ⁸⁹. Il note cependant que ses contemporains "se plaisent à désordonner [...] à dévertébrer les plans" et lui-même — sans doute l'air du temps — donne de la symétrie une définition qui fait preuve d'une certaine ouverture : "... La symétrie, pour les artistes, se confond parfois avec l'équilibre et n'est, en somme, qu'une régularité intelligente", et encore : "Les anciens ne la considéraient indispensable que pour les choses que nous pouvons embrasser d'un coup d'oeil" ⁹⁰.

Il est vrai que la symétrie n'est pas pour Gromort un principe fondamental, c'est un moyen, avec le contraste et la proportion, d'atteindre à l'unité qui est la notion qui occupe le niveau le plus fondamental, là où le principe esthétique devient problématique de projet, de composition.

La symétrie n'est cependant pas réduite à cette exigence de simplicité et de rigueur que l'on trouve par exemple chez Otto Wagner lorsqu'il écrit : "La disposition du plan devra être simple et claire et de préférence symétrique. Dans une disposition symétrique il y a quelque chose de complet, de fini, de précis, qui ne peut être agrandi et qui révèle clairement ce que l'on veut obtenir ; cela est imposé aussi par le sérieux et la dignité, qualités essentielles à l'architecte". Le précurseur moderniste et l'académiste attardé se retrouvent presque lorsque le premier écrit : "Une solution asymétrique ne se justifie que dans le cas où la configuration du site, les moyens dont on dispose et surtout des raisons pratiques empêchent d'adopter la symétrie" ⁹¹.

Chez le néo-classique Etienne-Louis Boullée, la symétrie occupe une autre place théorique : "Il est facile au lecteur de pressentir que la loi première est celle qui établit les principes constitutifs de l'architecture naissent de la régularité, et qu'il est aussi inconvenable de s'écarter dans cet art de la symétrie que de ne pas suivre dans l'art musical la loi des proportions harmoniques" ⁹². Les rapports du classicisme et de la maison tourneraient court si l'on réduisait à un tel principe la définition de la règle classique.

Pour comprendre ces rapports il faut faire place à des définitions moins dogmatiques qui ne sont pas toujours moins théoriquement rigoureuses. L'anthropomorphisme peut être à l'origine d'une interprétation de la symétrie qui soit à l'échelle des problèmes rencontrés par l'architecture domestique. Dans son *Architecture*, une partie de cette *Grammaire des arts du dessin* publiée en 1867, Charles Blanc écrit : "Mais il en est des édifices comme du corps de l'homme. L'ordre, la symétrie et la proportion n'y sont voulus rigoureusement que dans l'appareil extérieur. Au dedans ce n'est plus la beauté générale qui commande, c'est la vie individuelle. Si nous regardons l'intérieur du corps humain, nous n'y voyons aucune symétrie, aucun arrangement autre que celui nécessaire au jeu des organes" ⁹³.

Le classicisme de Charles Blanc n'est pas à toute épreuve, il est plus que sensible aux thèses du rationalisme constructif et aux idées éclectiques. La Grèce et le Moyen-Age gothique s'y unissent sur le dos de Rome et de la Renaissance. Mais cette ambiguïté, aussi para-

doxal que cela paraisse, vient conforter certaines des analyses qui suivront cette introduction, ne montre-t-elle pas qu'une certaine "tradition" classicisante impose son autorité au-delà des positions doctrinales, au-delà des principes théoriques.

Si cette tradition est plus forte que la théorie des ordres c'est peut-être parce qu'elle répond à une problématique fondamentale de la démarche de projet, la problématique de la composition, plus spécifiquement à la question de l'ordonnance. Il faut revenir aux écrits de Gromort, qui définit ainsi la composition : "Composer, c'est grouper des éléments choisis pour en faire un tout homogène et complet, de telle sorte qu'aucune partie de ce tout ne puisse prétendre se suffire à elle-même, mais que toutes au contraire se subordonnent plus ou moins à un élément commun d'intérêt, centre et raison d'être de la composition" ⁹⁴.

Cette définition décrit un mode de composition qui fit les beaux jours et les beaux rendus de l'Ecole des Beaux-Arts, la composition hiérarchique. Les éléments du projet, en général les pièces et les circulations, sont distribués dans une structure en arbre dont le sommet est occupé par la pièce principale. Celle-ci se retrouvera fréquemment au centre du plan ou encore en "tête de plan" et, pour ce qui concerne les façades et les coupes, sur l'axe d'une organisation pyramidale. La tradition de la composition hiérarchique devait être bien implantée, car André Lurçat la retrouve dans le quatrième livre de Formes, composition et lois d'harmonie. La définition de la composition qu'il y donne commence par une phrase qui privilégie l'harmonie mais se termine par une phrase qui fait la part belle à l'ordonnance : "Composer, consiste à grouper selon un mode harmonique, afin d'en faire un tout homogène, des éléments disparates tant par leur fonction que par leurs dimensions et leur configuration". Un constat que ne peut contester aucun projecteur. Ce qui est moins évident pour la proposition suivante : "Clairement enfin se dégageront le motif dominant, la subordination des éléments secondaires à celui-ci, ainsi que l'impossibilité matérielle d'en supprimer ou d'en intervertir l'ordonnance, sans nuire immédiatement à l'équilibre général de la composition" ⁹⁵.

Dans cette stratégie de l'élément dominant une notion et une prescription vont prendre une grande importance : le contraste, qui permet que s'établisse clairement la dominance, et l'interdit de l'égalité. Gromort écrit : "c'est surtout le souci d'éviter les égalités qui est la base de toute composition ordonnée" ⁹⁶. Il ne s'agit pas, évidemment, de l'égalité dans les séries, comme une série d'arcades, mais de l'égalité dans le dessin d'éléments différents assemblés dans la même forme, que celle-ci s'étende à l'ensemble de l'édifice ou n'intéresse qu'une de ses parties, une aile, une baie ou une moulure.

Cet interdit de l'égalité fait problème dans l'architecture domestique. Le type de la maison à deux travées présente une façade construite sur une égalité. La gémellité des fenêtres de l'étage annihile le plus souvent tout espoir de voir le léger contraste qui s'établit au rez-de-chaussée entre la fenêtre et la porte, étendre ses effets à l'ensemble de la façade. Il faudra alors résoudre la dualité inscrite dans le type par un travail plastique, le plus souvent ornemental voire décoratif ⁹⁷, mais qui, quelquefois, peut apporter une plus-value du côté de l'usage, un balcon par exemple, ou du côté du symbolique, la richesse du décor. La résolution de la dualité, problème auquel

Robert Venturi, peut-être le seul auteur contemporain et post-moderne à l'avoir fait, a consacré quelques pages d'une grande sophistication ⁹⁸ appartient incontestablement à la culture architecturale "populaire" dans la première moitié du siècle. Pour résoudre la dualité, on aura dépensé beaucoup d'énergie et d'argent.

Mais si l'interdit de l'égalité rencontre un tel succès populaire, c'est moins pour complaire à l'autorité académique que pour ne pas brouiller une forme, "naturelle" à force d'être, de l'édifice. La théorie classique a introduit ce naturalisme dans l'architectonique en se fondant sur un anthropomorphisme rigoureux. Et ici l'interdit de l'égalité rejoint la problématique anthropomorphiste du pair et de l'impair. Leon Battista Alberti n'a-t-il pas écrit : "... jamais on ne vit [...] en impair les ossements d'un édifice, comme colonnes, angles, et tels autres, pour ce qu'il n'est point d'animal qui marche ou demeure sur pied en nombre impair : et au contraire on ne vit [...] jamais mettre les ouvertures qu'au dit nombre pair, ainsi qu'a toujours fait la susdite nature, laquelle a donné aux animaux deux oreilles, deux yeux, deux narines, mais au milieu de tout cela elle y a mise une seule bouche large et ample" ⁹⁹.

On retrouve cette prescription dans l'Introduction aux trois arts du dessin qui précède Les Vies de Giorgio Vasari : "De prime abord, la façade doit être digne, majestueuse et comparable au visage humain : la porte en bas et au milieu comme la bouche, par laquelle tout élément entre dans le corps ; les fenêtres comme les yeux, une ici, l'autre là, toujours en nombre pair. Il faut donc le même nombre d'ornements de chaque côté : arcs, colonnes, pilastres, niches, fenêtres avec appui, et ainsi de suite..." ¹⁰⁰.

Mais c'est le jeune Heinrich Wölfflin qui écrit, avec l'assurance que donne le savoir scientifique : "Nous avons, par contre, une nette aversion pour la division par deux : c'est qu'il est inorganique de disjoindre l'objet par son milieu". Une thèse qui succède à quelques lignes que ne renierait aucun des auteurs que nous avons cités jusqu'ici "L'articulation symétrique ou la division impaire, par trois ou cinq, est utilisée pour tout ce qui est autonome, puisque le centre, qui se détache et n'est pas l'égal des éléments, représente la cohésion interne ; nous trouvons la même disposition dans notre organisme ou dans celui de tout animal" ¹⁰¹.

Wölfflin a noté, avec beaucoup d'intelligence des formes architecturales, que la "division paire" pouvait être employée pour les corps dépendants. Les façades latérales des temples grecs et les avant-corps latéraux de la façade sur le jardin de la Farnesina de Baldassare Peruzzi démontrent la pertinence de cette proposition.

A suivre Wölfflin, on pourrait dire que de la résolution de la dualité, c'est-à-dire de la transformation en une "articulation horizontale" impaire d'une série paire de percements, dépend l'autonomie de la maison. En somme son existence individuelle dans la "collectivité" de la rue. L'hypothèse "psychologique" permet de comprendre pourquoi les discussions savantes de l'appareil architectonique trouvent un relais dans la construction domestique. Elle est séduisante mais n'est pas nécessaire. La thèse historique suffit. Le discours architectonique

n'est-il pas issu des pratiques constructives et en retour ne les informe-t-il pas grâce à la presse, la formation professionnelle, le chantier... Il reste à décrire ces dispositifs qui, matériellement, concrètement disent les rapports complexes de l'architectonique classique et de la maison.

la domestication de l'ordonnance

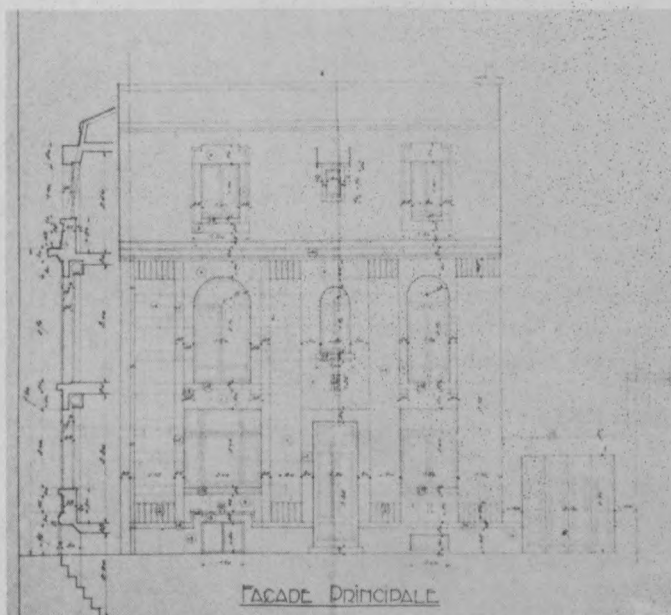
L'énoncé des règles définies dans le champ de l'architectonique classique ne s'ajuste pas aux façades des rues nancéiennes comme aux ordonnances des monuments consacrés du classicisme. Cette variété dans leur mise en oeuvre révèle autant la richesse propre du "code classique", et les possibilités qu'il offre par la simple conjugaison de ses éléments, que la diversité des situations typologiques auxquelles il est confronté. Cette variété, manifeste dans des édifices qui utilisent le vocabulaire des ordres, est redoublée par les difficultés propres du programme de la maison, de sa taille, de sa fonction. Si, comme l'écrit A. Tzonis, une rue bordée d'hôtels particuliers ressemble à une conversation mondaine où chaque mot est attendu tant le poids des conventions y encadre la forme du discours¹⁰², le dialecte qui s'exprime dans les rues de Nancy est moins académique; la convention doit y affronter, dans un combat incertain, la résistance des schémas typologiques, la maladresse des maîtres d'oeuvres, ou l'existence d'architectoniques concurrentes auxquelles la mode oblige de sacrifier.

La solution la plus "classique", mais aussi la plus rare, pour organiser une façade est évidemment l'allusion plus ou moins directe au répertoire canonique des ordres, tel que Vitruve ou Vignole l'ont codifié. Au sens strict, ce répertoire n'a pas cours. D'une part la taille des façades, c'est-à-dire le plus souvent la largeur de cette "unité d'intervention" qu'est la parcelle, ne permet pas d'installer le long développement rythmique d'une colonnade; c'est à peine si celui d'une loggia peut prendre place. D'autre part un certain partage des architectoniques semble déjà admis, qui supporte mal pour l'architecture domestique les pompes un peu solennelles du vocabulaire classique, réservé à d'autres circonstances. A l'habitation, selon une tradition déjà bien ancrée dans le XIX^e siècle, on confèrera le caractère adéquat à sa fonction¹⁰³ à l'aide d'autres vocabulaires.

Point d'acanthé donc, ni de volutes pour l'architecture domestique nancéienne. L'art de la mouluration seul agrément certaines villas (comme celles de P. Charbonnier, cf. p.256) dont nous avons constaté qu'elles participaient largement, par leur taille et leurs caractéristiques typologiques, de la pratique du XIX^e siècle. Il est donc permis d'avancer qu'à Nancy du moins, le décor strictement classiciste n'est

plus de ce siècle. L'image de l'ordre classique pourtant n'est pas absente; s'y référer permet de résoudre un problème qui lui a constamment été posé : assembler des baies de tailles diverses dans une composition unitaire.

L'opération tentée par Bourgon sur la façade du 22, rue de Malzéville (fig.1) en est un exemple : sur un socle qui s'élève jusqu'au niveau du premier plancher, des reliefs pratiqués dans l'épaisseur du mur dessinent un motif proche du pilastre, sur lequel sont figurés l'ébauche d'un socle et d'un chapiteau, surmonté lui-même d'une corniche. Le cadre ainsi délimité joue dans cette façade un double rôle. Malgré l'existence de six percements tous différents, il manifeste leur appartenance à un seul édifice, par la simple répétition de quelques éléments décoratifs. La dissymétrie, une donnée typologique qui est ici admise puisque les baies de la travée du séjour sont les plus larges, n'a pas été masquée par l'ordonnance, laquelle est seulement une ponctuation. Mais les pilastres rassemblent aussi les baies des deux étages dans ce que l'on doit appeler un ordre colossal. Plus généralement, la négation de la partition verticale des maisons est un procédé couramment employé : aux quatre niveaux "fonctionnels" se substitue en façade l'articulation socle-étage-corniche. La coïncidence de ces deux découpages aux premier et troisième plancher n'est toutefois pas une constante.



1 * 22, rue de Malzéville. 1931. Arch. Bourgon. Façade sur rue

Si le destin de tout trumeau est d'imiter la colonne ou le pilastre, la façade du 97, rue du Mal Oudinot en présente une formule déjà maniériste. Le socle correspond toujours au niveau du plancher, la corniche au contraire doit s'interrompre au passage des baies. La partie haute de chacun des pilastres—on n'ose parler de chapiteau—est soulignée d'un cabochon qui constitue la seule manifestation concrète de

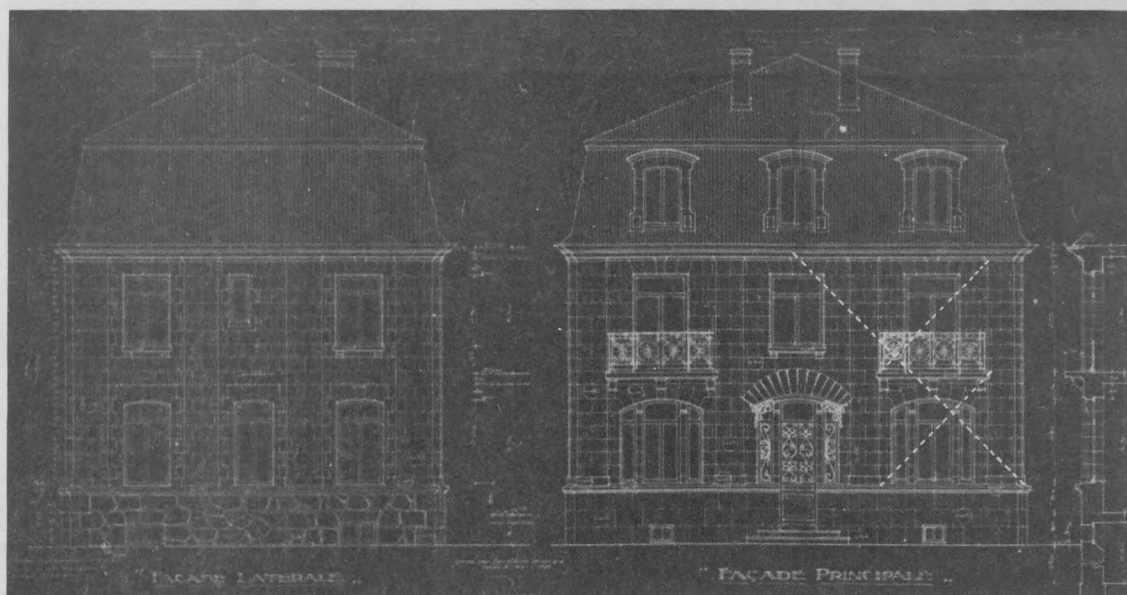
l'ordonnance. Le travail de la modénature est en effet entièrement reporté sur l'encadrement des baies, qui sont reliées sur deux étages dans les travées latérales, et élargies dans la travée centrale par des cadres successifs.

Une autre caractéristique de l'ordonnance, plus rare dans le répertoire domestique, est présente sur cette façade : il s'agit de rapports proportionnels, dont nous proposons (fig. 3) sous forme de tracé régulateur, une interprétation qui permet peut-être d'expliquer la position inhabituelle de la corniche; son effet graphique est de corriger la proportion de la façade.

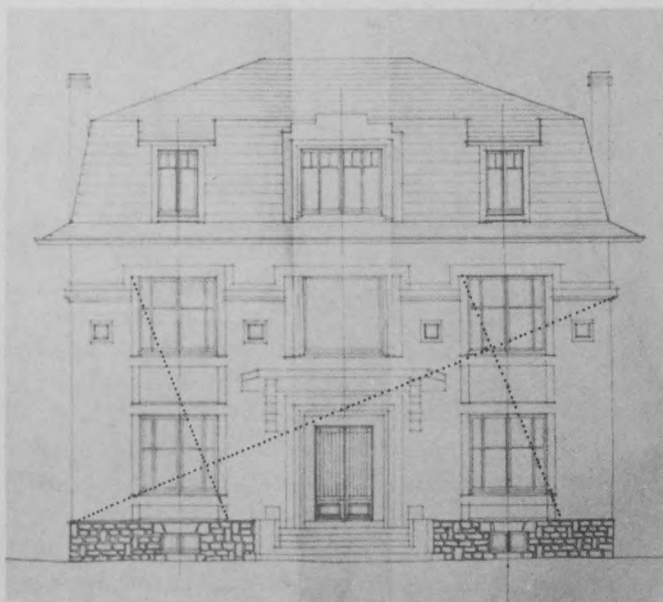
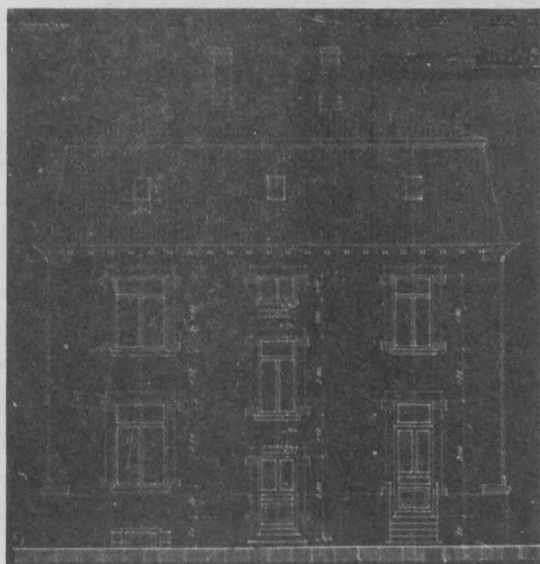
Sur le thème traditionnellement plus rustique du double carré, la façade du 21, rue des Brice s'organise sur trois travées délimitées par des "pilastres engagés", réduits à de légers reliefs de la maçonnerie. Ici la "fausse" limite de la composition n'est plus la corniche, qui se trouve réellement à hauteur du dernier plancher, mais le socle, qui résulte du choix de la proportion et non du niveau du rez-de-chaussée. Dans cette maison la problématique de l'ordonnance s'est aussi investie dans un autre registre. La comparaison des quatre façades de cette villa montre une hiérarchie des modénatures, de l'avant à l'arrière. La façade principale est ponctuée de pilastres dont la proportion est assez élancée, posés sur un socle appareillé. Celui-ci devient un opus incertum sur les façades latérales, où les pilastres ont une largeur presque double. Côté jardin enfin, le vocabulaire légitimiste a entièrement disparu, pour laisser la place à un enduit uniforme, qu'anime seulement la limite du socle. Les fenêtres sont encadrées d'un simple motif de briques (fig. 2).

Sous la forme du dualisme façade avant ornée/façade arrière économique, quelquefois ruraliste, cette hiérarchie des genres est assez répandue. Mais il arrive que sur la façade publique, l'économie de moyens s'allie à des procédés de composition sophistiqués. Le programme du 119, rue de la Côte est réduit à sa plus simple expression : deux pièces, une cuisine, un garage. Pourtant la façade s'orne de quelques lignes qui lui donnent, sans marbres ni pierres taillées, une certaine solennité. La symétrie et la division ternaire verticale, où la terrasse fait l'une de ses rares apparitions dans le corpus, sont enrichies d'un motif tracé dans l'enduit des trumeaux. Ce motif permet d'organiser la façade sur sept unités rythmiques, un développement inespéré pour sa taille. Le dessin de cette "ordonnance" est soumis à la loi de récurrence des formes, comme le montre le schéma (fig. 4). De tels efforts sont cependant assez rares sur des maisons aussi réduites.

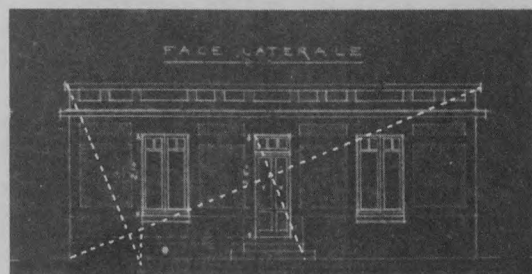
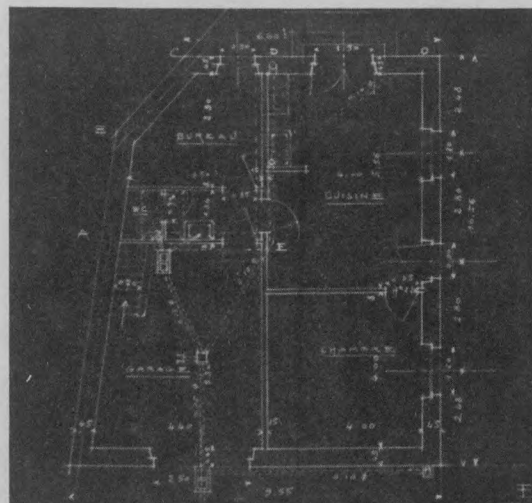
La représentation d'une articulation verticale inspirée de l'ordre classique n'est pas l'apanage de maisons où symétrie et régularité forment le cadre élémentaire de la composition. La généralisation de cette articulation ternaire en a fait une formule de composition dont la légitimité semble universelle. Sans doute ce procédé permet-il de satisfaire à la fois la pensée classiciste dont il est issu et qu'il accompagne en dehors même du champ de l'architecture, et la pensée



2



3



4

- 2 * 21, rue des Brice, 1924. Arch. Philippon. Façade latérale, façade sur rue et façade sur jardin.
 3 * 97, rue du Maréchal Oudinot, 1933. Façade sur rue.
 4 * 119, rue de la Côte, 1930. Arch. Thiebaut. Rez-de-chaussée et façade.

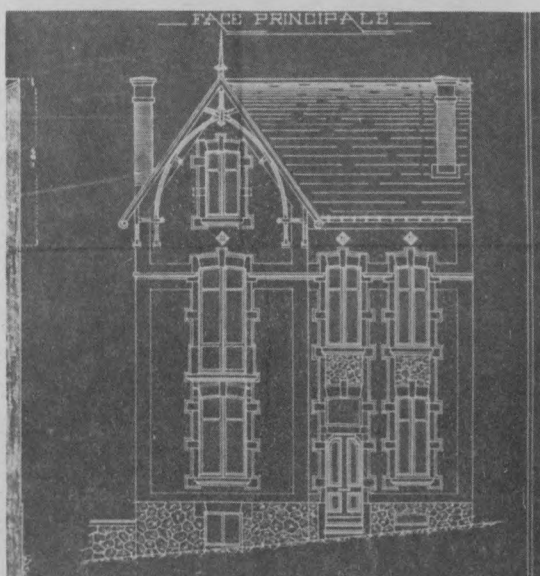
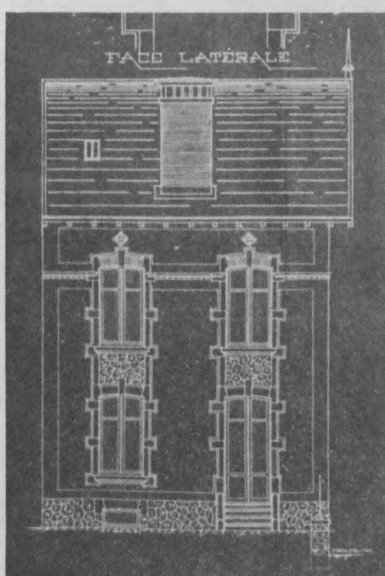
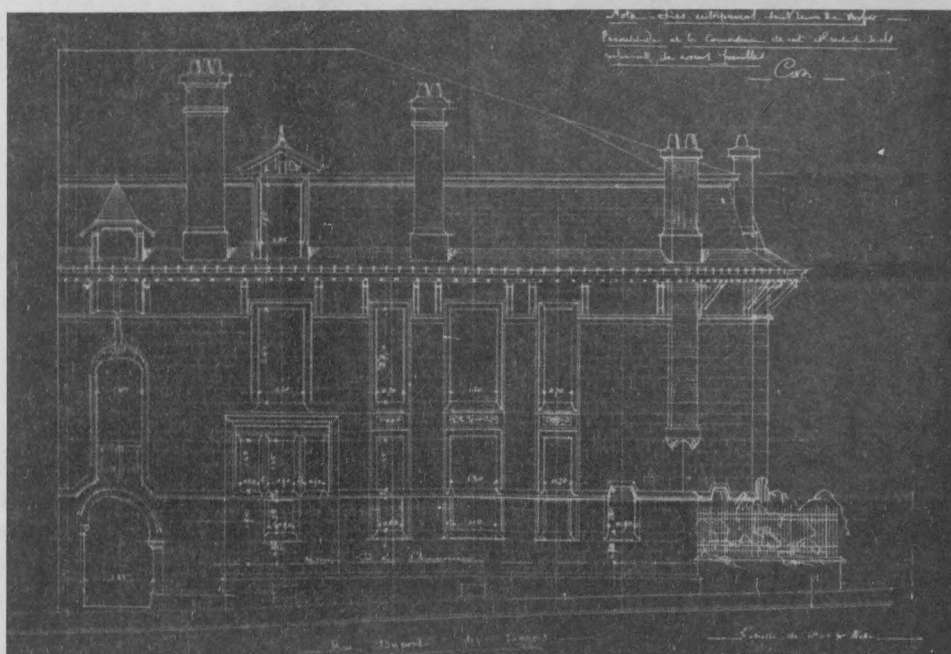
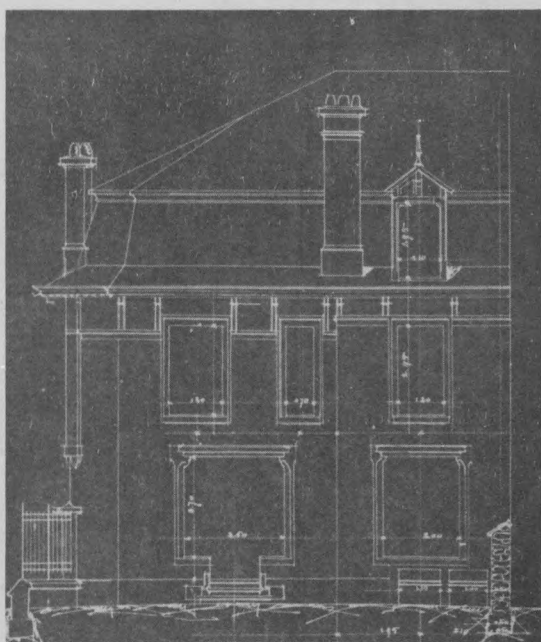
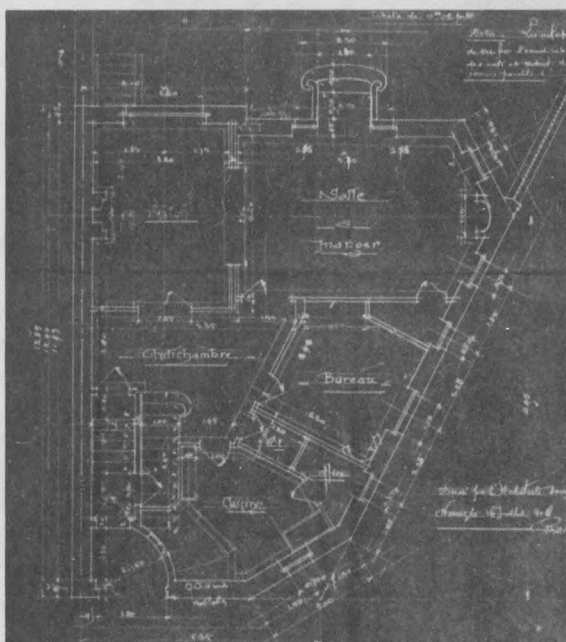
du rationalisme constructif; ce compromis qui accommode même les solutions classiques et les façades pittoresques sera analysé plus loin mais il est intéressant d'envisager ici quelques exemples d'articulations verticales classiques certes, mais indépendantes de tout pré-supposé stylistique.

Ainsi la maison de l'architecte C. Biet (fig. 5), bâtie en 1906 au 41, rue Pasteur, présente sur la façade Sud une alternance de trumeaux et de baies, encadrés sur deux étages, qui en appellent à l'ordre colossal sans la moindre référence à l'un des genres vitruviens. Comme précédemment, les variations de la modénature sont réservées à l'encadrement des baies et non, comme dans l'ordre traditionnel, à la décoration des éléments porteurs. L'ordre colossal apparaît donc en négatif. Il semble que la problématique de l'ordonnance soit le plus souvent satisfaite par cet artifice. Dans ce cas précis, l'ordre est dissocié de la tectonique. La hauteur du socle correspond au palier intermédiaire de l'escalier intérieur. Cette disparition peu courante se traduit par une moulure qui passe à mi-hauteur du rez-de-chaussée ... et de ses fenêtres. Signe de son inutilité fonctionnelle ou constructive, elle est absente de la façade sur le jardin.

De même la moulure qui délimite la partie supérieure de la division ternaire n'est pas placée à hauteur du dernier plancher; elle est donc interrompue par les baies. Comme dans d'autres cas, la présence et l'emplacement des moulures qui concrétisent la division ternaire verticale sont plus le témoignage d'un savoir-faire empirique de la proportion —il n'y a ici aucun tracé régulateur, ni même de relations numériques entre les trois parties de "l'ordre"— que d'une architectonique orientée vers la représentation des éléments constructifs. Le souvenir du classicisme a plus d'influence ici que la mode gothiciste qui a pu inspirer certains profils.

La figuration de l'ordre colossal à partir de la superposition des baies ouvre pour l'architectonique domestique une ressource que le classicisme canonique n'avait pas prévue : l'alternance des matériaux. Au 15, rue de Marsal, qui représente sans doute la forme la plus rudimentaire de l'ordonnance, la réunion des baies résulte du remplissage de l'allège en opus incertum. Ce motif est couronné par un entablement délimité par une corniche de briques émaillées. Le jeu graphique est renforcé par le traitement particulier des arcs de l'étage, surmontés d'un cabochon qui est le dernier refuge de l'ornement naturaliste (fig. 6).

L'alternance des matériaux est utilisée en lieu et place du contraste des formes chaque fois qu'un motif issu d'une tradition aussi élaborée et codifiée que peut l'être la tradition classique, est utilisé pour ses seules qualités graphiques ou pittoresques. Ainsi la fenêtre en longueur a-t-elle subi, dans ses traductions domestiques et provinciales, la même édulcoration que la baie issue de l'ordre colossal.



5 * 41, rue Pasteur, 1906. Arch. Biet. Rez-de-chaussée, façade sur jardin et façade sur rue (développée).

6 * 15, rue de Marsal, 1911. Arch. Pain. Façades.

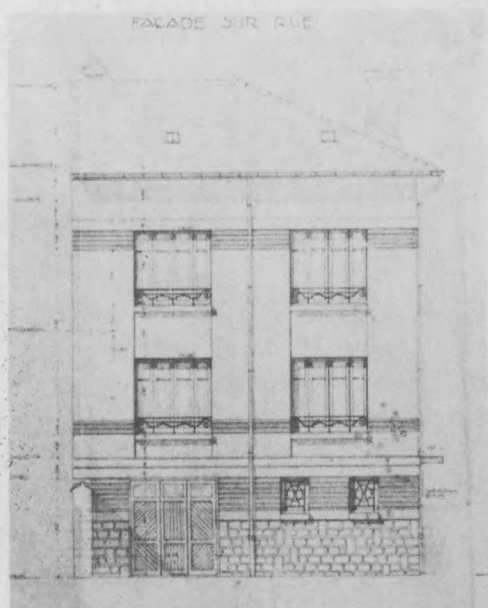
L'hypothèse d'une diffusion généralisée de la référence à l'ordonnance classique permet de lire la façade du 16, rue des Brice (fig. 8) comme une superposition d'ordres, ou du moins comme un travail en abyme sur la division verticale : en fond, un ordre colossal qui divise l'ensemble de la façade en socle, étage, corniche et attique. Dans la travée de gauche, le motif qui relie verticalement les deux baies est la clef du linteau inférieur, utilisée comme console du balcon de l'étage. Sur ce fond, un petit ordre divise à nouveau chacun des étages : chacune de ces subdivisions est appareillée selon un dessin qui lui est propre.

Sans doute cette façade est-elle à quelque distance des planches du traité de Pierre Esquié¹⁰⁴. Mais d'où viendrait ce dessin particulier —et probablement coûteux— du parement, que ni les procédés de construction ni la distribution intérieure ne peuvent expliquer, sinon de la persistance de solutions compositionnelles telles que l'ordonnance ? Si le vocabulaire est méconnaissable, c'est que la question du style est secondaire. La caractéristique de ces règles d'articulation des formes, lorsqu'elles servent à résoudre des problèmes de composition, est leur aptitude à être transposées, hors de l'univers stylistique qui leur a donné naissance.

Le 26, rue de Verdun est un exemple tardif de la persistance des solutions architecturales typiques. Construite en 1951, cette maison (fig. 7) s'organise sur deux étages d'habitation et un rez-de-chaussée de services. A l'extérieur, la répartition verticale est proche de la superposition d'un ordre colossal sur un socle à bossages. On retrouve également des allèges dont le matériau est en contraste avec le "fond" de la façade, et qui réunissent deux baies superposées. Les proportions elles-mêmes sont assez proches de la norme classique.

Malgré une certaine parcimonie dans le choix de la modénature, l'image de l'ordre classique est ici plus évidente que dans le cas précédent. Peut-être parce que le rapprochement des images est plus immédiat que celui des articulations ou des grandes structures rythmiques.

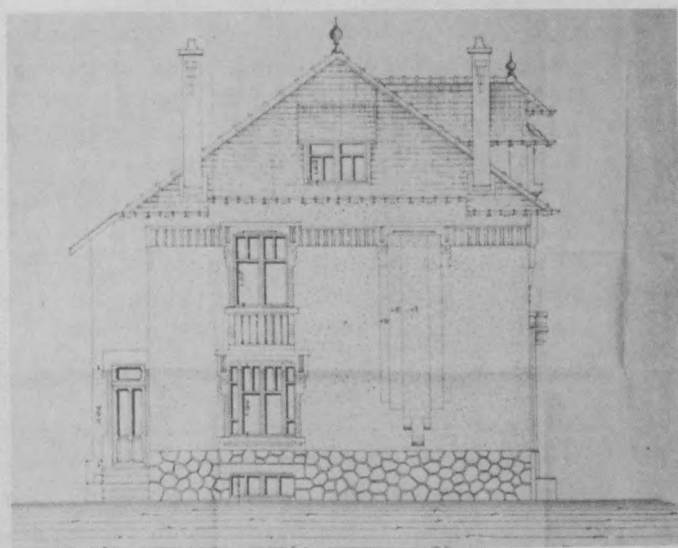
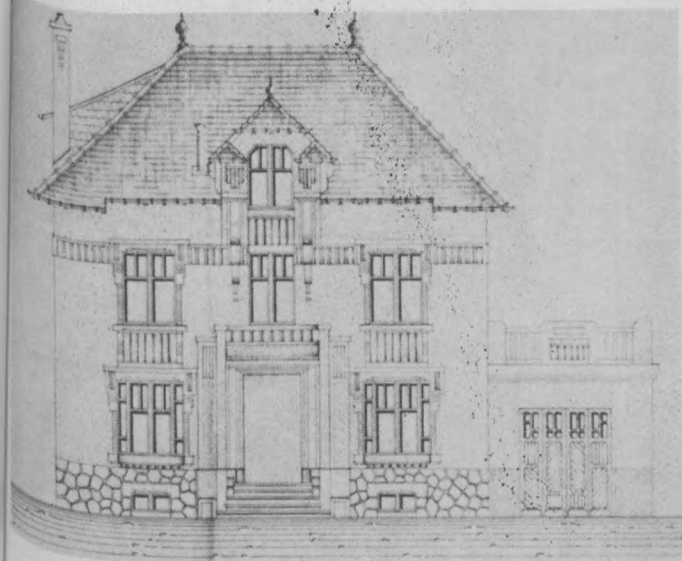
Sur le projet du 2, Rond-Point de Viray (fig. 9)¹⁰⁵, le détail du vocabulaire joue sur l'analogie avec le modèle classique. En plus des procédés de composition déjà cités —la trilogie verticale, la symétrie, l'ornementation plus chargée des allèges qui forme avec deux baies superposées l'image d'un encadrement unique—, certains éléments accentués supportent un travail décoratif qui emprunte au vocabulaire classique sinon maniériste. La cadre des fenêtres simule des tabernacles ; la fenêtre supérieure est limitée par des pilastres gainés en tronc de pyramide, une formule habituellement réservée au mobilier. La porte s'orne de l'encadrement plus usuel des pilastres en faisceaux. Et, pour donner à tout cela un "style", le motif décoratif qui tient lieu de chapiteau est répété dans toutes les dimensions et sur toutes les façades¹⁰⁶. Miniaturisé, ce motif décore les souches de cheminées, mais il est aussi utilisé pour "compléter" une façade latérale à laquelle la distribution intérieure n'accordait qu'une baie unique : ce même motif démesurément agrandi prend la place d'une seconde baie. Ce détournement du vocabulaire classique est ici au service d'une composition particulière de la façade. Le principe de division primaire de celle-ci n'est plus la répétition sérielle des travées ; la composition sur le schéma ternaire (cf. p254) emprunte au thème de l'arc de triomphe



7



8



9

- 7 * 26, rue de Verdun, 1951. Arch. César, façade sur rue.
 8 * 16, rue des Brice, 1913.
 9 * 2, Rond-Point de Viray, 1936. Arch. Mazerand, façade sur rue
 et façade latérale.

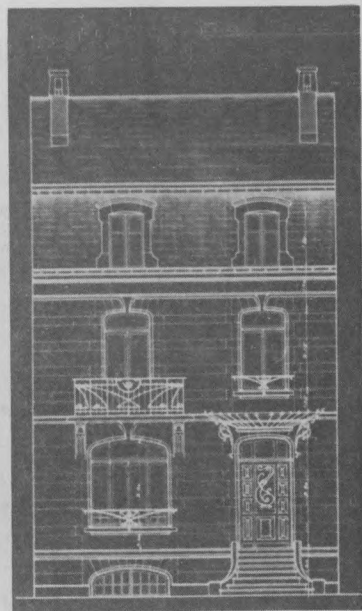
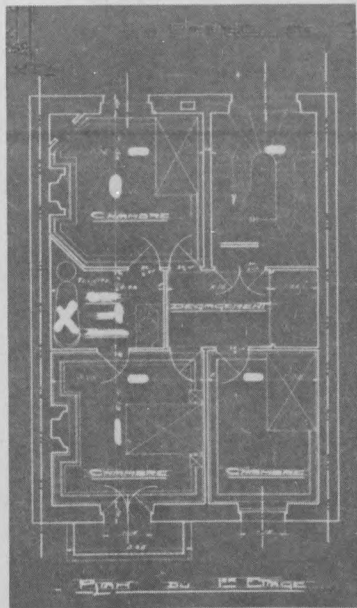
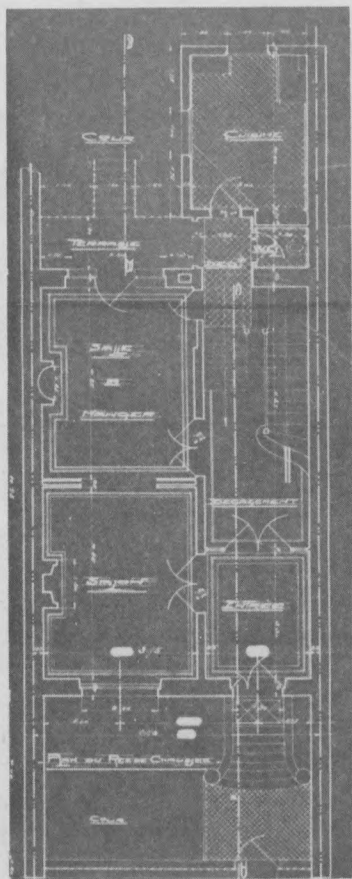
plus qu'à celui de la colonnade. Pour suivre Wölfflin, il faudrait admettre que la structure impaire convient à cette maison isolée, objet unique dont la composition est centrée sur la porte selon le schéma anthropomorphe, par opposition à des maisons mitoyennes prises dans la continuité de la rue, et auxquelles les façades paires seraient réservées. Nous constaterons que cette proposition, aussi logique soit-elle, n'a pas eu force de loi dans l'habitat nancéien.

façades paires et composition hiérarchique

Le recours à l'ordonnance classique prenait prétexte de formules typologiques ou constructives courantes ; par exemple tout socle est un souvenir du piédestal ou du soubassement rustique autant que la manifestation directe du mur des caves. Cette complicité de l'architectonique et de la bâtisse n'existe pas, a priori, dans le cas des maisons à deux travées. Si l'on en croit Gromort et son "souci d'éviter les égalités", elles se présentent au contraire d'emblée comme un problème. Celui-ci dépasse du reste le cadre strict du "plan à deux travées" défini précédemment. Nous décrirons ici les solutions liées à la parité des percements de la façade, sans préjuger de celle des pièces qu'ils éclairent. Quelques maisons dites "à trois travées", ou édifiées sans mitoyenneté, prendront donc place dans cette collection. Mais il est évident que dans la plupart des cas les appellations respectives de la façade et de la série typologique sont identiques.

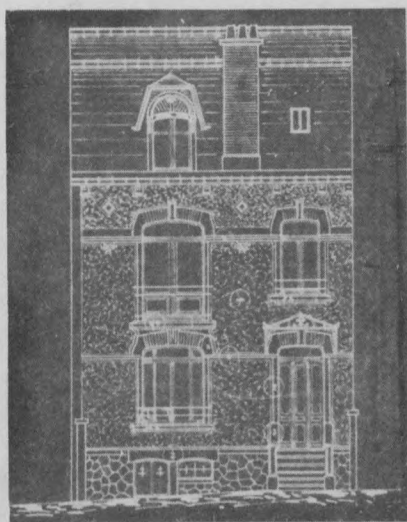
Le 35 b, rue de Turique, qui représente une version assez tardive de cette série de façades (1922), est sans doute la meilleure illustration du problème... et de sa solution. La moitié supérieure de la façade (fig. 10) serait définie par Wölfflin comme "inorganique" ; l'existence de deux percements identiques relèguerait cette maison au rang d'annexe de ses voisines. La résolution de cette dualité, authentique diable de l'architecture classique¹⁰⁷, passe par l'instauration d'une hiérarchie, d'un dominant et d'un dominé. La solution choisie ici n'est pas des plus vigoureuses, sans doute parce que les jeux de toiture étaient incompatibles avec un parti privilégiant visiblement l'horizontale. Du moins renseigne-t-elle clairement sur le principe minimal de la création d'un élément dominant : la liaison de deux baies superposées dans la travée principale, alors que leurs homologues de la travée secondaire restent séparées. Cet accent n'est pas porté au hasard sur deux ouvertures. La fenêtre de la salle à manger — ou du salon — est presque toujours à l'origine de ce processus, car on lui accorde généralement la surface la plus grande.

Notre parcours dans les maisons à deux travées consistera pour l'essentiel à suivre les variations sur ce motif, et sur ceux qui l'accompagnent. Il est en effet rarissime qu'il soit absent. Un certain nombre d'accessoires viennent commenter cette hiérarchie primitive. Au 24, rue Crépin (fig. 11), des soupiraux géminés prennent place sous le groupe de fenêtres qui s'orne de deux cabochons et de deux culs-de-lampe. L'inégalité concerne aussi la toiture, dont les deux lucarnes



10

11



12

- 10 * 35bis, rue de Turique, 1922. Arch. Schneider. Rez-de-chaussée, 1er étage et façade sur rue.
 11 * 24, rue H. Crépin, 1928. Façade sur rue.
 12 * 24, rue des Brice, 1913. Arch. Pain.

se soumettent, hors de toute nécessité fonctionnelle, à la loi de la hiérarchie. Sous une forme assez simple se trouvent ici réunis tous les ingrédients d'une dissymétrie qui régit jusqu'à certains exemples contemporains.

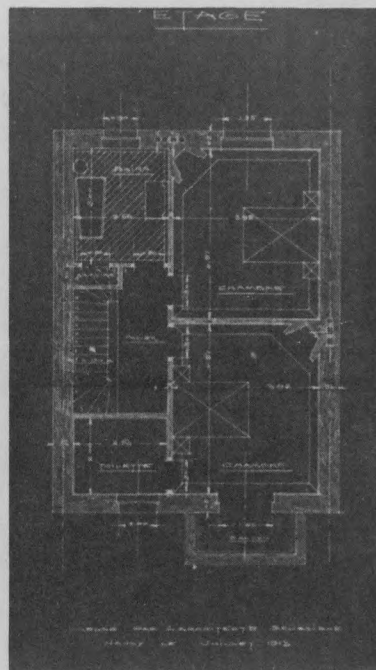
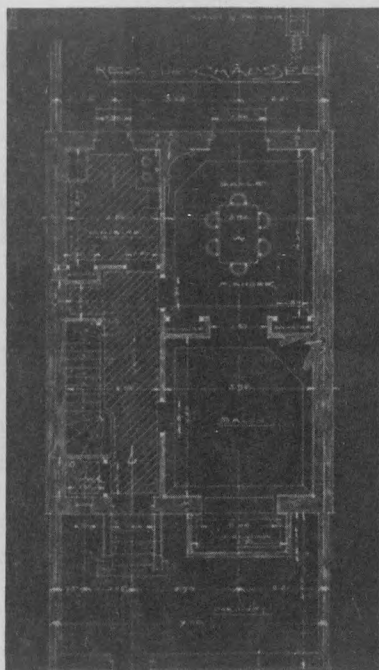
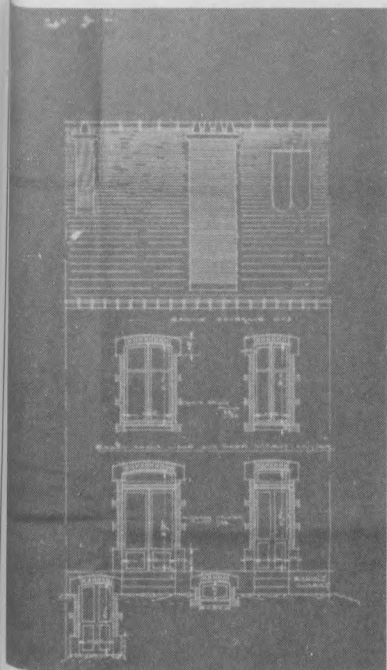
Au 24, rue des Brice (fig. 12), elle s'enrichit de plusieurs éléments :

- l'étage est traditionnellement le lieu où l'accentuation est la moins évidente ; les deux pièces qui s'y présentent en façade ont souvent un statut équivalent. Ici, la dissymétrie du programme a autorisé celle des ouvertures.

- Le rez-de-chaussée comprend, comme dans le cas précédent, une porte et une baie assez large, qui est encadrée d'une véranda. L'existence de cet avant-corps, que couronne le garde-corps du balcon, sera l'un des thèmes préférés des architectes nancéiens des années 20-25.

- Enfin la toiture confirme le propos, alors que les nécessités fonctionnelles n'imposaient pas a priori une telle dépense, la fenêtre de la lingerie prend place dans le cadre d'un gâble largement dimensionné, alors que celle de la pièce adjacente se contente d'une lucarne couverte d'une tabatière. Ce motif de toiture se double d'un travail ornemental sur la charpente, dont il existe à Nancy —et ailleurs— plusieurs dizaines d'exemples, toujours au service de la travée dominante. Il n'est pas inutile de vérifier cette hypothèse sur un cas où les nécessités de la représentation se font moins exigeantes : le façade sur l'intérieur de l'îlot. Là, bien qu'au rez-de-chaussée on trouve un salon et une cuisine, les deux travées doivent se contenter d'un traitement ornemental uniforme, et la toiture n'est animée d'aucun accessoire.

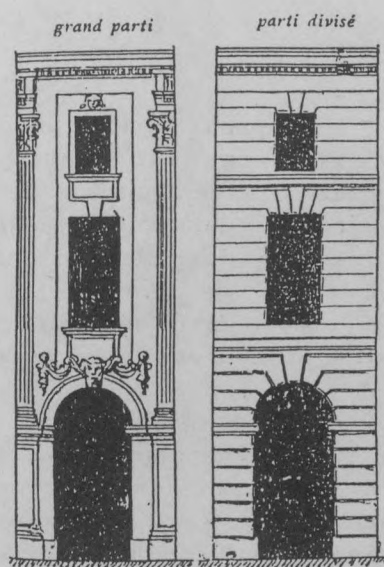
Cesar Pain fut dans les années 1906-1913 l'un des petits maîtres les plus prolifiques de ce type de maison. Nous ne tenterons pas ici une analyse de sa manière personnelle, mais la maison qu'il bâtit au 25 rue L. Carnot (fig. 13) est sans doute la plus intéressante de sa production. Le principe de la composition hiérarchique conduit comme de coutume à l'accentuation de la travée des pièces de séjour ; la fenêtre du grenier y est même plus importante que dans le cas précédent. Il est vrai que l'affectation promise par le plan (lingerie, grenier) se transformait assez souvent en chambre. Cette baie est ornée du seul motif naturaliste de la composition, sur le couple de cabochons de céramique qui l'encadre. Les baies superposées du rez-de-chaussée et de l'étage sont reliées à la fois par le balcon et par la continuité du matériau, dont l'opus incertum a été réservé au socle et à cette travée. Le dessin de celle-ci, pris dans son ensemble, paraît se détacher sur un fond où les horizontales dominant. Cette confrontation peut s'interpréter dans les termes consacrés par la vulgate classiciste, sous la formule de "grand parti/parti divisé", "selon que l'élément dominant est recherché ou négligé", comme l'indique un manuel scolaire de composition ¹⁰⁸ publié vers 1885 (fig. 14). Ce procédé est parfois



12



13



14

- 12 * 24, rue des Brice. 1913, arch. Pain. - rez-de-chaussée - 1er étage -
 façade sur rue - façade sur jardin
 13 * 25, rue L. Carnot. 1906, arch. Pain
 14 * P. Mayeux. "grand parti" et "parti divisé"

perceptible à l'échelle d'une rue entière, où chaque maison s'individualise par sa travée principale coiffée d'un gâble, sur un fond de lignes horizontales, de moulures vraies ou fausses où se lit la continuité de l'alignement.

La rue Félix Faure est de celles-là : lotie et construite en moins de quinze ans, elle est pour un quart le produit de César Pain. Dans certaines séries de maisons mitoyennes, la composition hiérarchique a joué sur le groupe autant que sur chaque construction. Du 24 au 30 de cette rue (fig. 15), un seul gâble émerge de l'ensemble, mais chaque façade comporte, individuellement et sur le mode mineur, une travée accentuée. Dans le groupe du 8-10 (fig. 16), l'une des travées domine non seulement sa voisine, mais aussi la maison adjacente dont la travée majeure est plus discrète, par la taille et le répertoire décoratif. L'originalité formelle du demi-cercle est un facteur d'accentuation supplémentaire, un moyen d'attirer l'attention sur... la propre maison de l'architecte.

César Pain n'est pas l'unique représentant nancéien du classicisme domestique. Le nommer ainsi révèle une définition du classicisme suffisamment détachée d'un "style" particulier pour qu'un seul architecte en ait détenu le monopole. C'est au contraire par un processus de vulgarisation que les solutions architecturales typiques dont il est question ici ont trouvé à s'incarner dans —et malgré— les répertoires décoratifs les plus divers.

L'opposition d'un motif vertical sur un fond divisé en strates horizontales est reprise au 20, rue de Laxou (fig. 17), où les divers modes d'accentuation déjà décrits sont utilisés : taille des baies, balcons, toiture. S'y ajoutent des opérations portant plus particulièrement sur l'ornementation. Du côté "majeur", des moulures plates figurent des lits de pierre fictifs, qui se terminent de part et d'autre de la travée par des éléments bouchardés, à l'imitation d'une harpe, ou plus probablement en pareille situation, de pilastres rustiques.

A l'étage, un cadre lisse encadrant une surface crépie se prolonge par les deux cheminées. Réservées également à cette travée, la sculpture et la ferronnerie ornent de motifs végétaux la clef et les sommiers des arcs, les lambrequins et les garde-corps métalliques. La travée mineure au contraire doit se contenter des ressources de la modénature et de l'appareil, qui multiplient les divisions horizontales. Chaque étage y est lui-même composé d'un socle, d'un étage et d'un couronnement.

Sur un plan où la différenciation fonctionnelle des travées se double d'une dissymétrie dimensionnelle assez marquée, Reimbert a élevé au 73 rue du Sgt Blandan (fig. 18) une façade où le principe de hiérarchie est clairement exprimé, au point que la travée mineure est pratiquement anéantie. L'avant-corps correspondant aux pièces de séjour

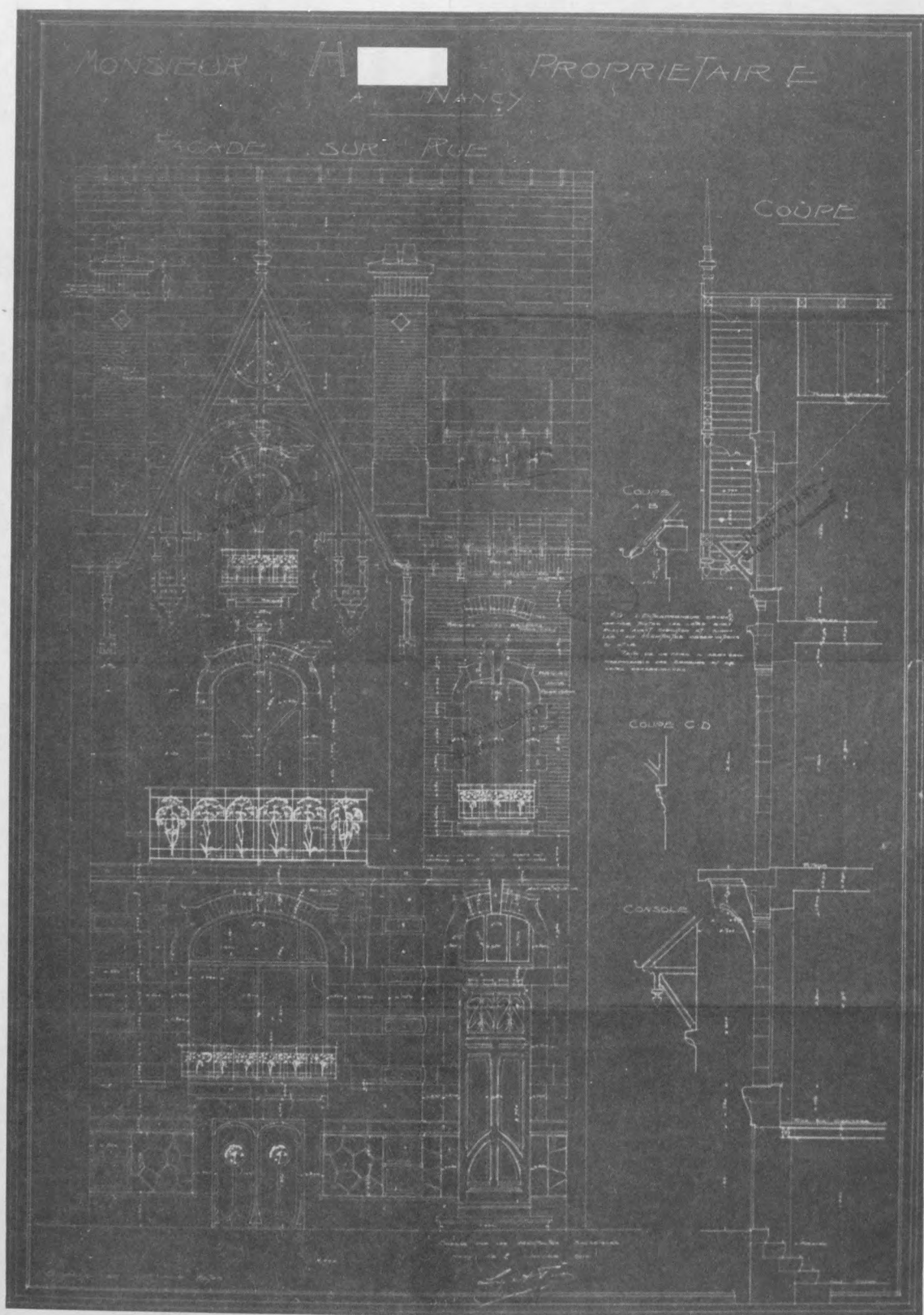


15

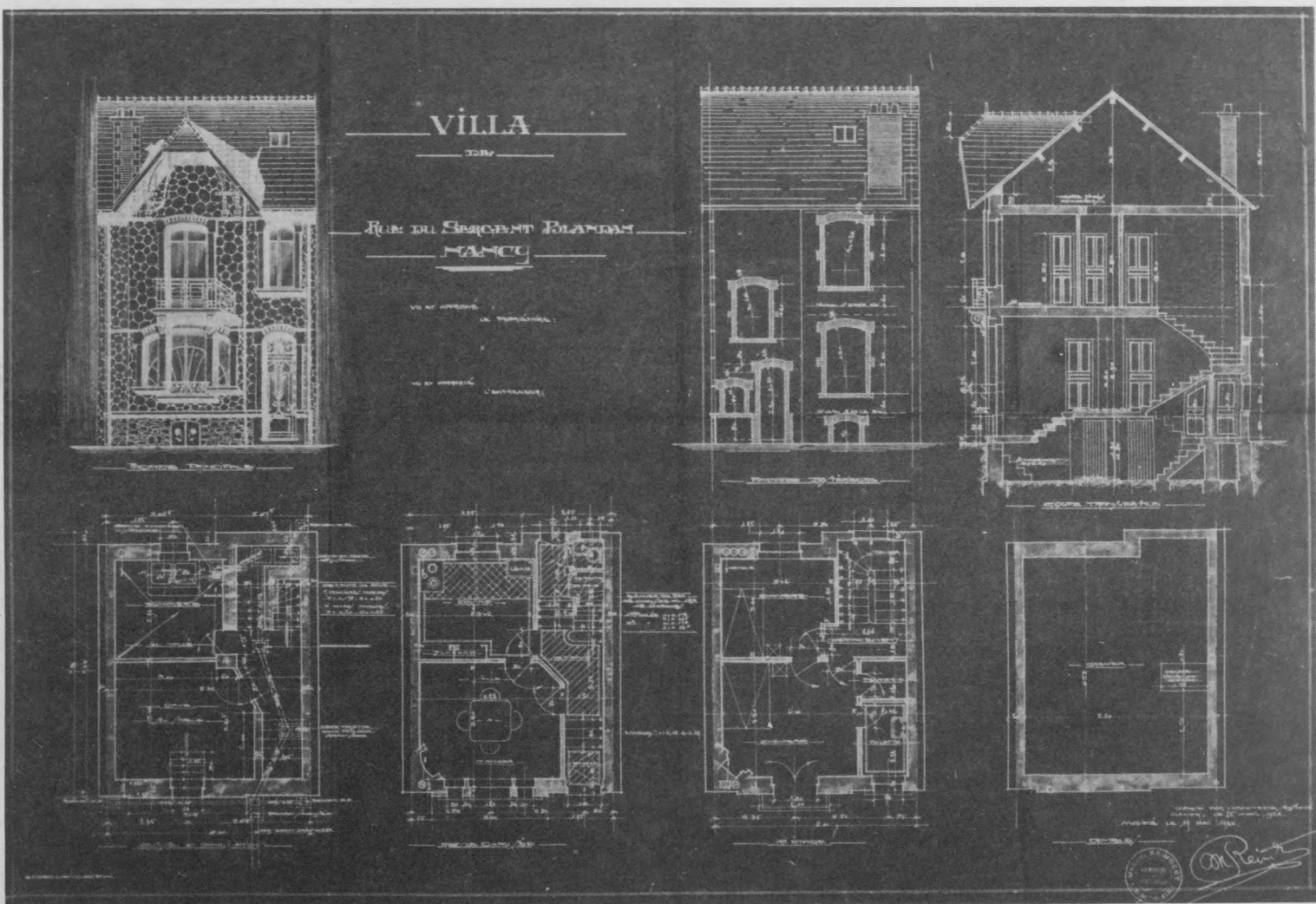
16



15 * 24-30, rue Félix Faure. 1906, arch. Pain
16 * 8-10, rue Félix Faure. 1908, arch. Pain



17 * 20, rue de Laxou, 1910. Arch. Levy et Fort, façade. Ech. 1/80e.



occupe en effet les deux-tiers de la largeur totale. En plus de ses dimensions propres, cette travée a subi un certain nombre d'opérations compositionnelles, destinées à assurer sa prédominance plastique : au rez-de-chaussée, la fenêtre de la salle à manger a été agrandie de deux ouvertures supplémentaires. En se rapprochant du motif classique de la serlienne, cette fenêtre ternaire s'affirme comme l'élément "central" de la composition. Elle est associée à celle de l'étage selon la formule habituelle de la continuité des piédroits et des consoles du balcon. La fenêtre supérieure est placée sur l'axe de composition de la façade qui n'est plus, à l'étage, celui de la pièce qu'elle éclaire. Cette priorité accordée à la façade est plus évidente dans le cas de la travée mineure : le cabinet de toilette est percé d'une baie sans commune mesure avec sa fonction. Il était sans doute acceptable de réduire ses dimensions pour la petite travée, mais cette singularité aurait nui à la neutralité de cette travée. Sur cette modeste façade se trouvent réunies deux problématiques contradictoires du classicisme : celle de l'unité, qui se trouve ici investie dans une certaine cohérence du vocabulaire (mêmes arcs, même ordre de dimension des baies) et celle de la hiérarchie, qui postule au contraire une différenciation des éléments. En toiture enfin, le motif principal de la façade est couronné d'un gâble entièrement ornemental ; aucune ouverture n'y est percée pour éclairer le grenier. Sa présence ne se justifie que pour figurer l'emblème de la maison, le "pignon sur rue", que sa situation mitoyenne ne permet pas de montrer.

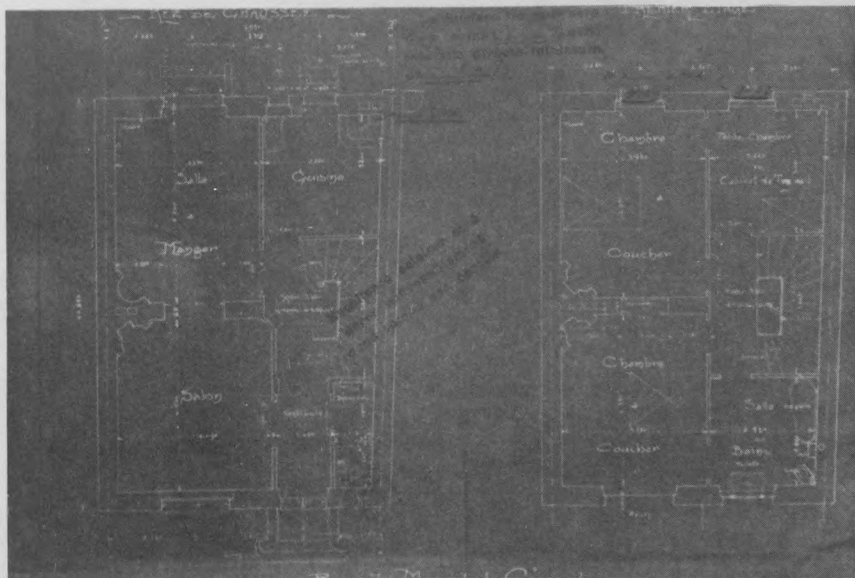
Lorsqu'il est impossible d'agrandir la travée majeure, il reste à agir sur l'autre. C'est souvent le cas lorsque la pièce située au-dessus de l'entrée est une salle de bains.

Au 16, rue du Maréchal Gérard, cette fenêtre se rapproche de la taille d'un oculus, beaucoup plus petit que la porte ou les autres ouvertures. L'ordonnance alors n'est plus qu'un souvenir, la notion de travée elle-même tend à disparaître ; du reste l'essentiel du travail de mise en forme porte sur des éléments traités comme des motifs détachés sur un fond uni (fig. 19).

L'ensemble des solutions utilisées pour renforcer une travée connaît sur les maisons du corpus une diffusion importante, au point qu'il peut être considéré comme une partie intégrante du type. L'aspect familial, et en même temps indestructible, de cette silhouette dissymétrique, a eu pour conséquence d'inviter certains architectes à la surenchère ; il faudrait parler d'accentuation de l'accentuation.

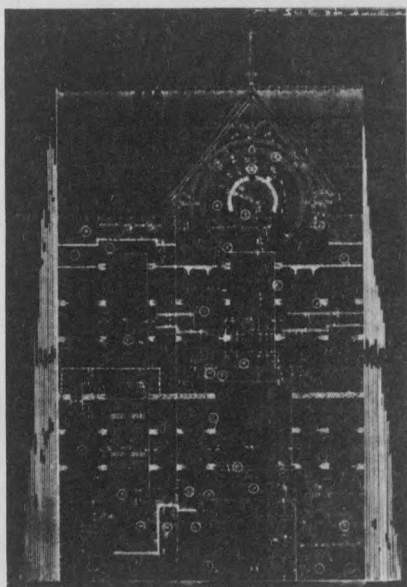
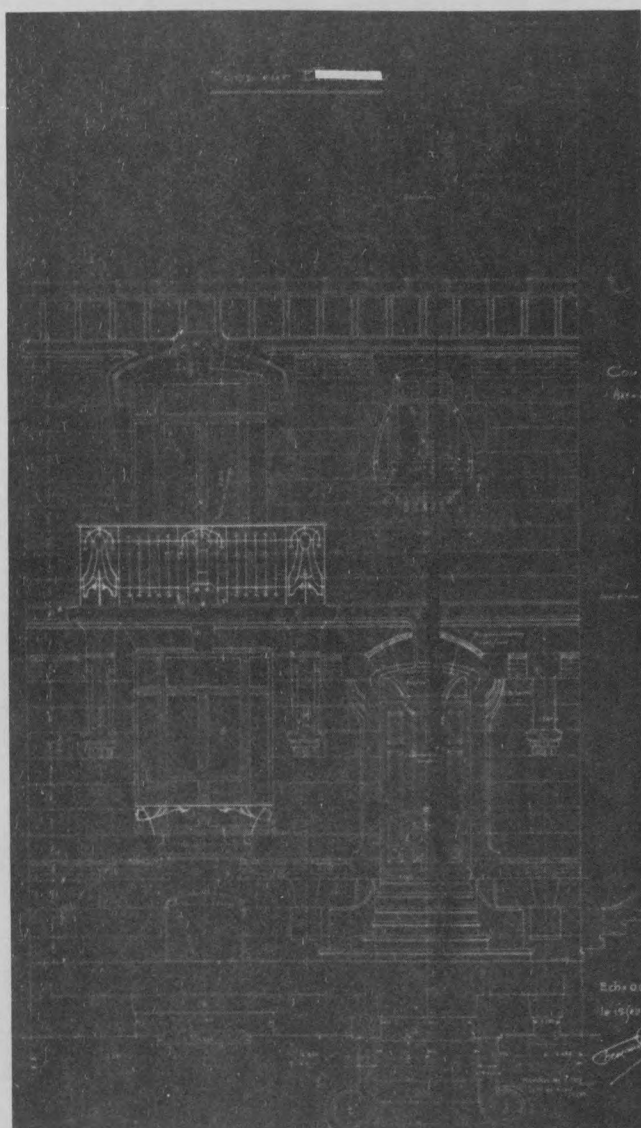
En construisant cette maison (fig. 20) en 1926, Hoffmann—Charles—utilise les solutions habituelles : opposition du parti divisé au "grand parti", au moyen d'un léger décrochement de la façade qui interrompt la corniche ; division verticale ternaire ; balcon regroupant deux baies superposées.

Sur cette base, Hoffmann s'est livré à un travail graphique, jouant sur les proportions et accentuant l'avant-corps. Cette démonstration de virtuosité culmine avec la signature maniériste que constitue la



19a

19b



20

19 * 16, rue du Maréchal Gérard, 1910. Arch. César.

(a) rez-de-chaussée et 1er étage (b) façade sur rue.

20 * 11, rue du Gal Clinchant, 1926. Arch. C. Hoffmann, façade sur rue.

lucarne du gâble, cerclée de céramique. La surenchère dans cette individualisation des maisons conduit évidemment, quant au "style", au-delà des limites du classicisme.

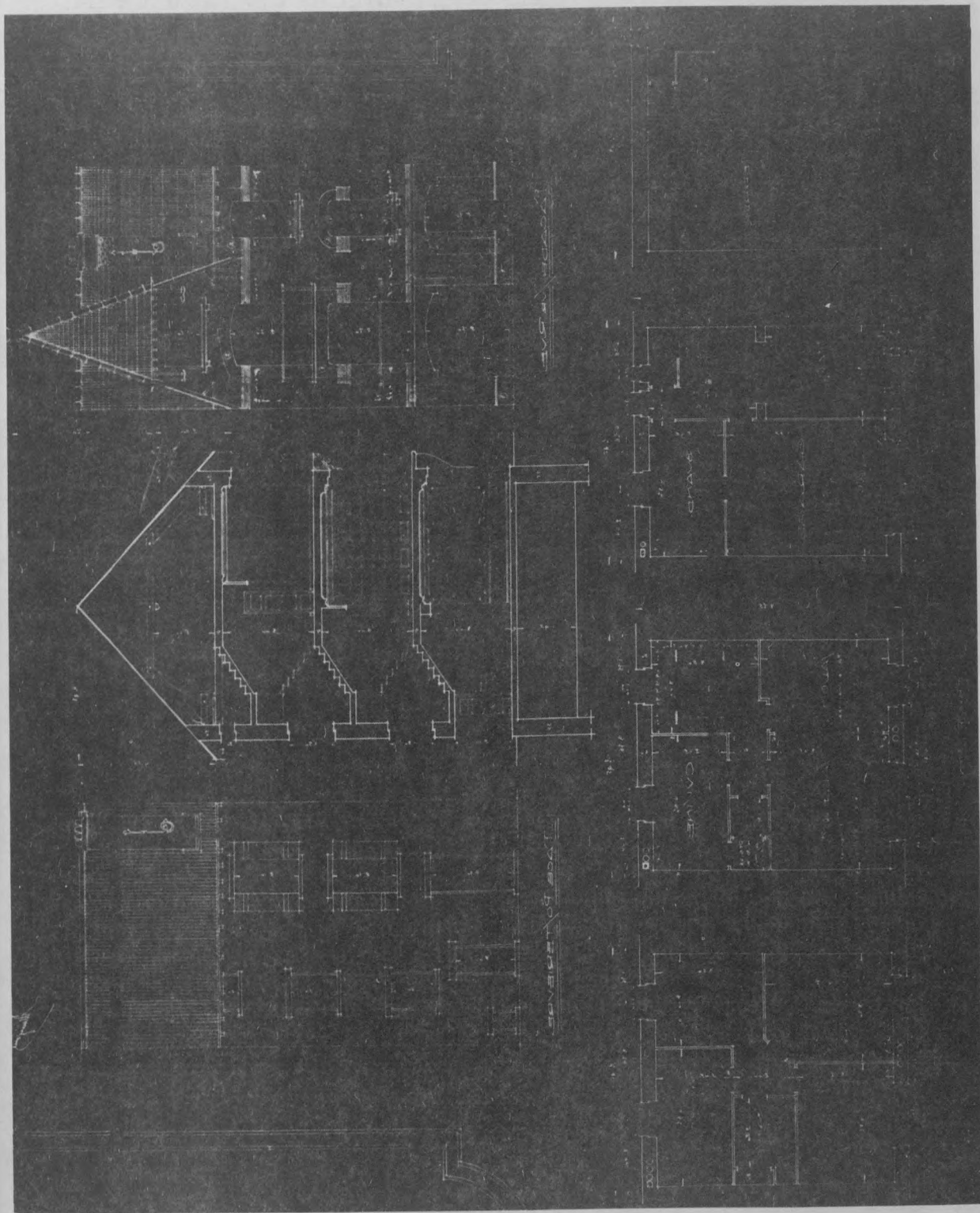
A l'inverse, il est des cas où la place manque pour l'élan rhétorique. L'existence de telles versions "naïves" confirment une certaine universalité, du moins dans les limites de cette période, de cette solution architecturale typique. Par exemple, lorsque la maison n'a qu'un niveau habitable (fig. 23), le principe de hiérarchie des travées perd l'un de ses procédés : l'ordonnance ne peut qu'être uniforme. Sur le fond des trois bandes d'enduit qui définissent l'articulation verticale, les deux baies sont différenciées par leurs dimensions ; celles-ci semblent liées à la convention plus qu'aux nécessités de l'éclairage, puisque les deux pièces, chambre et salle à manger, ont la même surface. Quelques accessoires permettent de renforcer dans la composition la baie la plus large : un gâble symbolique percé d'un oculus, et cette invention surprenante qui serait incompréhensible si nous n'avions pas vu tant de fenêtres couronnées d'un balcon : un rateau de bois coiffe la fenêtre de la salle à manger.

Les ressources du plan offrent aussi d'autres possibilités d'accentuation, dont les caractéristiques ne sont plus limitées aux deux dimensions de la façade. Les ruptures de l'alignement, ou son absence, sont le prétexte de tels décrochements. Dans ce projet — de mars 1914, non réalisé — (fig. 24), l'implantation sur un seul mitoyen dispense du couloir qui dessert habituellement le centre distributif de la maison. L'entrée est reportée de quelques mètres ; la travée qu'elle occupe, déjà mineure par sa dimension, disparaît réellement de la composition. Ce qui n'empêche pas de recourir, sur la travée majeure, à l'arsenal des solutions typiques qui nous avons déjà inventoriées : le balcon relie les deux baies principales dans un seul motif, cantonné des pilastres colossaux que suggèrent les deux cabochons fixés sous la "corniche" ; la travée de l'entrée, au contraire, subit de nombreuses divisions dues notamment à la présence de l'escalier ; le faitage se retourne sur l'axe de la travée principale pour assurer la couverture d'un gâble qui couronne la composition.

Les caractéristiques du plan sont le plus souvent les inspiratrices des procédés d'accentuation et en tous cas celles du choix de la travée accentuée. Le parcours à travers les différentes variantes ordonnancées nous a déjà montré que les solutions architecturales typiques pouvaient prendre une certaine indépendance, et s'implanter, de manière parasitaire pourrait-on dire, sur des maisons où elles étaient inattendues. De même les façades à deux travées révèlent-elles certains cas "de dissymétrie quand même", pour paraphraser Viollet-le-Duc.

La maison construite en 1924 au 17, rue Sigisbert Adam semble avoir repris, sur un registre plus emphatique que justifiait peut être sa taille, les procédés d'accentuation maintes fois décrits ; l'important gâble coiffé à la capucine qui surmonte la composition désigne

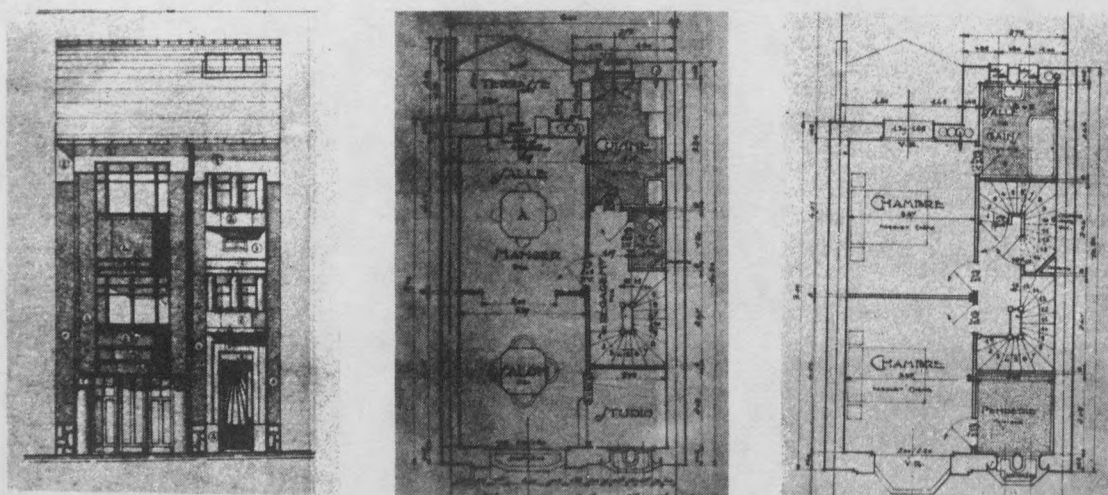
sans ambiguïté la travée majeure, déjà bien pourvue des attributs de son genre, sous la forme de balcons, de baies, d'éléments ornementaux. Comme pour faire bonne mesure, le motif formé par la superposition des baies interrompt même la moulure supérieure du socle. Cependant si au premier étage le plan présente bien la salle de séjour attendue, l'emplacement de la baie la plus large et de son balcon au second étage dépendent plus de la façade que de la logique strictement fonctionnelle. cette fenêtre éclaire en effet la plus petite des chambres (fig. 21).

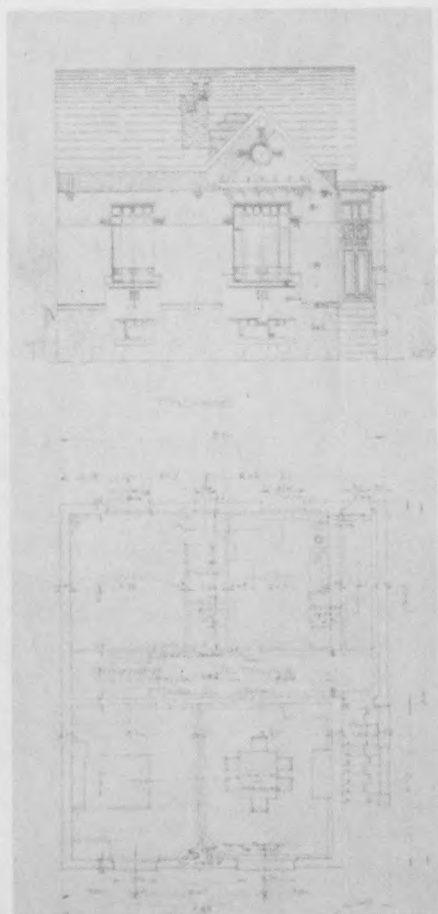


Enfin la composition hiérarchique a pu s'accommoder de l'apparition du béton armé. Parmi ses adeptes modernes — du moins par le matériau — Fernand Mascret propose au 24, rue Majorelle un édifice où s'investit une variante tardive, pour ne pas dire maladroite, de cette problématique (fig. 22).

Le plan est conforme à la série typologique des maisons à deux travées, bien que le mode de construction ne l'impose plus. L'entrée, que l'intégration du garage a déplacé d'un niveau, laisse la place à l'étage du séjour à une petite pièce appelée studio. La dissymétrie des percements de la façade est donc fondée. L'étrangeté de cette façade provient sans doute de la modénature : dans les deux travées, les verticales dominent ; les différences de leurs hauteurs respectives est assez insignifiante ; enfin le seul élément apparaissant en toiture est placé dans la travée supposée mineure. Sans doute la règle de la composition hiérarchique n'était-elle plus aussi simple à mettre en oeuvre, une fois détachée des conventions constructives où elle s'était si longtemps illustrée, ou peut-être sa transposition demandait-elle une certaine virtuosité.

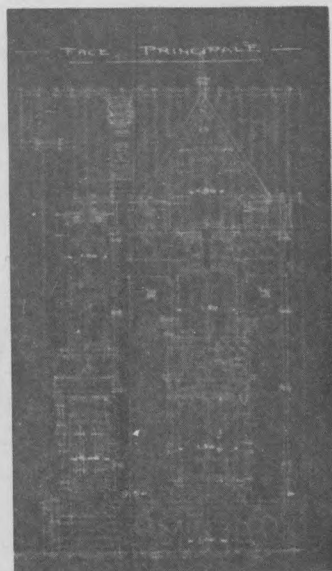
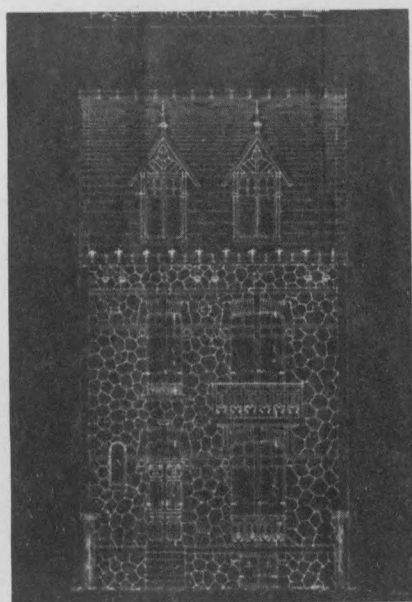
Que reste-t-il du classicisme ? Le respect sans rhétorique des caractéristiques distributives dans ces deux maisons voisines (fig. 25 et 26) pose également la question. Seuls quelques-uns des ingrédients "classiques" remarqués lors des précédentes descriptions subsistent ici : la division ternaire socle/étage/corniche, à peine identifiable, la hiérarchie opposant le "grand parti" au "parti divisé" et, pour quelque temps encore, un commun traitement accordé à toutes les ouvertures, à linteau droit ou à arc surbaissé. Encore faut-il immédiatement ajouter que dans ces lucarnes strictement identiques nous pourrions voir une compromission suspecte de la syntaxe observée jusqu'ici, et dans le cas du 18 rue des Brice (fig. 26), insinuer que l'écartement inégal des "modillons", qui courent au niveau du plancher supérieur, révèle que leur auteur a renoncé à l'articulation intégrale des éléments de la composition. Il n'est certes pas besoin de ce niveau de détail pour déceler l'influence d'un courant plutôt pittoresque, mais il est important de constater que celui-ci peut s'accommoder de solutions architecturales typiques élevées dans le terreau du classicisme.





23

25



24

26



- 22 * 24, rue Majorelle, 1935. arch. Mascret - rez-de-chaussée -
1er étage - façade
- 23 * 92, rue de la Côte, 1929. arch. F. Mascret, façade et rez-de-chaussée
- 24 * rue des Brice, 1914. arch. C. Pain (projet)
- 25 * 20, rue des Brice, 1913. arch. Pain
- 26 * 18, rue des Brice, 1913. arch. Pain

De même ces deux maisons de L. Déon (fig.27-28) peuvent ressortir à deux catégories différentes, selon que sera privilégiée dans l'interprétation de leurs façades l'hypothèse de la composition hiérarchique ou le travail sur les motifs autonomes.

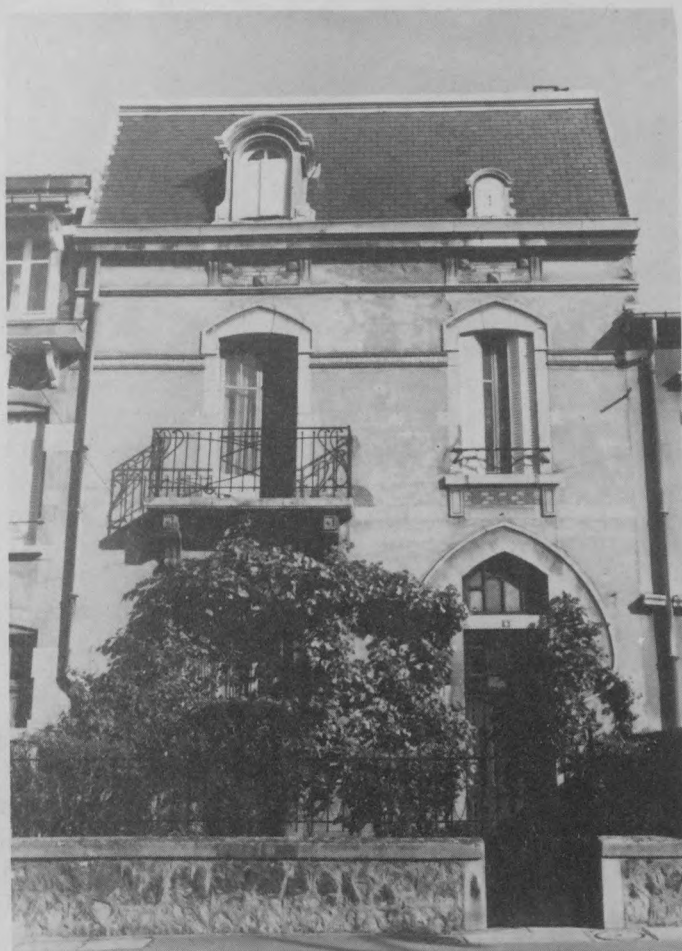
Dans ces deux cas l'articulation verticale emprunte incontestablement à l'ordonnance classique, en superposant socle, étage et couronnement dans des proportions proches du canon d'Esquié¹⁰⁹. La mélodie qui prend place sur cette portée révèle cependant quelques dissonances. Si les lucarnes, le balcon, la taille des baies restent très légitimement attachés à la travée du salon, la porte introduit dans la hiérarchie des motifs une perturbation non négligeable. L'architecte y a vu l'occasion d'un dessin particulier, qui associe la porte à la lucarne du W.C., dont la présence ne semble pas avoir embarrassé ses prédécesseurs. La dialectique de l'ordonnance et de la hiérarchie s'efface alors au profit de celle, plus moderne sans doute, de la forme et du fond. Ce qui est visé est ici l'équilibre général de la composition, plutôt qu'une stricte relation de dominance entre les travées. L'axe principal de composition de la façade n'est plus lié à la travée, mais tend vers la diagonale. De cette autonomisation des formes architectoniques et ornementales, les thèses du pittoresque rationnel ne manqueront pas de tirer la leçon (cf. chap. 10).

Renforcer ainsi les dimensions ou l'ornementation d'une travée est de très loin le procédé le plus utilisé dans les rues de Nancy pour affirmer l'unité et l'individualité de chaque maison. Il n'est cependant pas le seul. La hiérarchisation des travées peut être remplacée par la constitution à l'échelle d'une façade entière d'un motif unitaire. La dissymétrie de la répartition des pièces dans les maisons à deux travées peut alors se trouver démentie. Au 84 Boulevard d'Haussonville (fig. 29), la forme stable du triangle permet de pallier l'équivalence visuelle des travées ; les deux baies sont coiffées d'un élément commun qui domine la façade de sa position et non plus de sa taille. Son rôle dans la composition est d'autant plus clair que cette troisième fenêtre est accompagnée d'un retour de toiture, c'est-à-dire que le motif triangulaire formé par les trois baies supérieures est associé au pignon, symbole habituel de la maison comme individu.

Comme dans le cas de la composition hiérarchique, le problème compositionnel n'est pas le seul déterminant de la solution architecturale typique : les caractéristiques internes du type sont l'hypothèse que la forme manifeste et accentue. D'une part il existe deux travées, d'autre part une pièce au second étage qu'il faut éclairer. Le matériau est disponible pour que la solution architecturale typique, familière et conventionnelle, soit constituée. Son expression particulière dans une façade donnée provient alors moins de son origine classique depuis longtemps oubliée, que du détail ornemental ou, comme ici, de la répétition d'une "figure de style" comme l'arc stylisé par l'angle rabattu à 45°. Il reste que l'existence de cinq percements de tailles semblables



27



28



29

27 * 6, rue de Saverne, 1908. Arch. Déon.

28 * 7, rue de Vic, 1907. Arch. Déon.

29 * 84, boulevard d'Haussonville, 1931. Arch. Briard.

(pas de hiérarchie) et de formes différentes (l'ordonnance est impossible) est peu importante, dès lors qu'ils sont solidement encadrés, du motif symétrique imposé par la fenêtre supérieure, de la toiture et des gouttières.

La formule du bow-window associé au balcon, souvent appliquée à l'accentuation d'une travée, peut être transposée à la taille de la façade entière pour résoudre dans un motif de grande dimension la dualité des percements. Ce procédé utilisé au 96 b, boulevard d'Haussonville (fig. 30) s'appuie sur une variation typologique — la salle-à-manger à simple orientation occupe toute la largeur de la parcelle — et sur la technique du béton armé qui autorise cette portée. Les deux fenêtres de l'étage sont reliées par le balcon, et les deux portes (entrée et garage) du rez-de-chaussée n'ont plus qu'un rôle mineur dans la composition.

Lorsque le motif triangulaire est employé, son sommet peut être occupé par des éléments autres que des fenêtres. Au 8 rue de Cronstadt (fig. 31), un cartouche sculpté, surmonté d'une cheminée, couronne la composition. La figure du "pignon/fronton" triangulaire s'est réduite à un léger mouvement de la corniche, restreint au cinquième de la largeur totale de la façade. On atteint sans doute ici une limite en-deçà de laquelle l'équilibre de la composition n'est plus assuré, car l'élément dominant rivalise à peine avec les éléments dominés. La hiérarchie est d'autant moins évidente que la distribution du rez-de-chaussée introduit, avec la porte, un nouvel élément perturbateur dont la même formule triangulaire tente localement l'intégration.

La place de la porte d'entrée est un casse-tête permanent dans ces façades où il est déjà si difficile de jouer sur la récurrence des formes¹¹⁰ pour garantir l'unité du projet. En effet ses proportions sont, par définition, différentes de celles des autres percements; elle ajoute souvent à cette originalité la singularité de son emplacement, car il arrive que la pièce située au premier étage ne soit pas exactement placée sur l'axe du couloir. Dans ce cas de figure, la fenêtre ne vient pas "naturellement" se superposer à la porte. La méthode la plus simple à défaut d'être pour l'architectonique classique la plus légitime, consiste à exclure la porte de la composition.

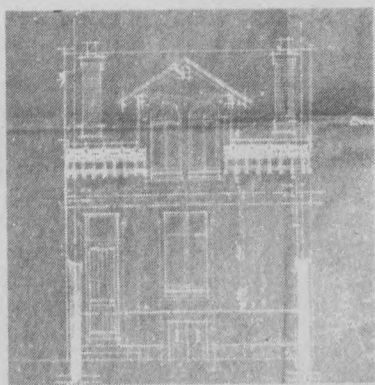
Au 66, rue du Gal Custines (fig. 33), la porte est située en dehors du motif symétrique composé par la réunion des deux baies de l'étage à celle du séjour que surmonte un balcon. Le motif triangulaire sert ici à exclure et non à inclure. De même l'éclairage des deux chambres du 2 rue du Cardinal Matthieu (fig. 32) est assuré par deux fenêtres rassemblées dans une lucarne géminée placée sur l'axe de la baie du séjour. La porte est escamotée, hors d'une composition qui la rend insignifiante. La division verticale ternaire ignore sa dimension pour se consacrer à la valorisation du motif central.



30



31



32



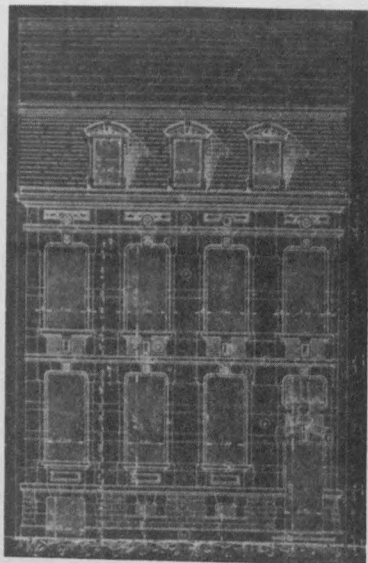
33

- 30 * 96bis, boulevard d'Haussonville, 1937. Arch. Hérisson.
- 31 * 38, rue de Cronstadt.
- 32 * 2, rue du Cardinal Tisserand, 1910. Arch. Hornecker.
- 33 * 66, rue du Général Custines, 1950. Arch. Humbert.

Les deux façades présentées fig. 34 et 35 (resp. 64 rue des Tiercelins et 7 rue du Docteur Bleicher) peuvent illustrer deux solutions opposées du problème de la position de la porte. Dans le premier cas, à l'intérieur d'une façade où se lit la hiérarchie traditionnelle, où l'une des travées domine l'autre par un bow-window, une lucarne et un motif ornemental doublé au premier étage, la porte est associée à cette travée par l'intermédiaire du socle de l'escalier d'accès. Cette logique additive — la porte est un élément supplémentaire dans une composition qui pouvait s'en dispenser — est parfois utilisée au détriment de la lisibilité de la composition. Dans le second exemple, dont il faut connaître le plan pour savoir qu'il s'agit d'une maison à deux travées, la porte est au contraire le module à partir duquel toute la façade est organisée. Chaque pièce a donc deux fenêtres, mais cette parité des percements, décidément intolérable, est dominée par les trois lucarnes sur le comble.

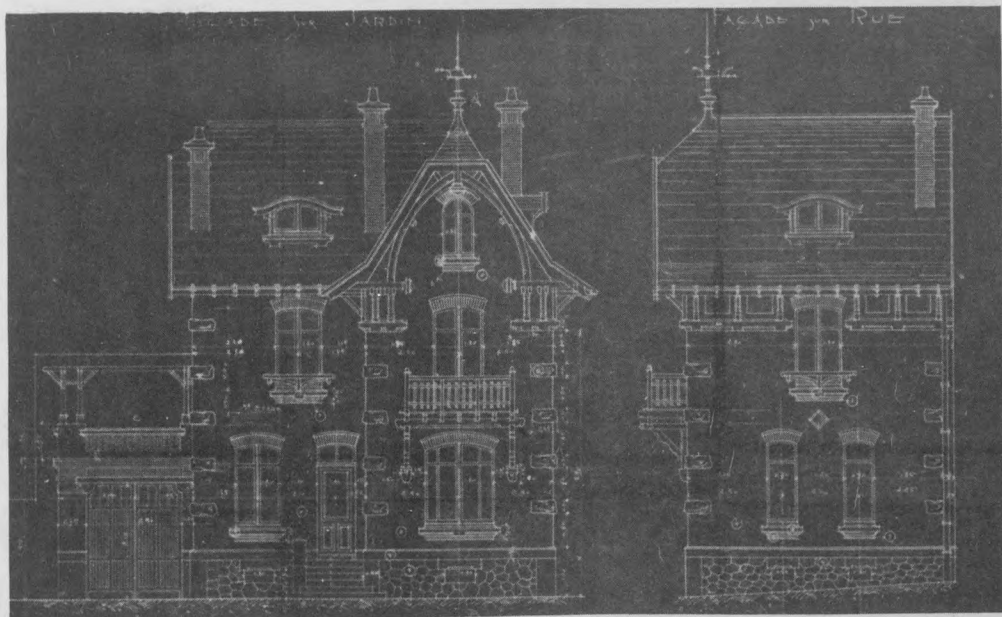
Ce type de solution est cependant peu usité. Le motif triangulaire reste de loin la formule la plus répandue, qu'elle soit appliquée à la travée majeure (39 rue du Mal Gérard, fig. 37) ou à la travée mineure (9 boulevard de Scarpone, fig. 36). Il arrive même que l'utilisation en soit plus sophistiquée, comme au 141 rue G. Moulleron (fig. 38). La travée du séjour, à gauche de la façade, est isolée. Les autres baies se répartissent en deux groupes, chacun organisé sur la même structure triangulaire. La composition hiérarchique prend alors le relais, pour établir la prépondérance plastique de la fenêtre centrale et imposer à cette façade une symétrie qui à la lecture du plan se laissait difficilement prévoir.

34



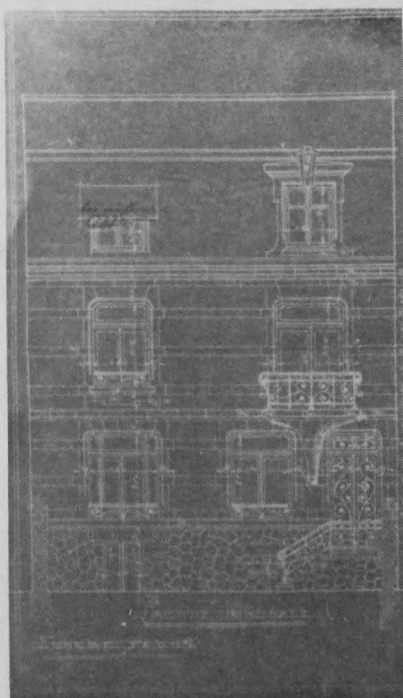
35a



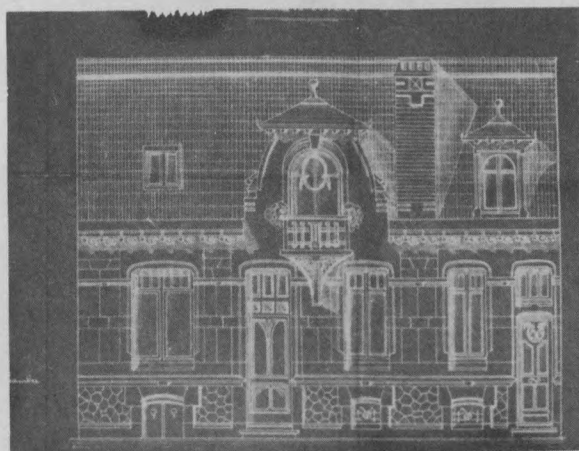
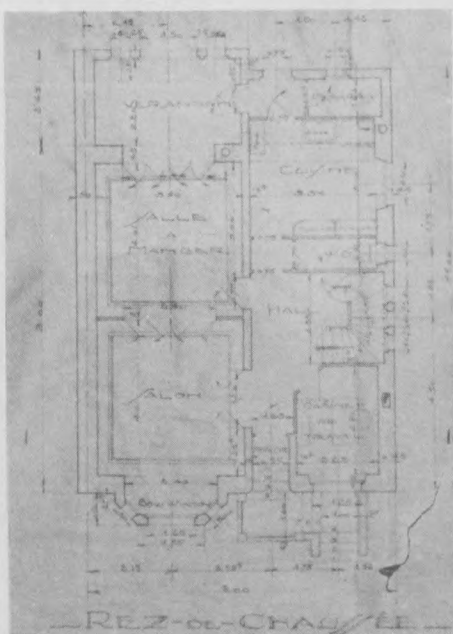


36

37



35b



38

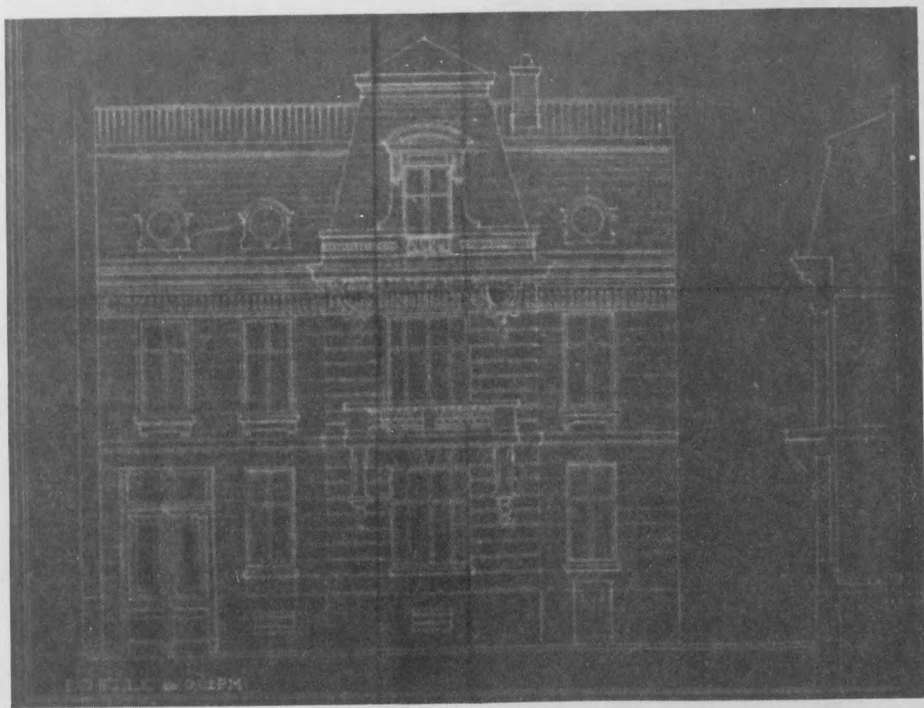
- 34 * 64, rue des Tiercelins, 1910.
 35 * 7, rue du Docteur Bleicher, 1929. (a) façade (b) rez-de-chaussée.
 36 * 9, boulevard de Scarpone, 1907. Arch. Toussaint et Marchal.
 37 * 39, rue du Maréchal Gérard, 1913.
 38 * 141, rue G. Mouilleron, 1914.

Une maison organisée sur quatre travées oppose à l'architectonique classique une résistance semblable. L'ambiguïté introduite par le nombre pair des ouvertures pourrait être résolue par des procédés de composition analogues à ceux que nous avons vus à l'oeuvre dans les maisons à deux travées. Regrouper les deux travées centrales dans un avant-corps, un balcon ou seulement par une lucarne (fig. 39) est toutefois assez difficile. La porte d'entrée trouve difficilement sa place dans une telle composition. La solution la plus usitée consiste généralement à isoler une des travées pour organiser sur le très légitime schéma ternaire le reste de la façade. La porte d'entrée, qui constitue toujours une ouverture singulière, est le lieu habituel de cette opération. Ainsi au 54 Cours Léopold (fig. 40), la traditionnelle organisation ternaire est accentuée au centre par un changement de modénature (joint creux), un balcon, deux cartouches en motif détaché et une frise supplémentaire, étrangement placée au-dessus de la corniche. La lucarne centrale et la couverture de l'avant-corps complète la composition. La travée de la porte ne supporte aucune adjonction ornementale. Sa banalité est le moyen de l'exclure du schéma compositionnel.

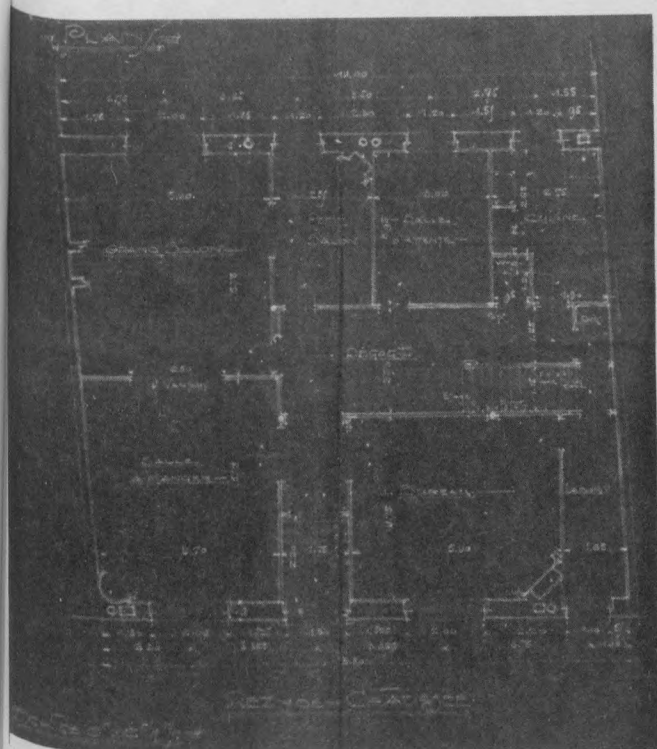
Un autre emplacement singulier où la porte peut s'implanter est le centre du triplet, comme au 27, rue de Metz (fig. 41), dont la travée isolée comprend seulement les plus petites fenêtres de la façade, sans la moindre accentuation.

Le 154 rue Jeanne d'Arc obéit au même schéma ternaire, qui domine toute la façade, et auquel même les lucarnes doivent participer : la travée extrême est pratiquement escamotée. La composition est alors

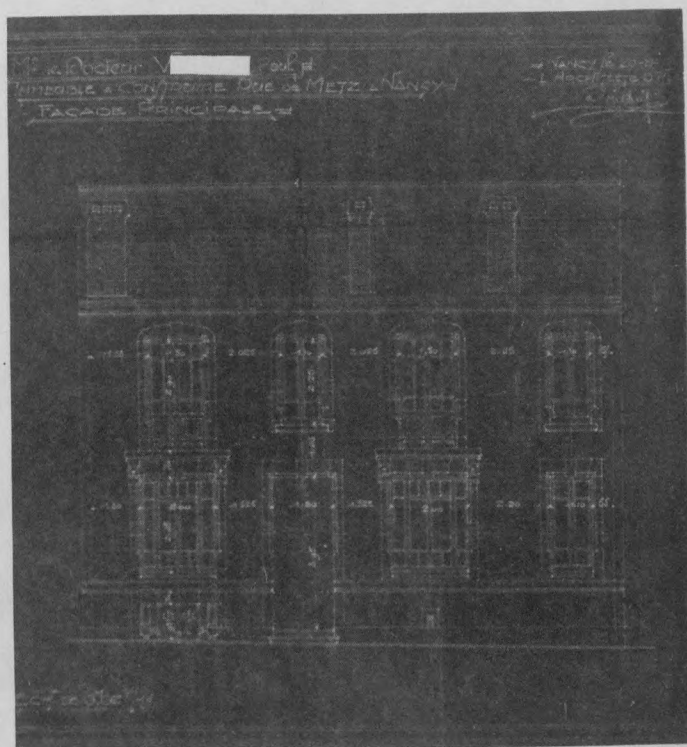




40



41



39 * 14, rue St-Léon, 1906. Arch. Weissemberger.

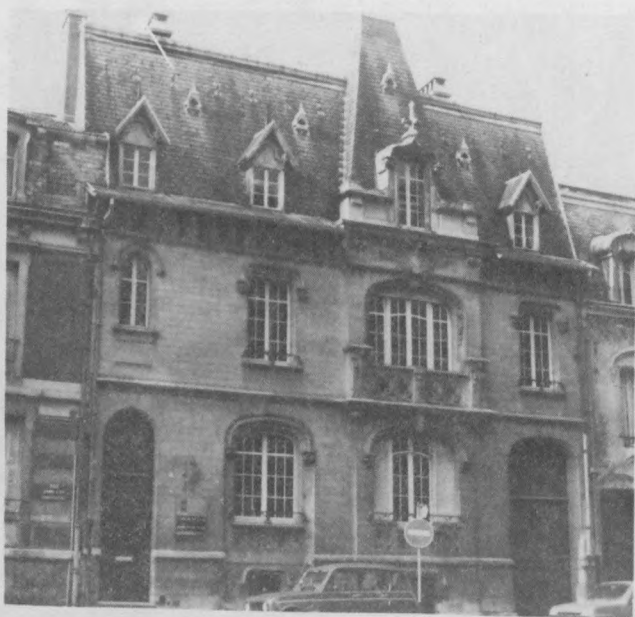
40 * 54, cours Léopold, 1903. Arch. Schreiner.

41 * 22, rue de Metz, 1925. Arch. Criqui, rez-de-chaussée et façade.

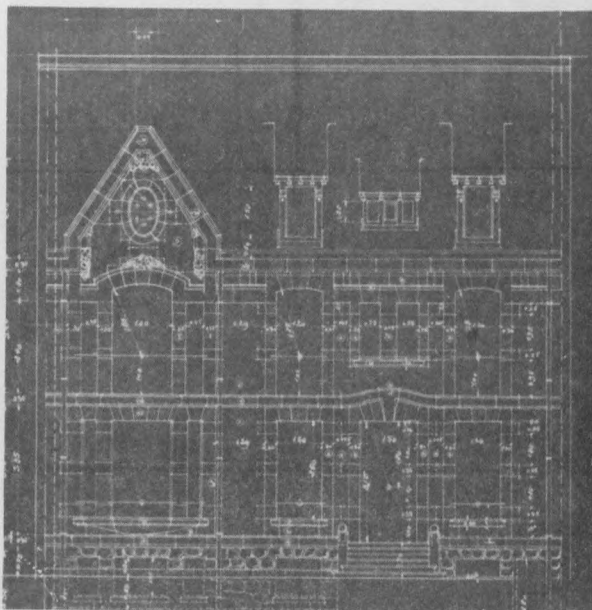
suffisamment solide pour absorber la perturbation introduite par la présence d'un passage traversant, c'est-à-dire d'une porte cochère. Elle absorbera de même, sans grands dommages pour l'articulation classique, un vocabulaire décoratif emprunté au répertoire néogothique (fig. 42)

A l'inverse, la travée latérale peut être fortement accentuée, le schéma ternaire symétrique étant alors chargé d'organiser, sur le mode mineur cette fois, les autres travées. Le 9 rue Isabey (fig. 43) accumule les procédés traditionnels de l'accentuation : un bow-window couronné par un balcon, un retour de toiture et un fronton percé d'un oculus dont la singularité formelle suffirait à distinguer la travée principale. L'ensemble est de plus orné de motifs végétaux qui s'opposent aux formes géométriques de la modénature sur les autres travées. Pour celles-ci, le schéma ternaire est inversé : la travée centrale est la moins accentuée de cette façade, comme le confirme la taille des lucarnes. A l'intérieur d'une telle composition, la place de la porte est assez indifférente. L'existence d'une moulure séparant les deux premiers niveaux, la discrétion de l'encadrement des baies minimisent la perturbation qu'elle provoque. La porte peut donc se trouver dans la travée accentuée, comme au 17 rue de l'Oratoire (fig. 44) où la composition des travées mineures doit résoudre une dualité, à l'aide du schéma triangulaire expérimenté sur les maisons à deux travées.

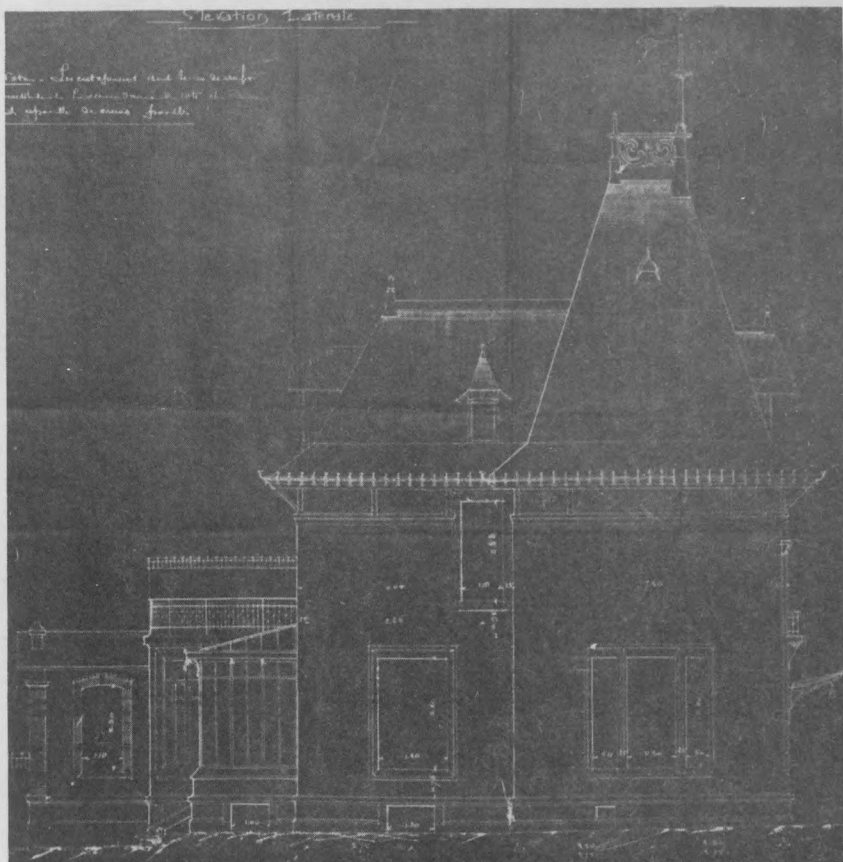
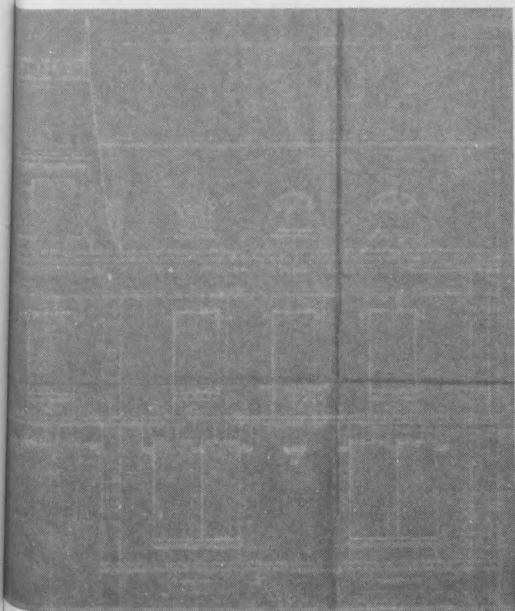
La façade du 16 rue E. Gallé explore une autre voie dans cette combinatoire dont tous les cas de figure sont représentés à Nancy. Il est vrai que la relation de toutes ces façades de quatre travées à la distribution intérieure est assez peu contraignante. Il se trouve toujours dans un rez-de-chaussée aussi vaste quelque pièce de séjour digne d'être accentuée (selon le cas, on choisira salle-à-manger ou salon). Quant à la position de la porte, le choix se limite à deux possibilités : l'une des travées extrêmes ou comme sur cette façade (fig. 45) l'une des travées médianes. La travée isolée est ici un mode



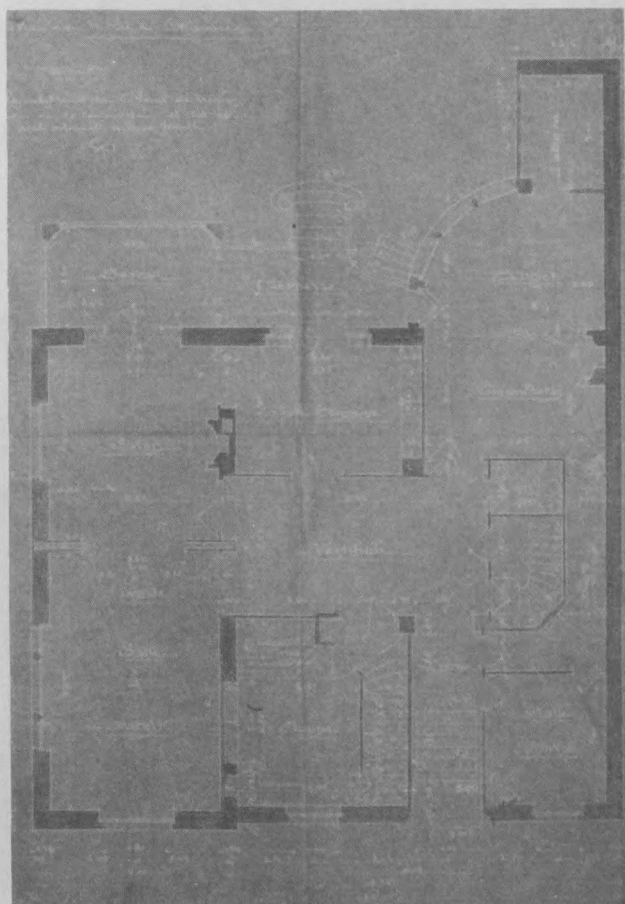
42



43



45



- 42 * 154, rue Jeanne d'Arc, 1907. arch. Charbonnier
- 43 * 9, rue Isabey, 1925. arch. Bourgon
- 44 * 17, rue de l'Oratoire, 1907.
- 45 * 16, rue E. Gallé, 1907. arch. Biet - rez-de-chaussée -
façade sur rue - façade latérale

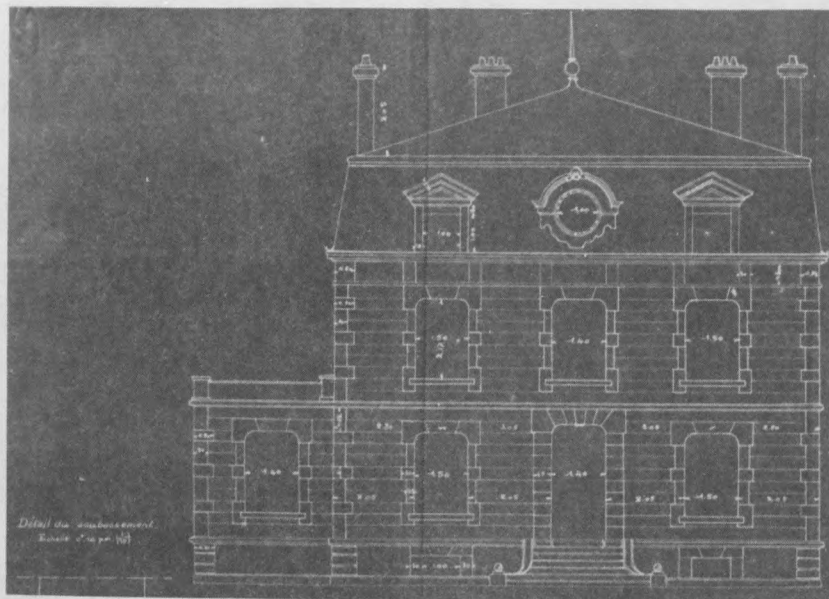
majeur, au point de paraître hors d'échelle, notamment sur la façade latérale ; le triplet mineur est pour sa part accentué au centre grâce à la présence de la porte d'entrée et de l'escalier, dont le palier et la fenêtre qui l'éclaire introduisent une différenciation supplémentaire dans la répartition verticale des percements.

Moins clairement hiérarchisée, la façade du 5 rue de l'Oratoire (fig. 47) ne nie pas son rythme binaire. La travée extrême, qu'aucun artifice ornemental n'isole réellement des autres, ne doit sa suprématie qu'à une serlienne et une fenêtre géminée qui forment avec la lucarne le traditionnel motif triangulaire. La libre distribution des baies sur la façade et l'incertitude de la hiérarchie révèlent sans doute une influence de l'Art Nouveau, malgré la très classique corniche à modillons.

Ajoutons qu'il existe des façades postérieures à 1925, où ce type de composition est encore employé. Ces deux maisons (fig. 48 et 49) ont gardé, à défaut de l'élégance des modénatures et de la subtilité des proportions, un lointain souvenir de l'articulation canonique. A la lumière des exemples précédents, leurs motifs ornementaux les plus dérisoires prennent place dans une structure compositionnelle héritée des plus grandes villas.

variations sur le schème ternaire

La maison à trois travées ne pose a priori au classicisme que la question du choix des détails. Encore la façade ternaire accentuée au centre peut-elle se contenter d'une accentuation très succincte, comme au 9, rue Jacquinot, où la porte d'entrée et l'oculus suffisent à réveiller le lointain souvenir du schéma compositionnel de l'arc de triomphe (fig. 46).

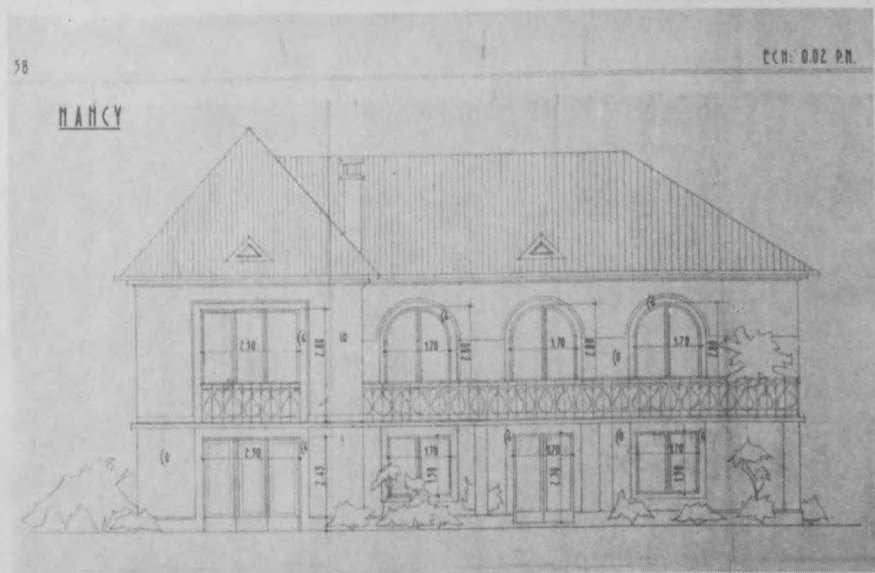




47



48



49

46 * 5, rue de l'Oratoire, 1922. arch. Hérisson

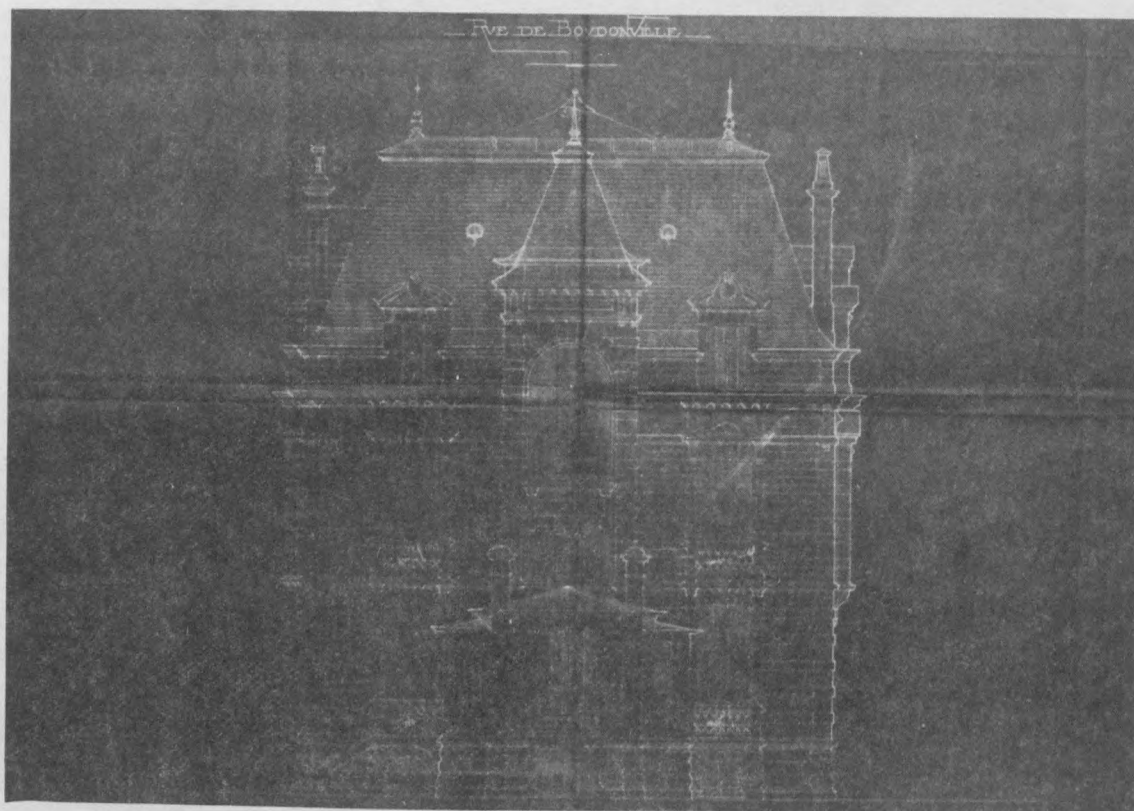
47 * 262, avenue du Gal Leclerc, 1958

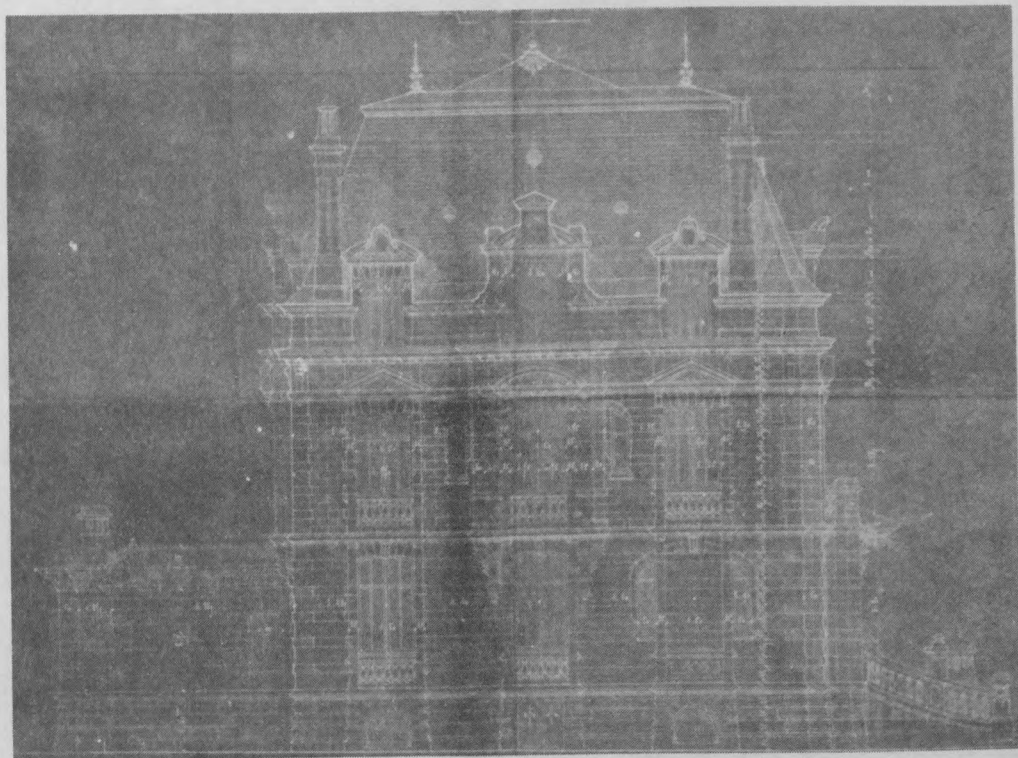
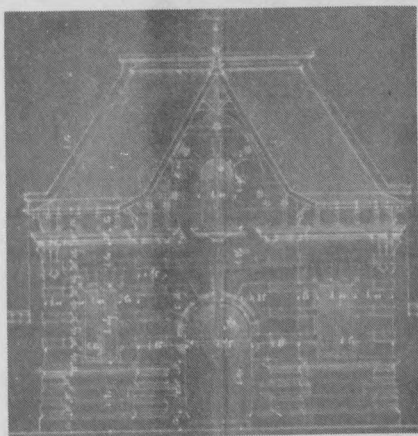
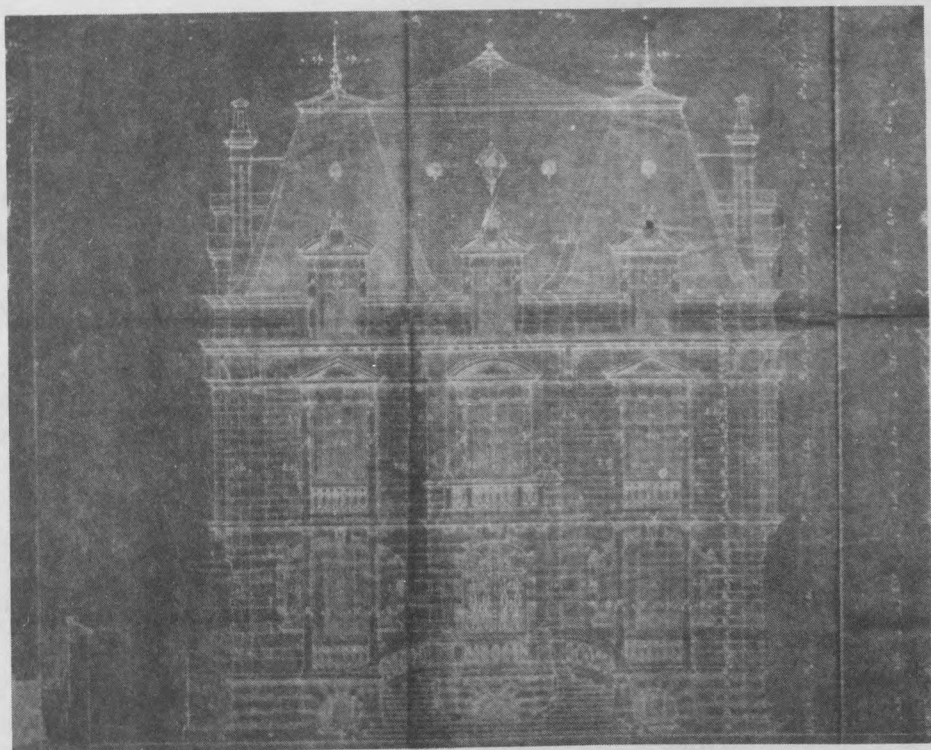
48 * 40, rue J. Gruber

49 * 9, rue Jacquinot, 1924. arch. Duker, rez-de-chaussée et façade

Au 20, rue de Boudonville, la villa construite en 1906 par l'architecte Paul Charbonnier, sur un plan centré (fig. 50), présente quatre façades ternaires. L'ornementation utilise toutes les ressources de la modénature classique : bossages au relief décroissant du sol vers la corniche, frontons, balustrades. A l'exception de quelques consoles et des cartouches qui couronnent les arcs curvilignes des travées latérales, les ornements en motif détaché sont absents. L'accentuation est donc seulement confiée au jeu des ouvertures et à leur mouluration ou à leurs accessoires. Les travées "mineures" sont pratiquement identiques sur les quatre façades : un soupirail en forme d'arc outrepassé, une fenêtre couverte d'un arc surbaissé dont la clef, formant console pour le balcon supérieur, s'orne d'un motif spécifique tiré de la volute ; la fenêtre du premier étage, à linteau droit appareillé, est couronnée d'un fronton triangulaire ; enfin, une lucarne appuyée sur une corniche à modillons reçoit un arc curviligne. Sur ce premier schéma, le remplacement de la fenêtre du rez-de-chaussée par une serlienne permet soit d'éclairer plus généreusement une grande pièce (façade principale), soit d'intégrer, en murant sa partie centrale, des ouvertures de petite taille.

Sur la façade arrière, la présence de l'escalier est le prétexte à une tour percée d'une baie plus importante, dont le volume de la cuisine, fonctionnant sur le même principe ternaire, renforce l'effet. Le centre de la façade latérale est accentué au moyen d'un bow-window qui éclaire la salle de bains : à l'évidence l'accentuation de la façade a pris le pas sur les nécessités fonctionnelles. L'habituel fronton curviligne, qui abrite ici une cheminée, est surmonté d'un édicule lui-même couvert d'un fronton triangulaire.





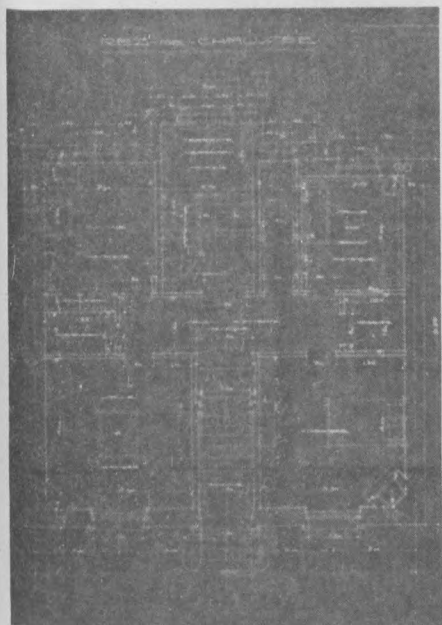
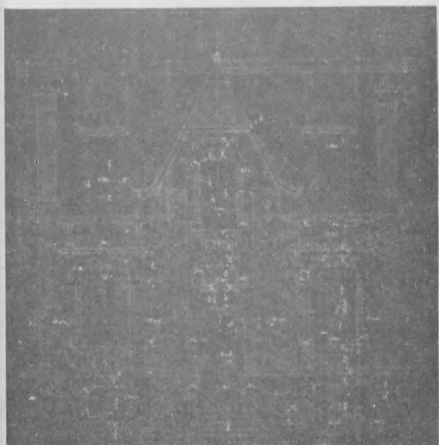
50 * 20, rue de Boudonville, 1906. Arch. Charbonnier. Façade sur rue, façade sur jardin, garage et façade latérale.

La façade principale n'a pas recours à de telles surenchères décoratives : l'escalier monumental et le porche d'entrée suffisent à hiérarchiser les travées ; le cadre disposé autour de l'oculus du comble apporte au schéma ternaire sa modeste contribution.

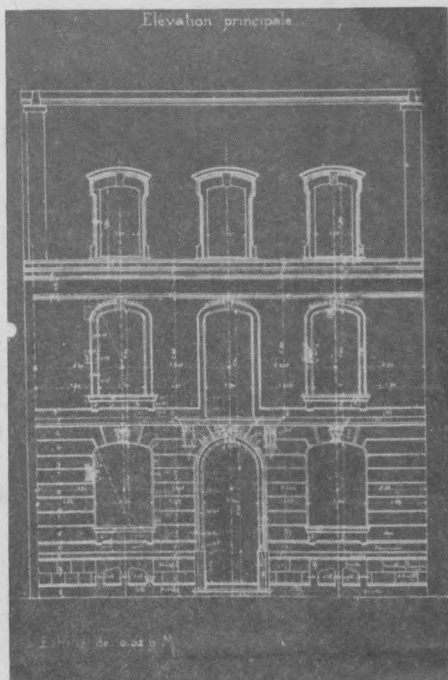
Les maisons plus tardives sont privées d'une part notable de cette ornementation, d'autant que les façades sur le jardin où apparaissent généralement les pièces les moins nobles de l'habitation, renoncent souvent au classicisme pour des dispositions pittoresques qui tolèrent mieux les programmes dissymétriques et les fenêtres de toutes tailles. Le 34, rue de Médreville (fig. 51) en est un exemple presque caricatural.

Le schéma ternaire ne requiert pas la surcharge décorative. Au 45, boulevard Jean Jaurès (fig. 53), une maison entre mitoyens à trois travées concentre toute l'ornementation au-dessus de la porte d'entrée avec ce traditionnel ensemble, composé d'une clef et d'un balcon soutenu par des consoles, dont les maisons à deux travées nous ont donné de nombreux exemples. En effet les règles d'accentuation ne diffèrent pas d'une série typologique à l'autre. On retrouvera ici les détails de toiture (fig. 52), les singularités formelles dues à la présence de l'escalier (fig. 54), ou la multiplication des encadrements (fig. 55) déjà décrits plus haut.





52

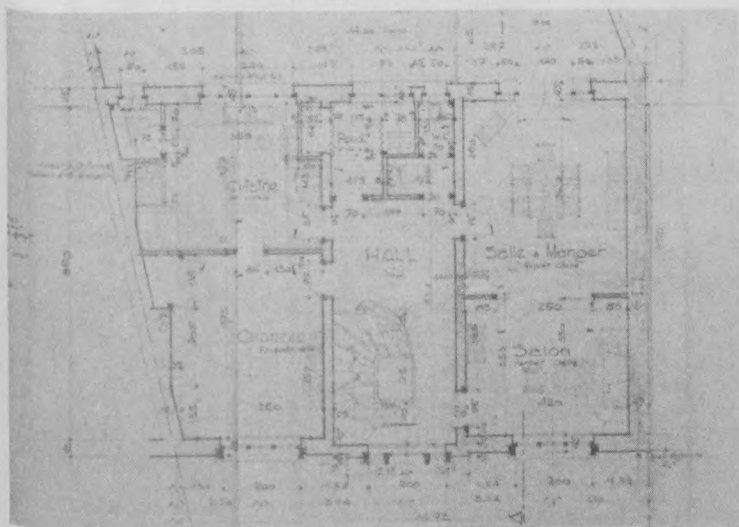


53



54a

54b

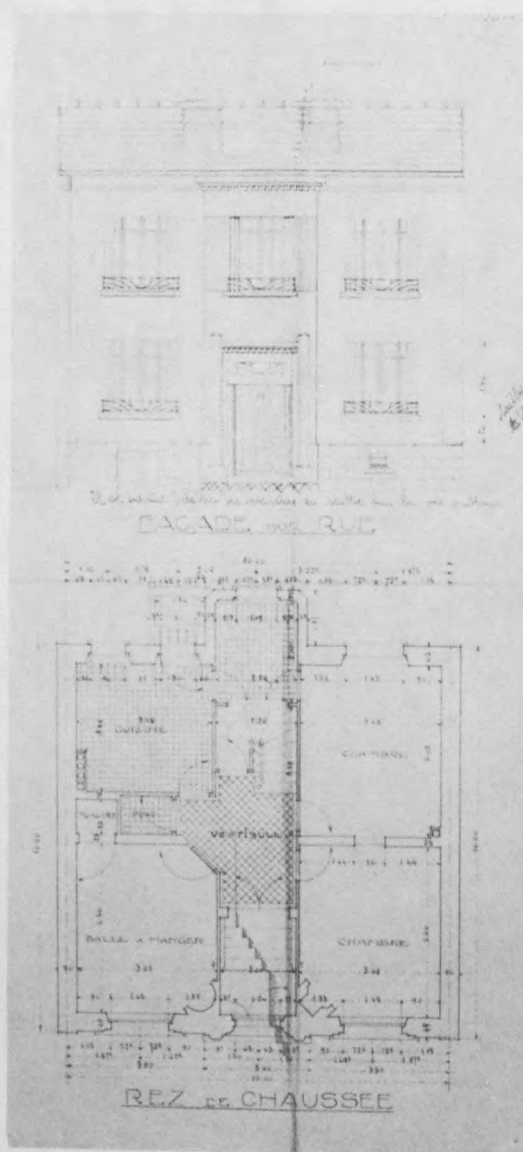


- 51 * 34, rue de Médeville, 1932. Façade sur rue et façade sur jardin.
 52 * 25, rue des Brice, 1925. Arch. Adloff. Façade sur rue et rez-de-chaussée.
 53 * 45, boulevard Jean-Jaurès, 1906. Arch. Martin. Façade sur rue.
 54 * 33bis, rue Hermite, 1953. (a) façade (b) rez-de-chaussée.

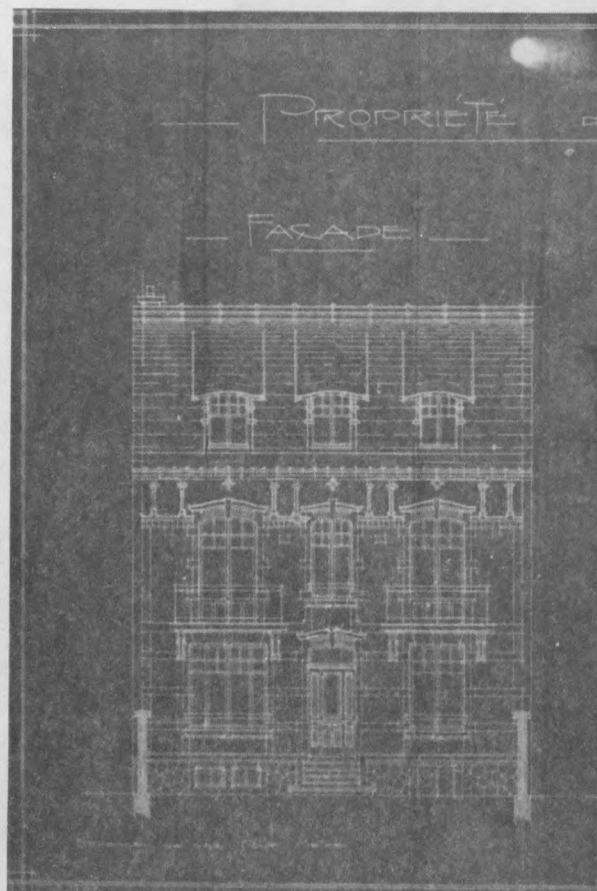
Il arrive cependant que l'on considère que la porte d'entrée ne puisse s'élever au rang de l'arche centrale d'un arc de triomphe. Le schéma inverse, accentué aux extrémités, est alors mis en oeuvre: les balcons passent de la travée centrale aux travées latérales, emportant avec eux l'arsenal des procédés d'accentuation. Au-dessus de la porte, la fenêtre est alors la plus petite de la façade (fig. 56 et 57).

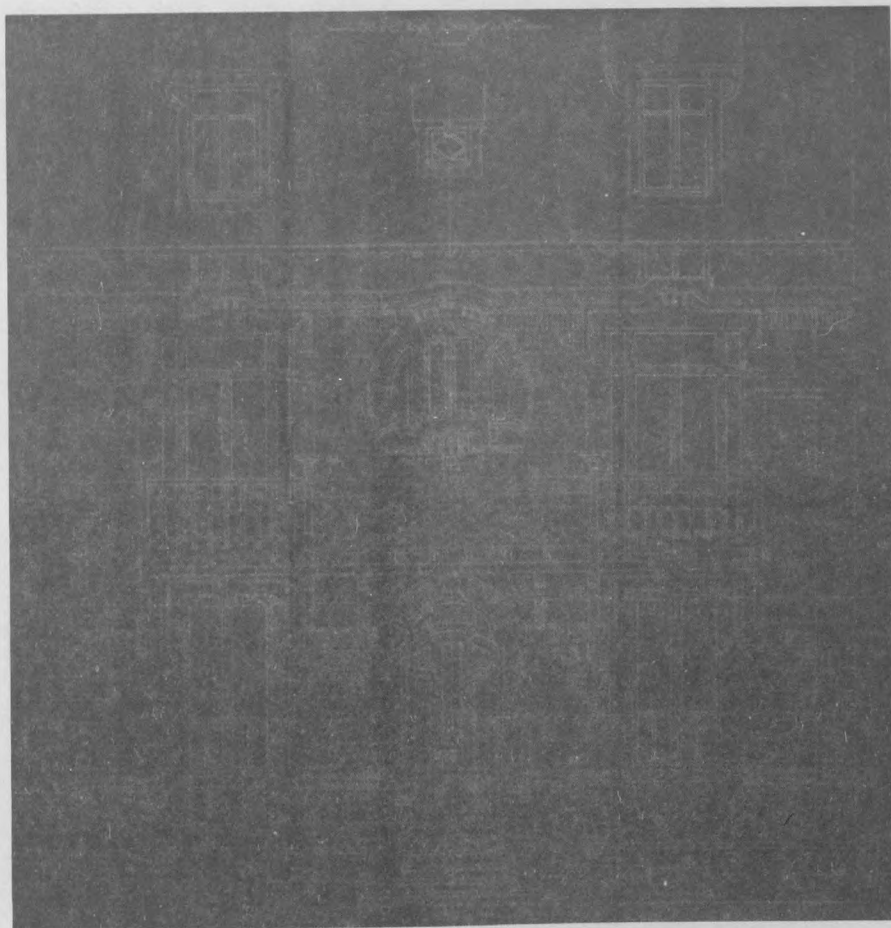
Enfin il existe des cas de contamination : le schéma ternaire devient dissymétrique et prend place dans les compositions hiérarchiques définies sur les maisons à deux travées. Ce type de façade peut masquer une distribution réellement paire, comme au 66, rue Isabey (fig. 58). Dans ce cas, la porte d'entrée a imposé la dissymétrie. Mais ces deux maisons (fig. 59 et 60), se présentent visiblement comme des maisons à deux travées agrandies. Sans doute parce que la dissymétrie des pièces du rez-de-chaussée (séjour et services de part et d'autre du couloir) a imposé sa loi au détriment des règles de composition. La coïncidence de la distribution et de la disposition des baies et des volumes témoigne de l'influence d'une autre problématique que le classicisme : la maison va devenir "rationnelle".

55



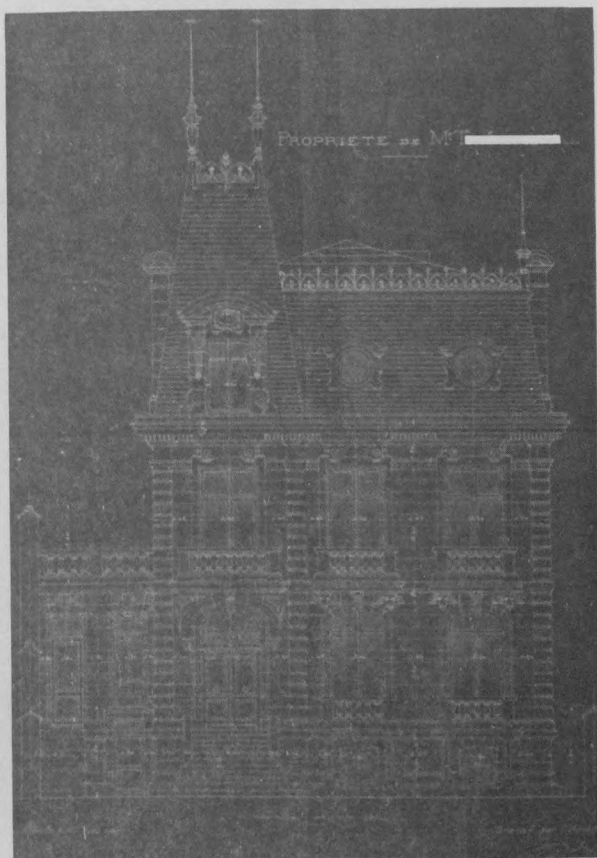
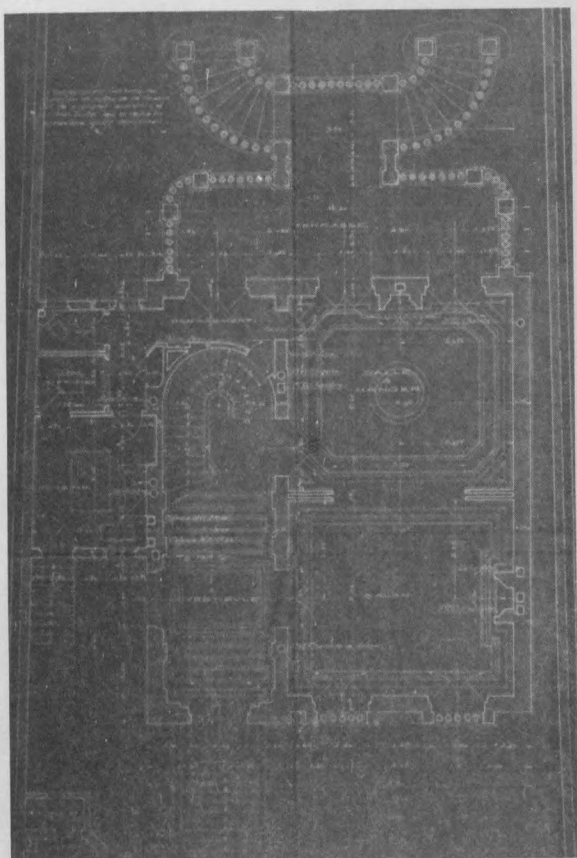
56



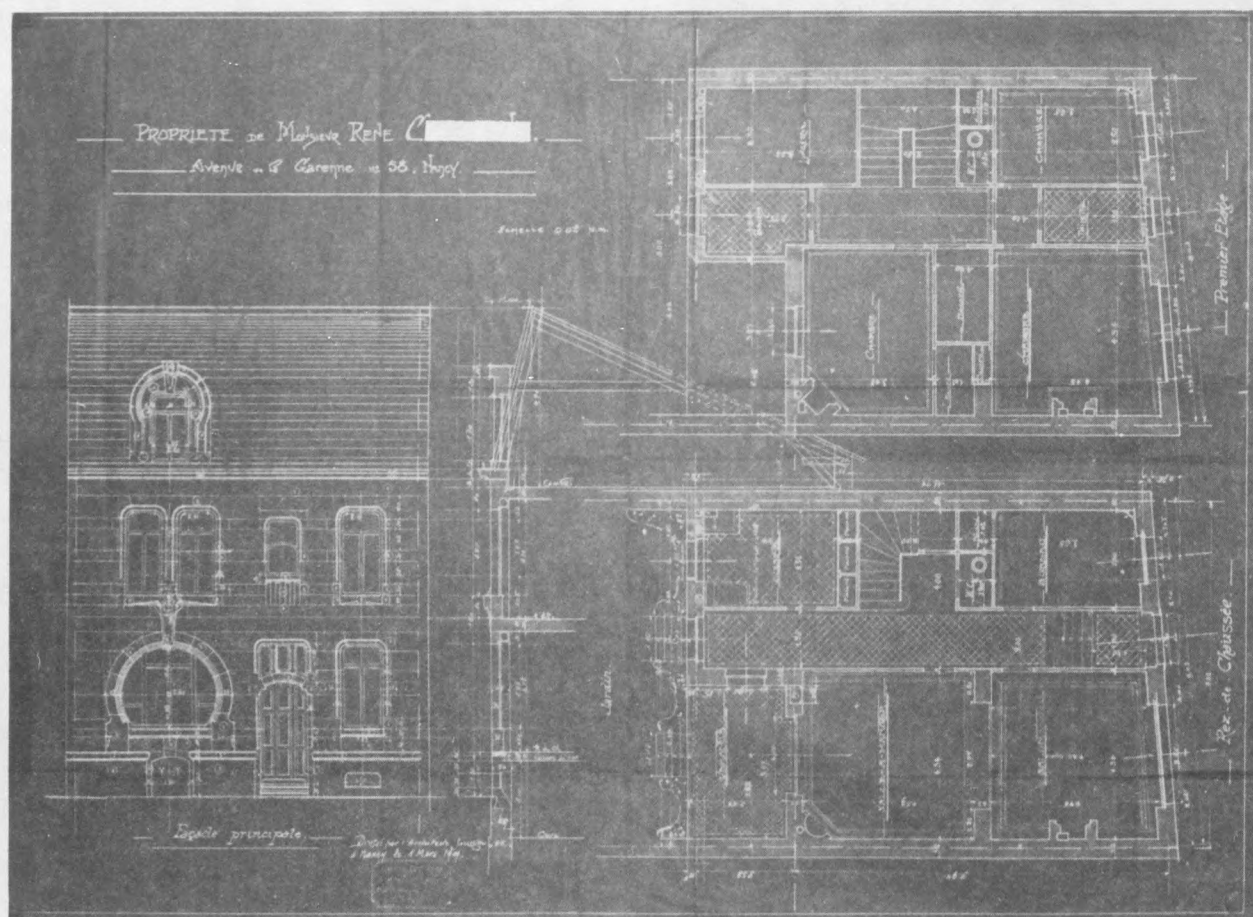


57

58



- 55 * 19ter, rue de la Madeleine, 1934. Arch. Durieux, façade sur rue et rez-de-chaussée.
- 56 * 31, rue du Maréchal Gérard, 1912. Façade sur rue.
- 57 * s.n. rue du Général Clinchant, 1910. Arch. César, façade sur rue.
- 58 * 66, rue Isabey, 1914. Arch. Bentz, rez-de-chaussée et façade sur rue.



59



60

59 * 14, rue du Maréchal Juin, 1904. Arch. Déon.
 60 * 10, rue de Saverne, 1910. Arch. Déon.

10. La maison rationnelle

éléments architectoniques

Trois des célèbres Entretiens sur l'architecture de Viollet-le-Duc traitent de l'architecture privée. Ce sont les dix-septième, dix-huitième et dix-neuvième entretiens, publiés dans le second volume de 1872. Le théoricien du gothique y a dessiné deux hôtels particuliers, une maison de ville et deux maisons de campagne. Malgré quelques contradictions ces projets sont fondés sur des principes anti-classiques. Ils mettent en oeuvre la problématique si clairement énoncée par le dixième entretien : "En architecture, il y a, si je puis m'exprimer ainsi, deux façons nécessaires d'être vrai. Il faut être vrai selon le programme, vrai selon les procédés de construction. Etre vrai selon le programme, c'est remplir exactement, scrupuleusement, les conditions imposées par un besoin. Etre vrai selon les procédés de construction, c'est employer les matériaux suivant leurs qualités et leurs propriétés". Il faudra revenir sur la rationalité technique et ses développements plus tardifs. La vérité des besoins suffira pour l'instant. Pour bien faire comprendre tout ce que sous-entend sa proclamation vériste, Viollet-le-Duc ajoute : "ce que l'on considère comme des questions purement d'art, savoir : la symétrie, la forme apparente, ne sont que des conditions secondaires en présence de ces principes dominants"¹¹¹. Il s'agit en fait d'un renversement qui met tête en bas, ou qui remet sur ses pieds, d'un point de vue rationaliste, l'architectonique classique. Le dix-septième entretien dénoncera "la manie de la symétrie quand même" qui n'est plus adaptée à "l'organisme très complexe d'une habitation de notre temps"¹¹². Quelques réalisations tessinoises prouvent aujourd'hui que Viollet-le-Duc poussait un peu loin le raisonnement déductif, mais il jetait dans les batailles architectoniques des principes et des notions promises à la popularité et dont l'efficacité culturelle n'est plus à démontrer. La maison "organisme" qui répond aux besoins, à la fonction dira-t-on, avec un vocabulaire plus à la page, ne fut-elle pas l'objectif et le critère de la critique moderne ?

Viollet-le-Duc hésite encore, dans les Entretiens, à lier la "vérité selon les besoins" à un éclatement de la forme. La tradition typologique française l'empêche d'adopter un plan libre, ouvert, éclaté, dont l'origine britannique est encore trop évidente pour échapper à son nationalisme esthétique. Il distingue, en effet, deux modes, l'un anglais, l'autre français, propres à satisfaire le programme de la maison de campagne :

"Le mode anglais consiste à agglomérer de petits corps de logis contenant chacun une ou deux pièces, suivant les goûts ou les convenances du propriétaire, ne possédant souvent qu'un rez-de-chaussée, le tout sans avoir égard à la symétrie ; chacun de ces petits logis ayant la hauteur convenable à la pièce qu'il contient, des jours percés sui-

vant l'orientation préférée, des communications plus ou moins heureusement trouvées. Il y a dans cette façon de comprendre l'habitation des champs, la marque du sens pratique qui distingue les Anglais.

"Le mode français consiste à élever un pavillon, c'est-à-dire un corps de logis concret, symétrique, dans lequel les services, au lieu d'être disséminés, comme dans le mode anglais, sont réunis en plusieurs étages sous un même toit. C'est là une vieille tradition de notre pays, qui a ses avantages. La véritable maison française des champs est restée le diminutif du château de plaisance français inauguré au XVI^{ème} siècle, comme le cottage anglais est le diminutif du manoir anglais du moyen âge avec ses logis éparpillés suivant les convenances de ses habitants" ¹¹³.

Dans la dernière partie de ce dix-neuvième entretien, Viollet-le-Duc analyse le château de Warkworth composé sur un plan carré aux angles rabattus et dont le centre est occupé par un escalier à jour, monumental. Chaque façade est symétriquement dessinée de part et d'autre d'un avant corps central dont la partie supérieure est traitée en pignon. Est-ce de l'humour ? ou une manoeuvre dont l'objectif est de concilier le sens pratique anglais et la tradition française des plans réguliers.

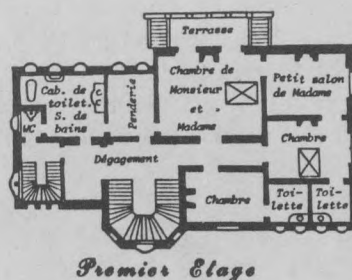
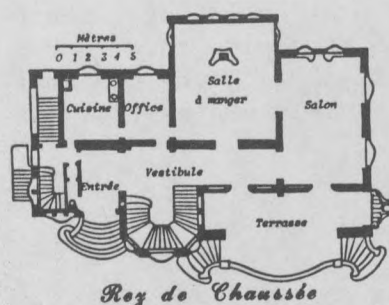
Louis-Pierre Sézille, lorsqu'il publie, pour un numéro spécial et estival de La Vie à la Campagne, les dessins de deux maisons de campagne, l'une, pierre de taille, ardoise, fenêtres à fronton, colonnes ioniques et symétrie, l'autre, moëllons et colombages, tuiles, plan en L irrégulier, reprend l'appellation maison française pour la première, mais choisit "maison de style moderne" pour la seconde. Maurice Pillard-Verneuil qui signe l'article ira jusqu'à écrire qu'aucun des architectes d'Outre-Manche n'aurait trouvé mieux que le plan de ce cottage ¹¹⁴. En 1909, ce qui était anglais en 1872 est devenu tout simplement moderne.

En 1907, Sézille a entrepris d'enseigner les principes modernes aux lecteurs de La Vie à la Campagne. Responsable de la rubrique architecture de la "revue pratique avant tout" d'Albert Maumené, il a montré comment à la mauvaise méthode du plan symétrique s'opposait la bonne méthode d'un plan conçu à partir d'une différenciation fonctionnelle des pièces, divisées en trois catégories : réception, vie familiale et services domestiques, et de leur distribution dans des volumes de hauteurs différentes, librement articulés entre eux ¹¹⁵.

Cette nouvelle méthode peut être qualifiée de pittoresque-rationnelle. Ne conduit-elle pas au dessin d'une volumétrie éclatée, surprenante, pleine de variété, mais engendrée par une stricte logique organisationnelle. Henri Marion écrivait, énonçant une sorte de règle morale et architectonique : "Restons sincères et ne cherchons pas à compliquer ce qui doit rester naturel. Le pittoresque s'obtiendra par la composition même de votre plan et la disposition plus ou moins variée des formes qui s'en dégageront" ¹¹⁶. Cette unité de la logique et de la fantaisie, il faut la retrouver chez un auteur plus connu, Frantz Jourdain par exemple, dans le commentaire d'un édifice que l'histoire de l'architecture moderne a élevé au rang d'évènement historique et dans un édifice construit à Nancy, ce qui ne gêne rien, la Villa Majorelle d'Henri Sauvage. Le fondateur du Salon d'Automne écrit : "Comme les pièces acceptent loyalement leur destination particulière, les quatre

façades sont rationnellement différentes, non par désir de bizarrerie, mais pour ainsi dire, par la mathématique résolution du problème présenté ; et ce manque de symétrie, non seulement permet de lire le plan et de préciser les distributions intérieures, naturellement et sans fatigue, mais il pare l'ensemble d'une fantaisie savoureuse et spirituelle" ¹¹⁷. Loyauté, fonctionnalité, rationalité et fantaisie se réalisent dans et par la transparence de l'intérieur à l'extérieur. La transparence est ici une qualité autant morale qu'esthétique.

La problématique pittoresque-rationnelle est fixée dès les Entretiens et se développe malgré quelques réserves nationalistes et de nombreux projets symétriques. Mais Alan Colquhoun a noté, dans un article publié en 1978, à propos du plan en ailes de papillon de l'hôtel particulier du dix-septième entretien que sa symétrie très stricte ne devait pas y masquer l'émergence d'une nouvelle conception de l'espace. Ici l'édifice "se développe de l'intérieur vers l'extérieur, à partir d'un noyau unique" dans un "espace hétérotopique" ¹¹⁸.



H. Sauvage, Villa Mairea, 1902. éch. 2,5 mm.p.m. (doc. CAUE)

Ce mouvement de l'intérieur vers l'extérieur est une donnée caractéristique de ce que l'historiographie contemporaine a désigné par la notion d'espace moderne. Le Corbusier a condensé cette problématique en une formule choc, une de ces formules qui ont autant desservi sa pensée, en en masquant la complexité voire les contradictions, qu'elles l'ont servie en la faisant connaître en dehors du petit monde de la théorie architecturale. "Un plan procède du dedans au dehors". Mais il écrit ensuite : "Un édifice est comme une bulle de savon. Cette bulle est parfaite et harmonieuse si le souffle est bien réparti, bien réglé de l'intérieur" ¹¹⁹. Et il aurait peut-être fallu prendre cette métaphore au mot et y faire remarquer la sphéricité du produit et la régularité du souffle. Ici la force centrifuge ne conduit pas à la centrifugation. L'illustration de ce chapitre : "L'illusion des plans" fait appel à des édifices réguliers, Suleimanié, Sainte Sophie, la Mosquée Verte de Brousse, des maisons et le forum de Pompéi, la Villa Adriana, les monuments de l'Acropole. On ne trouve là ni manoir anglais

ni hôtel Jacques Coeur. Ne faudrait-il pas donner à cet espace que l'on dit moderne un autre qualificatif qui tienne compte de son caractère irrégulier voire informe, plutôt que de lui annexer cette modernité dont les composantes se révèlent aujourd'hui de plus en plus complexes.

La logique pittoresque-rationnelle ne produit pas des bulles d'une belle sphéricité mais plutôt des végétaux ramifiés et proliférants.

Dès le VIII^{ème} entretien, publié en 1863, commentant le projet de Jacques Androuet du Cerceau pour un manoir, Viollet-le-Duc note avec intérêt le parti pris de "donner une couverture particulière à chaque corps de bâtiment ; ce qui laissait à l'architecte une grande liberté dans la plantation de ses logis, et ce qui fournissait les moyens d'obtenir des aspects très pittoresques" précise-t-il¹²⁰.

Le dix-septième entretien recommandera aussi les pans coupés, les tracés polygonaux et les pavillons saillants dans les angles rentrants, un motif que les architectes du début de siècle utiliseront quasi systématiquement pour élever les porches d'entrée. Les Anglais sont encore appelés au secours de la raison pour faire passer la thèse d'un percement irrégulier des façades. "Ils ont constaté que les orientations bien choisies, les ouvertures ménagées en raison des nécessités et de l'agrément de l'habitation, étaient préférables aux façades uniformes percées de jours égaux, régulièrement espacés, parfois bouchés,...) suggère le néo-médiéviste caché derrière le sens pratique d'Outre-Manche¹²¹. La problématique que Bruno Zevi appellera bien plus tard la "méthodologie de l'inventaire" était née. Zevi en fait "la ligne de démarcation" qui sépare "ceux qui parlent en termes actuels et les ruminants des langues mortes"¹²².

Viollet-le-Duc n'abandonne pas au seul fonctionnalisme, et au technicisme, la causalité des choix architecturaux, une place est laissée à l'esthétique, une esthétique qui ne néglige ni la question de l'ornement, ni celle de la proportion¹²³. Le dixième entretien essaie de donner au pittoresque-rationnel une loi qui puisse se substituer à l'ancienne symétrie : la loi de la pondération "qu'un programme, suivi rigoureusement, nous impose une disposition de plan irrégulière, rien n'est plus ordinaire ; mais, c'est à nous artistes, à faire que ce plan irrégulier présente en élévation un ensemble pondéré ; que l'édifice ne paraisse pas boîteux ou inachevé"¹²⁴. La symétrie et la pondération appartiennent toutes deux à la problématique de la composition. Viollet-le-Duc définit en effet la pondération comme "l'art de faire admettre l'achèvement là où la symétrie fait défaut"¹²⁵. Mais en réalité si elles concourent toutes deux à la conduite du procès de l'articulation des formes vers l'unité, elles appartiennent à deux problématiques contradictoires : la première à celle de l'ordonnance, la seconde à celle de la proportion pour ce qui est de cette règle qui propose que le rapport de la plus grande hauteur à la plus grande longueur de l'édifice soit égal au rapport de la hauteur à la longueur d'une quelconque partie autonome, identifiable visuellement¹²⁶. La pondération peut encore se réaliser par une simple accentuation qui

relève alors des procédés de l'ornementation quand celle-ci s'écarte de l'enrichissement décoratif pour concourir à la définition de la forme ¹²⁷.

C'est avec un roman de formation, Histoire d'une maison publié en 1873 dans une collection pour enfants que Viollet-le-Duc fixe avec le plus de précision les principes du pittoresque-rationnel. Dans l'histoire du petit Paul qui, guidé par son cousin l'architecte, participe au projet puis au chantier dont va naître la maison de sa soeur Marie, rien ne manque, pas une seule phase du processus, ni un seul corps de métier, ni la théorie, ni la polémique. Le classicisme est représenté par un visiteur, Monsieur Durosay dont le cousin d'abord, puis Marie s'ingénient à tourner les goûts en ridicule. Le plan de la maison dessine un L. La plus petite branche est donnée aux communs ; elle est simple en épaisseur, alors que le corps de logis est double et s'élève sur deux étages. De nombreuses excroissances viennent animer les façades. L'escalier principal est enfermé dans une tour carrée alors que l'escalier du service se détache dans une tourelle ronde ; un auvent couvre le perron de l'entrée, une serre est construite devant les fenêtres sud-ouest de la salle de billard ainsi que trois bretèches, l'un pour cette même pièce, les autres pour le salon et la salle à manger.

La bretèche est au centre du chapitre XVIII dont le titre est "Etudes théoriques". Il y est question des "ordres d'architecture". Le cousin renvoie leur étude à plus tard après celle de la construction et des "besoins de leur temps" ¹²⁸. Au répertoire des ordres antiques, Histoire d'une maison substitue, sans vraiment le déclarer —il n'est question que de logique constructive et fonctionnelle— un autre catalogue d'éléments architecturaux. Les villas et les maisons construites dans les premières années du siècle utiliseront presque exhaustivement ce répertoire. Henri Marion, dans un petit volume présentant sa propre production et publié en 1913, réserve expressément plusieurs pages à des dispositifs élémentaires : le porche-abri, la pergola, les clôtures pour l'extérieur puis le hall, le coin de feu, la cuisine pour l'intérieur. Si l'on ajoute la bretèche ou le bow-window, la serre, les diverses tours et tourelles et, pour les toitures, l'utilisation simultanée de la bâtière, de la croupe et de la demi-croupe, l'on voit que la démarche pittoresque-rationnelle s'appuie non seulement sur la logique mais aussi sur une typologie très précise qui cependant n'intéresse plus l'ensemble du bâtiment, l'enfermant dans une structure régulière, mais des éléments discrets. Si l'on écarte le hall, d'origine anglaise lui aussi, et qui "absorbe" selon Marion, "à lui seul, presque toute l'habitation et en élimine vestibule, salon et salle à manger" ¹²⁹, cette typologie est pratiquement une typologie des adjonctions, adjonctions que l'on peut construire devant les façades des corps de logis principaux, eux-mêmes divisés en différentes parties destinées à recevoir des toitures spécifiques. Le mode d'organisation de l'espace par addition se poursuit au delà des murs goutterots.

Il est assez piquant de constater que la critique des adjonctions classiques, sous forme de portiques invariablement ombreux, conduit à cette architecture additive. Il est vrai que la pensée rationaliste

ne voit dans le portique toscan ou ionique qu'un décor superfétatoire et prétentieux alors que dans la véranda elle admire la réponse logique aux besoins de l'habitant.

Alors que Charles Plumet affirme : "...Toujours l'adjonction d'une astragale superflue se fit au détriment de l'expression de la vérité"

¹³⁰ Gabriel Mourey se lance dans une explication d'une complexité certaine afin de faire comprendre la logique des dispositifs de la villa de Lestapis de Sauvage et Sarazin : "Rien de superflu ; tout s'équilibre et se justifie par sa correspondance à une nécessité : par exemple, la saillie de la partie du bâtiment où se trouve le hall et de celle où se trouve la salle à manger, sur le corps principal du logis, afin d'abriter la terrasse sur laquelle s'ouvre le salon, avec son pan coupé et que recouvre le balcon du premier étage avec son bow-window ; par exemple ... etc..."¹³¹. Les bretèches de la maison du petit Paul permettent de s'installer pour regarder le paysage, les tours des villas de l'architecte belge Georges Hobé "prolongent les salles qu'elles agrandissent (sic) et éclairent largement, ouvrant la vue sur tous les points de l'horizon"¹³², toujours la logique est sauve. "Les formes découlent des besoins" affirme Plumet pour terminer cet article qui dit son admiration pour la maison de Mourey¹³³.

Mais il n'y a dans cette chimie aucune mécanique —Viollet-le-Duc qui distinguait types anglais et français le savait— et c'est au nom de la raison qu'André Véra se fit, en 1912, le laudateur de l'ascétisme symétrique et le contempteur des joies frelatées du pittoresque. Tout y passe, dans ces articles publiés par L'Architecte, les tourelles, les mouvements de toiture, les pans de bois, les porches, les halls et leurs coins feu ; tout cela ne serait que manières de courtisanes, flatteries, plaisanteries¹³⁴.

Mais la problématique et la conception de l'espace du pittoresque rationnel, inaugurées par Viollet-le-Duc, survivront à ces attaques. Il suffira de gommer avec le premier terme, ce qu'il y a de trop léger dans leur contenu. Ce glissement, du plan pittoresque-rationnel au plan informel du fonctionnalisme, se fera en renonçant d'une part à la typologie élémentaire pour un espace complètement vide et à la fois complètement instrumentalisable, et d'autre part à une conception machiniste (mécanique) du logis. Dès le début du siècle les termes de ce développement sont contenus dans le discours critique.

Gabriel Mourey, décrivant la villa de Lestapis, efface en quelques mots les solides murs de granit, ce pourrait être là la vision d'un prophète : "Toutes les pièces communiquent entre elles et communiquent avec le hall, ce qui ménage, quand les portes demeurent ouvertes, de belles perspectives à travers tout le rez-de-chaussée, ne formant plus ainsi qu'une sorte de vaste pièce prenant jour sur les trois façades les mieux orientées de l'habitation, et permettant d'embrasser ainsi, comme par une large fenêtre, tout le paysage environnant"¹³⁵.

Concurremment à cette ouverture de l'espace, on assiste à son hyperspécialisation. Maurice Pillard-Verneuil, analysant deux maisons de Sézille, dresse un constat enthousiaste de la multiplication des pièces annexes : "... en dehors des pièces principales, chambres, salle à manger, salon, cuisine, ces annexes améliorent singulièrement l'habitabilité d'une maison. On pensera donc à des cabinets de toilettes munis d'armoires ; à une salle de bains, dont l'eau peut facilement

arriver chaude de la cuisine; à des cabinets pour les robes, pour le linge; à des ressers diverses. Au rez-de-chaussée, à la cuisine viendront s'adjoindre ces petites pièces qui la dégagent, la rendent plus propre, moins encombrée : c'est l'office qui, tout en recevant les services de table, isole si commodément la salle à manger de la cuisine. Ce sera une laverie, un garde-manger vaste, commode et bien orienté"¹³⁶. Les pièces de service se multiplient. La maison devient un outil, une machine, comme l'a écrit Le Corbusier mais aussi le philosophe Alain : "Car dans le vrai nos maisons modernes sont des machines encore, j'entends faites selon un plan, comme des usines pour l'étude, la délibération ou le repos"¹³⁷.

C'est dans un chapitre de Vers une architecture traversé de paquebots de la Cunard Line de la Compagnie Transatlantique, que Le Corbusier écrit la célèbre formule "Une maison est une machine à habiter", suivie de ces mots "Bains, soleil, eau chaude, eau froide, température à volonté, conservation des mets, hygiène, beauté par proportion"¹³⁸. Sous les photographies des navires, les légendes ne parlent cependant que de beauté comme les derniers mots de cette théorie de notions qui commence comme les vacances, se poursuit comme une publicité hôtelière et avant de plonger dans l'esthétique, s'attarde du côté des arts ménagers. Au milieu du chapitre suivant dont les pages servent de pistes d'atterrissage à des biplans et des triplans, quelques lignes proclament définitivement que l'architecture a d'autres fins que "d'accuser des constructions et de répondre à des besoins". La fin de l'architecture c'est la "perception de l'harmonie par les rapports émouvants"¹³⁹. La machine à habiter n'est qu'un premier palier, qu'il est nécessaire d'atteindre pour s'élever vers les hauteurs de l'émotion esthétique.

L'architecture est une machine à émouvoir. Les volumes, la lumière, la proportion. Bien sûr il reste le petit manuel de l'habitation, les casiers, les murs blancs et nus, des placards comme des malles "Innovation", les fenêtres à manivelles, comme celles des wagons-restaurants, avec leurs volets roulants à lamelles.

Mais la rationalité corbuséenne dépasse les questions posées dans cette partie de l'étude. Son objet est la composition alors que la problématique de la maison rationnelle telle que la développe l'architectonique pittoresque-rationnelle évacue ou pour le moins pervertit la question de la composition. Les solutions architecturales typiques analysées dans cette seconde partie relèvent pour la plupart de cette démarche qui se fonde à la fois sur une désarticulation des volumes et sur un processus additif. L'édifice est conçu comme une addition d'éléments qu'un oeil classique trouverait irrésolue. Mais la "méthode de l'inventaire" pour reprendre la terminologie de Zévi, doit aussi compter avec la tradition typologique. Les solutions architecturales typiques qui vont être décrites dans les pages suivantes sont les produits de cette désarticulation de l'édifice, mais telle qu'elle s'appliquerait à un édifice réel qui résisterait de tout le poids de sa matière plutôt qu'à une abstraction graphique légère comme une feuille de papier. Est-ce toujours la rationalité des besoins qui conduit ce travail de morcellement qui fait voisiner le grand et le petit, le simple et l'orné, les matériaux les plus divers ou est-ce le goût du pittoresque ?

Les thèses architectoniques les plus polémiques, les plus critiques finissent toujours par enfanter des versions commerciales qui perdent la rigueur théorique et ne gardent que la séduction des motifs.

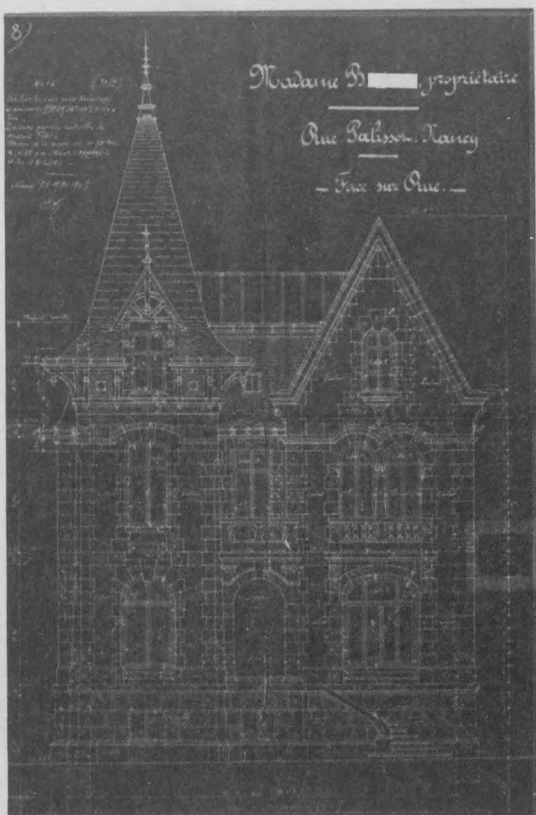
Les villas isolées ont bien évidemment été les lieux d'élection du pittoresque-rationnel. Mais les maisons de ville, avec leurs façades comprises entre deux mitoyens ont été sensibles à l'inventaire. La platitude de la façade a souvent réduit le pittoresque à un simple jeu graphique. Là encore, la tradition classique s'est mêlée aux innovations élémentaires pour donner des solutions spécifiques. Lorsque cette façade s'éloigne de la rue grâce à une cour de devant non seulement les porches creusent les murs mais les emmarchements s'avancent.

La description de ces solutions montrera que la diffusion des thèses architectoniques dans l'architecture quotidienne rencontre à la fois d'autres thèses contradictoires et une résistance spécifique à chaque type particulier d'habitat. La richesse de cette architecture est sans doute le produit de ces contradictions. Le plaisir esthétique qu'elle procure tient sans doute plus aux petits bonheurs que l'on trouve à décrypter sa complexité, avec ses réussites mais aussi, très souvent, avec ses maladresses, qu'il ne relève de cette émotion devant l'harmonie dont parle Vers une architecture.

villas

Cette première série de descriptions empruntera bien évidemment une partie de son contenu aux villas issues de la série typologique homonyme (villas pittoresques et distribution fonctionnelle, chap. 7). Une villa comme celle construite au 17, rue Palissot, déjà citée (fig. 61), a tant de points communs avec la vedette de l'histoire d'une maison qu'elle aurait pu servir à illustrer cet ouvrage. Le programme de la maison a été décomposé en sous-ensembles, dotés chacun d'un volume autonome : corps de logis principal, pièces de service, escalier et pièces annexes (chambre de bonne, bureau, chambre à louer). L'indépendance des différentes sections de la volumétrie est accentuée par les toitures, qui se distinguent par autant de formes singulières, bâtière, mansarde et comble pyramidal. Cet apparent rationalisme de bon aloi se teinte cependant d'éclectisme dans les choix ornementaux; les motifs qui agrémentent les façades sont empruntés à des répertoires divers, de la moulure néo-médiévale aux balustres classiques. Une ornementation disparate qui confirme seulement l'organisation de la façade principale, où se reconnaissent des symétries internes appliquées à des motifs partiels et indépendants, sans recherche particulière d'une articulation de l'ensemble. Tout au plus peut-on attribuer un certain équilibre à la loi "de pondération" énoncée plus haut, par laquelle Viollet-le-Duc remplaçait la symétrie classique.

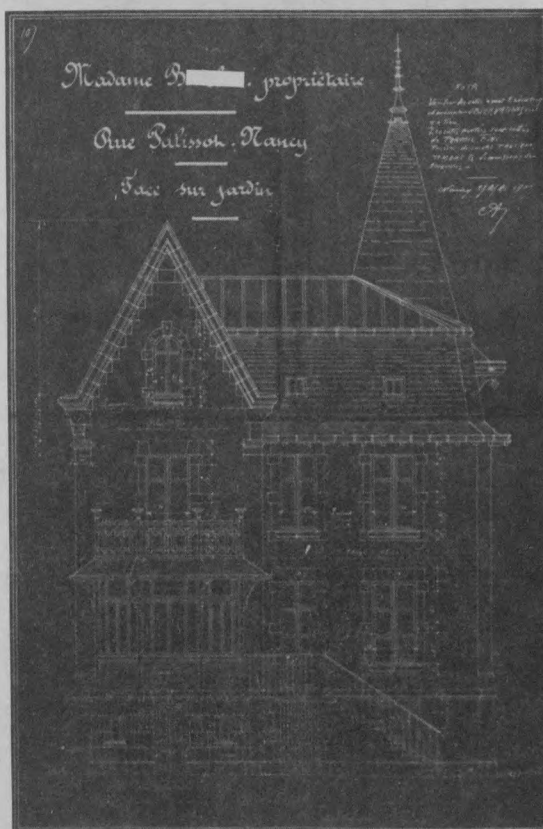
S'il nous faut renoncer à établir que l'auteur anonyme de cette modeste villa a consulté les livres de Viollet-le-Duc pour en dessiner le projet, nous pouvons évoquer cette innombrable production de recueils et catalogues qui en furent le plus probable vecteur. Nous en avons extrait cette image (fig. 62) assez ressemblante... à de nombreux mètres carrés près, qui confirme dans le champ particulier de l'architectonique



61



62



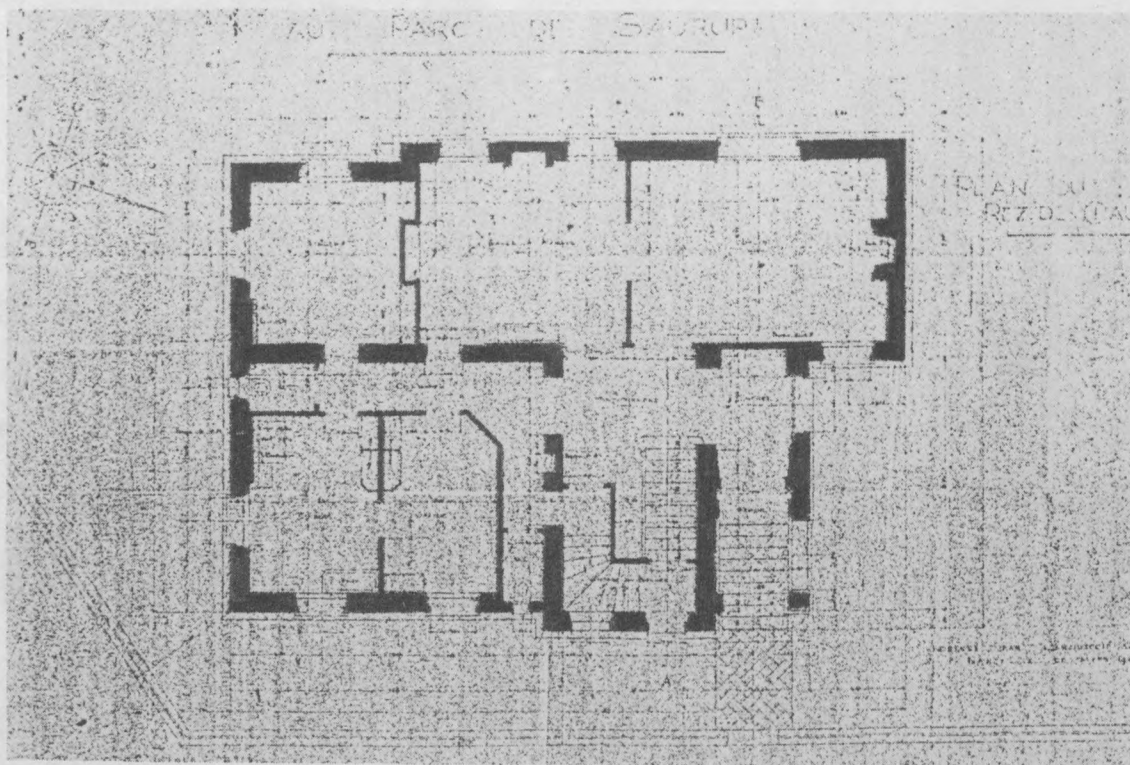
61 * 17, rue Palissot, 1905. Cf. plans p.

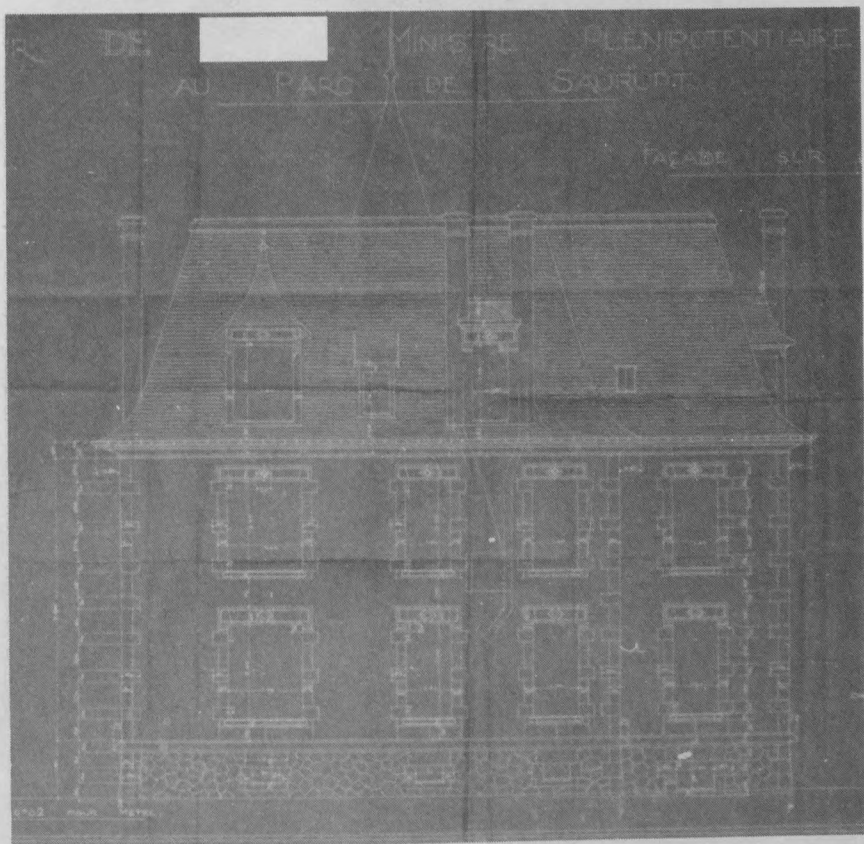
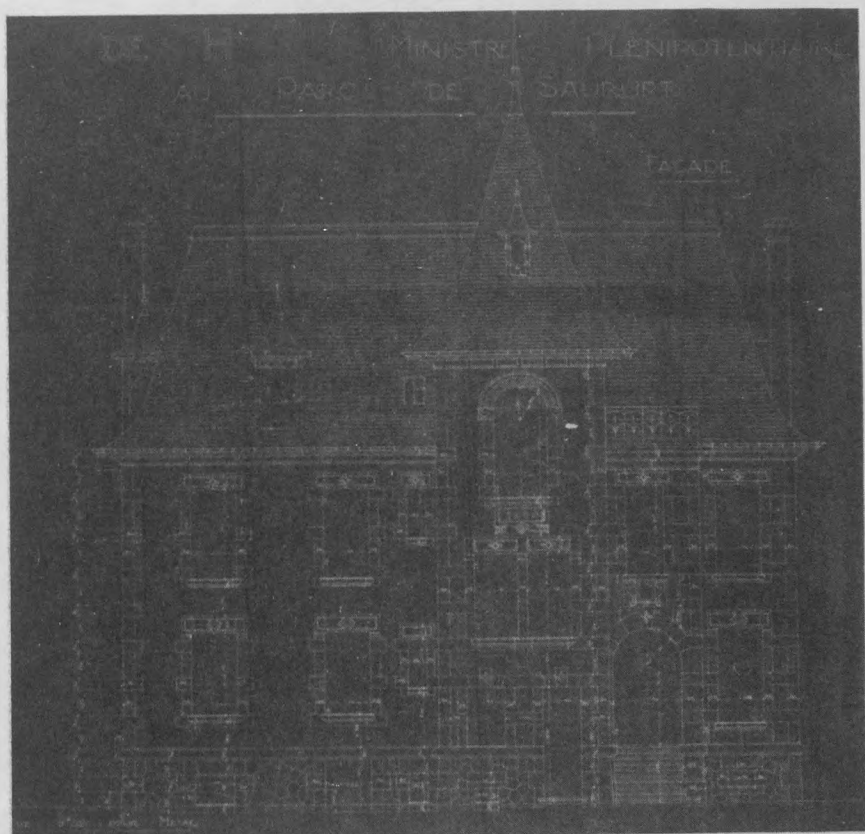
62 * Extrait de Rivoalen, Maisons de Campagne et Villas.

pittoresque ce qui a déjà été dit du classicisme : les structure distributives ne sont pas les seules qui résistent à des réductions de taille ; les solutions architecturales typiques ont également fait le voyage, du Vésinet au petit home provincial.

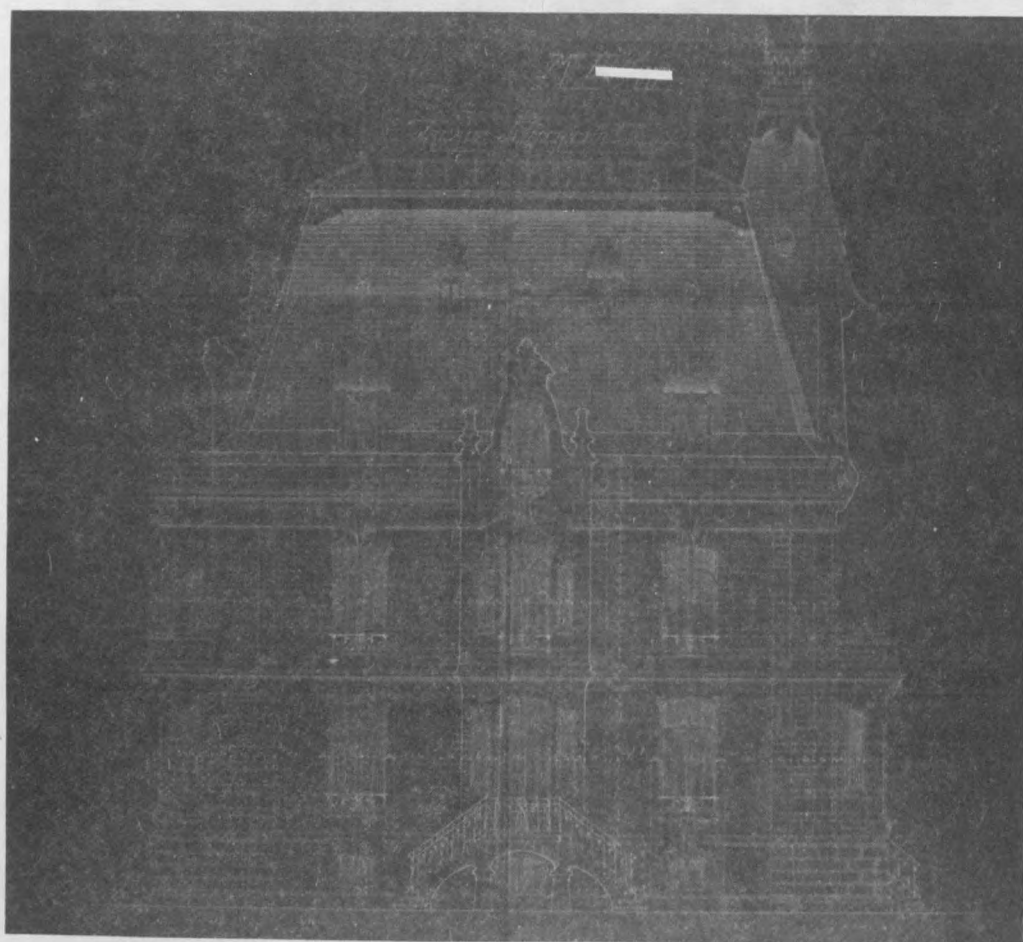
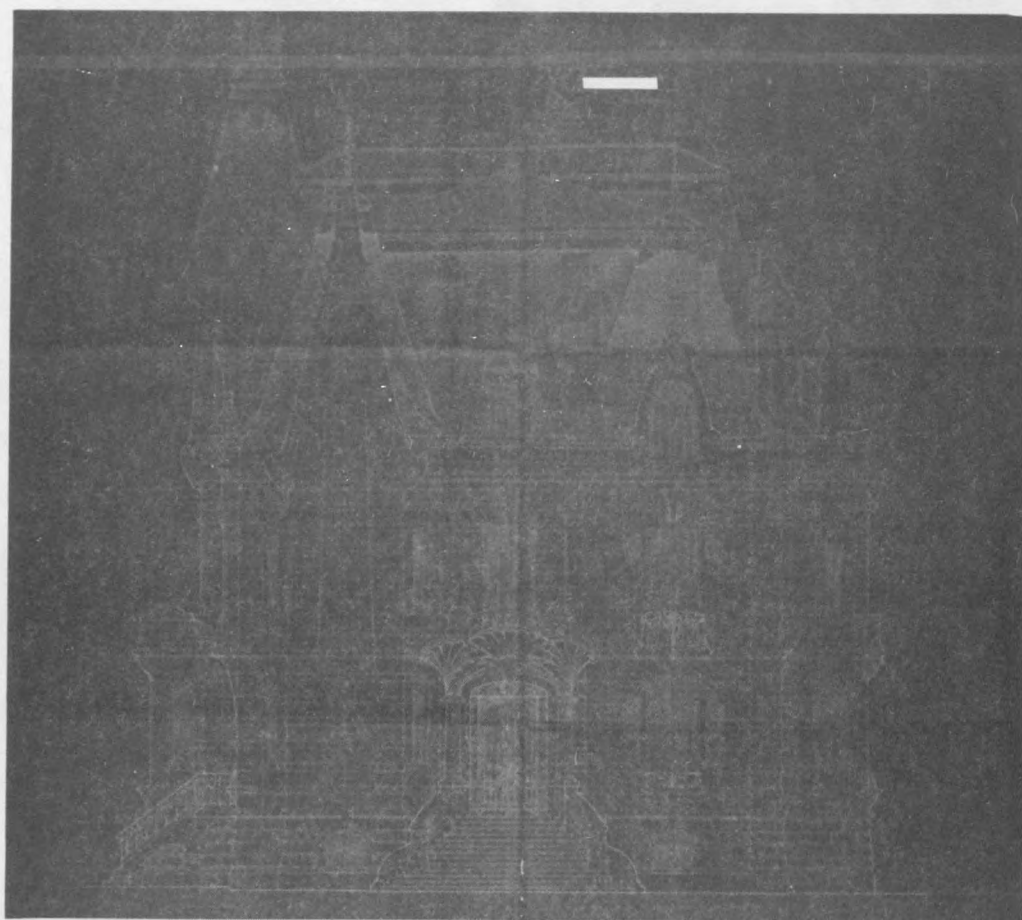
Peut-être la taille du 4, rue des Brice (fig. 63) est-elle plus proche de la grande tradition. La leçon de Viollet-le-Duc y est toutefois moins apparente. Le plan révèle une disposition des volumes qui affirme quelques intentions de désarticulation ; la position de certains décrochements délimite un groupe cuisine/office/services, un groupe escalier/entrée et un groupe séjour. Pourtant il faut faire la part de cette apparente soumission à l'architectonique pittoresque-rationnelle, et des résurgences de modes de composition plus anciens. Par exemple, contrairement aux préceptes émis dans l'histoire d'une maison, les fenêtres sont pratiquement toutes identiques, et non pas dimensionnées selon la destination et la surface des pièces : salon et lingerie, cuisine et chambres s'éclairent par le même type d'ouverture.

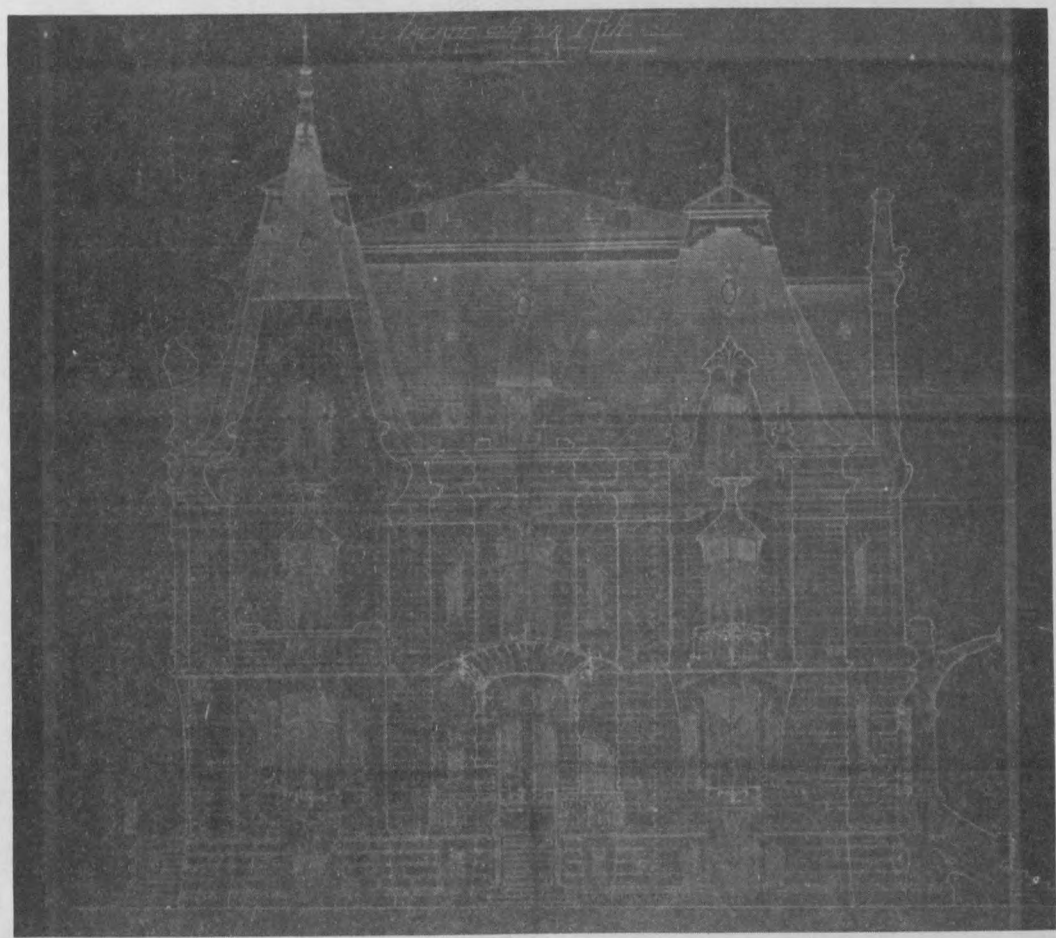
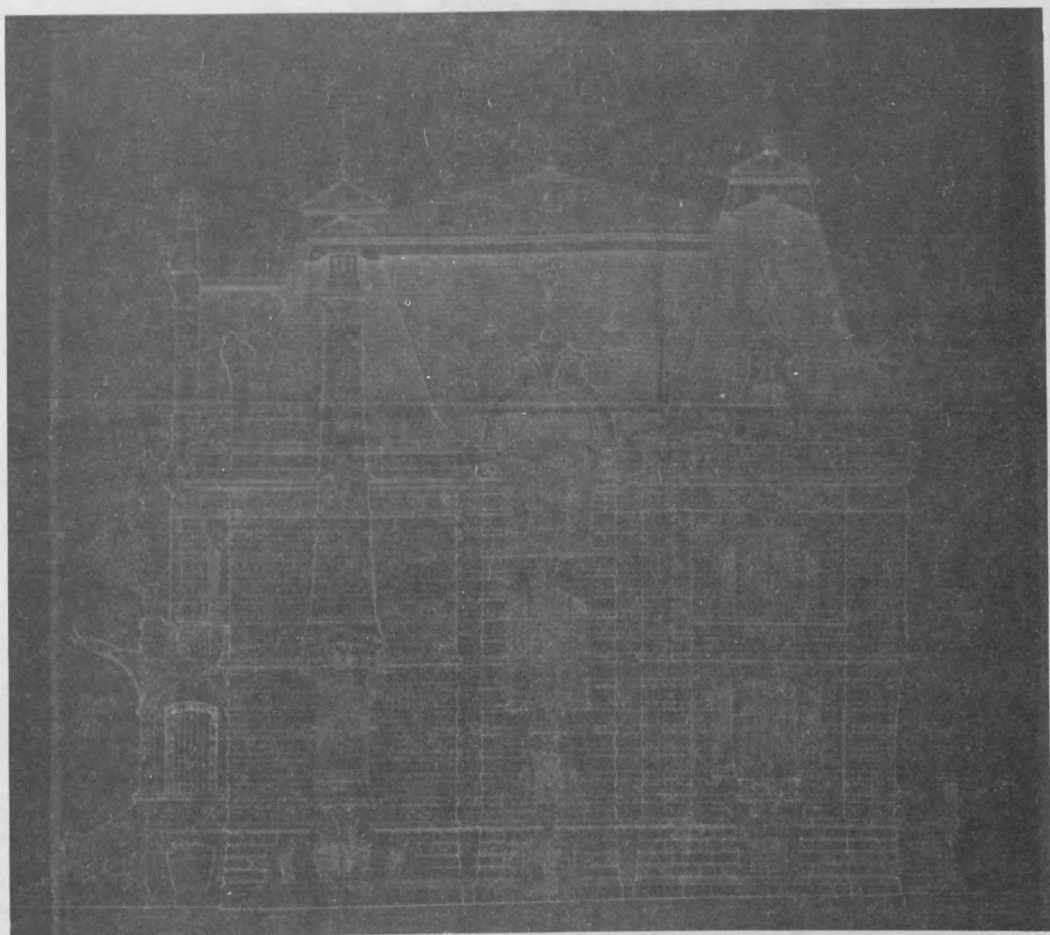
Autre indice, la logique d'indépendance des volumes s'arrête à l'égoût de toiture, dont le niveau est constant sur toute la périphérie de la maison ; il n'est interrompu qu'au passage de l'escalier et de sa tour, dont la coupe nous apprend qu'elle est un décor : le niveau du plancher haut est le même dans tous les "corps de bâtiment". Seuls certains accessoires provoquent quelques différenciations ; la tour de l'escalier, le porche-abri qui mène à l'entrée, la collection de lucarnes de la façade arrière sont impuissantes à rompre l'unité de ce volume massif. Paradoxalement, l'élément le plus significatif de l'architectonique pittoresque est une véranda construite seulement quelques années plus tard.





63 * 4, rue des Brice, 1906. Arch. Bourgon. Rez-de-chaussée, façade sur rue et façade sur jardin.

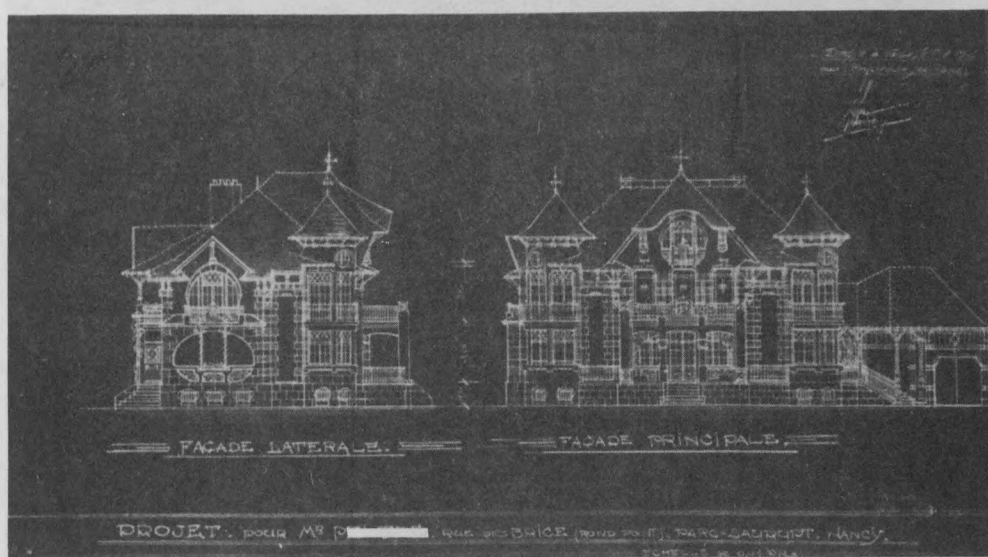




En fait, de la logique d'intégration et d'articulation issue du classicisme ou de la logique additive du pittoresque rationnel, aucune ne domine entièrement une villa, ni a fortiori la production d'un architecte. On peut voir le même auteur puiser à l'une ou l'autre "tendance" des procédés qui tiennent peut-être plus à la mode qu'au respect d'une architectonique donnée. En 1907, P. Charbonnier construit à côté de la maison classiciste du 20 rue de Boudonville (fig. 50 p. 256) une autre villa sur un programme semblable (fig. 64). Il conserve comme nous l'avons vu les principales caractéristiques du plan (p. 161) auquel il inclut — seule nouveauté — la cuisine. Mais au lieu d'intégrer toutes les pièces à l'intérieur d'une forme géométrique régulière, il ajoute à certaines d'entre elles un avant-corps. Le plan centré à trois travées, support idéal de l'ornementation classique est alors prêt à recevoir le décor prescrit par la mode, celui de l'Art Nouveau. Aucune symétrie ne résiste à cette décision, sinon celle très localisée de la façade sur jardin. Contrairement à la villa précédente, chaque baie se singularise par sa forme, sa taille, son ornementation ; les soupiraux eux-mêmes ne sont par épargnés. La modénature du socle est déclinée, du mode rustique au mode le plus lisse, sans qu'il soit possible de lire dans ces changements d'autres intentions qu'un jeu d'oppositions entre les diverses parties de la façade. Les clefs des arcs fleurissent de toutes les espèces botaniques, dont les rameaux se prolongent indifféremment en cartouches, volutes, consoles ou moulures. A la désintégration de la volumétrie répond celle du vocabulaire ornemental. Mais si toutes les ressources de la sculpture et de la ferronnerie ont été mobilisées pour assurer la différenciation de tous les éléments, de cette volubilité décorative émerge une certaine unité, renforcée il est vrai par la scansion régulière des lits de maçonnerie de tailles alternées, et par l'indétrônable trilogie verticale socle/étage/corniche. Ici la virtuosité du dessin parvient à masquer le hiatus entre le plan à trois travées et son décor.

Le vocabulaire pittoresque fait bon ménage avec les attributs les plus monumentaux du classicisme. La villa du Rond-Point Marguerite de Lorraine (fig. 65) par exemple construit une tonitruante façade symétrique au moyen de tourelles, portiques, effets de combles que l'architectonique pittoresque-rationnelle mobilise généralement à d'autres fins. Toutefois les autres façades, plus proches de "l'expression vraie" des fonctions internes, permettent à tous les éléments de retrouver une certaine indépendance. Les accessoires et les jeux décoratifs peuvent s'y multiplier, terrasses, pergolas, balcons, auvents, auxquels se joint le garage, écrasé par un grand toit d'une sobre rusticité.

Des programmes plus vastes doivent parfois jouer ce jeu ruraliste, comme le prouve cette imposante maison implantée en plein centre ville, rue de Verdun (fig. 66). Sous un volumineux couvre-chef se dissimule un immeuble de cinq niveaux, dont le dernier il est vrai n'est pas habitable. La massivité de la toiture, qui peut sans conteste être considérée comme l'élément dominant de la composition, a permis dans une certaine mesure de libérer le reste des façades des contingences d'une composition unitaire. La "méthodologie de l'inventaire" peut



65

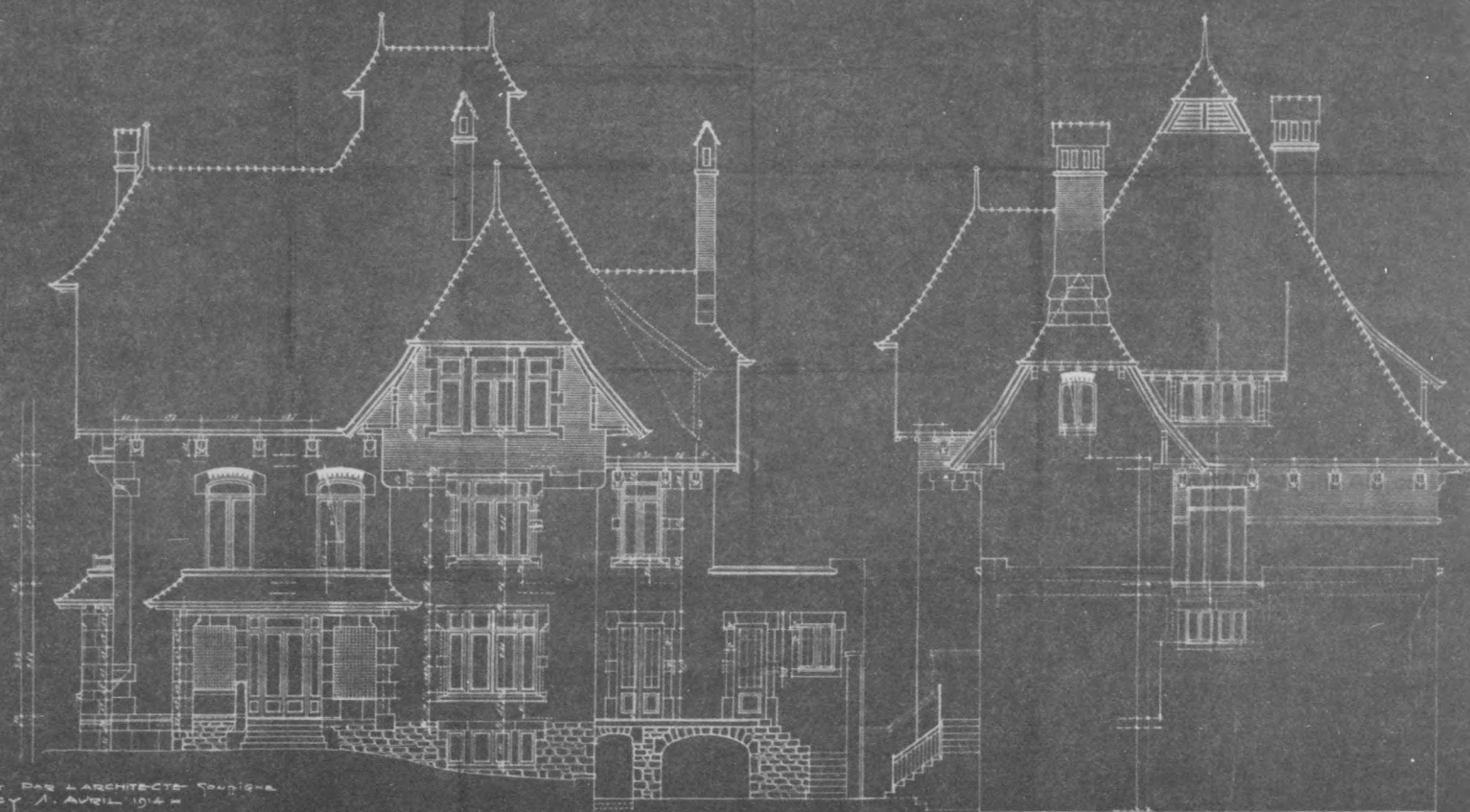


66

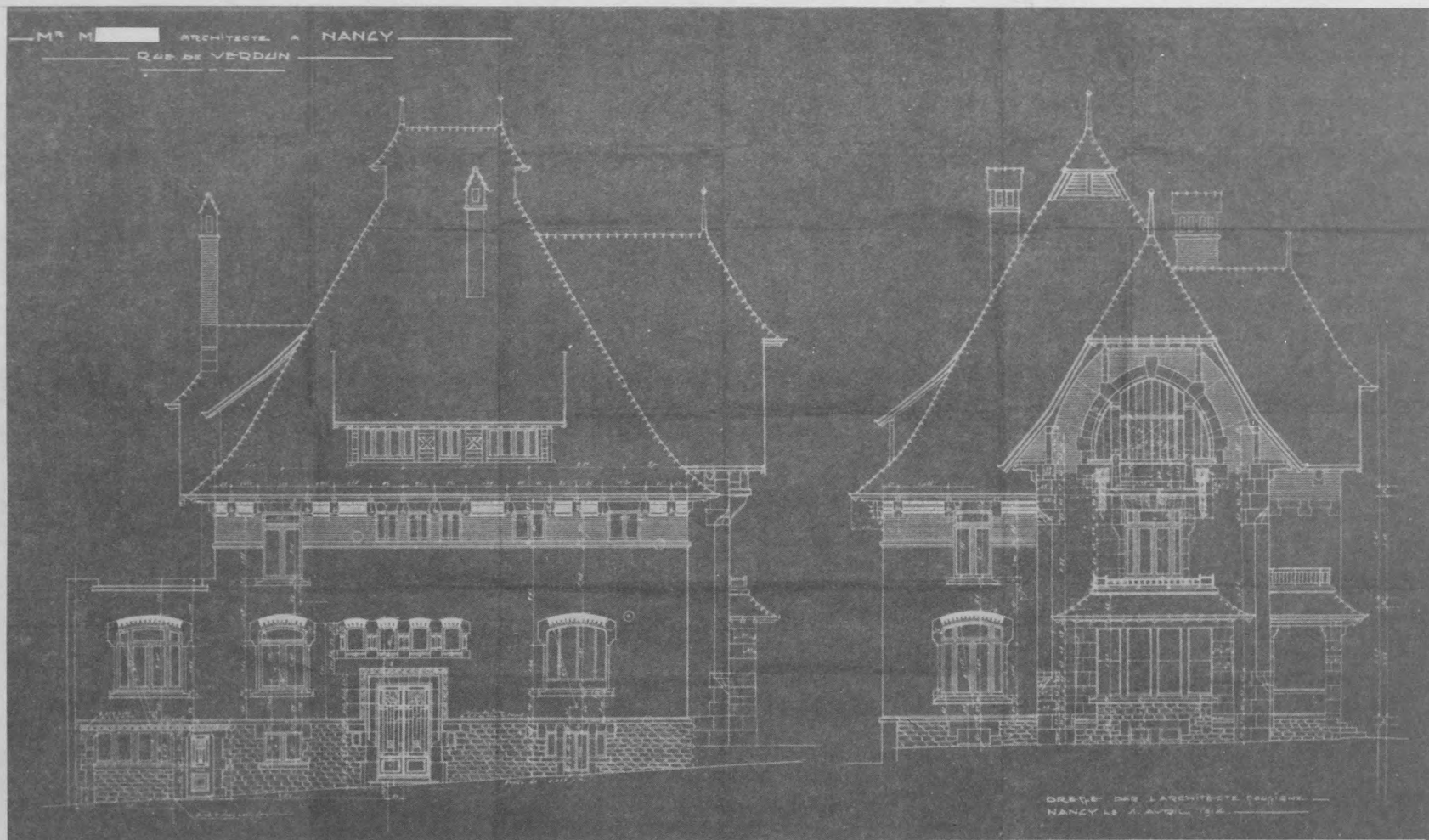
65 * s.n. Rond Point Marguerite de Lorraine, 1923. Arch. C. Masso
Façades, éch. 2,5 mm/m.

66 * 23, rue de Verdun, 1914. Arch. Munier.

MR M. ARCHITECTE A NANCY
RUE DE VERDUN



DRESSÉ PAR L'ARCHITECTE SOUSIGNÉ
NANCY 1. AVRIL 1914



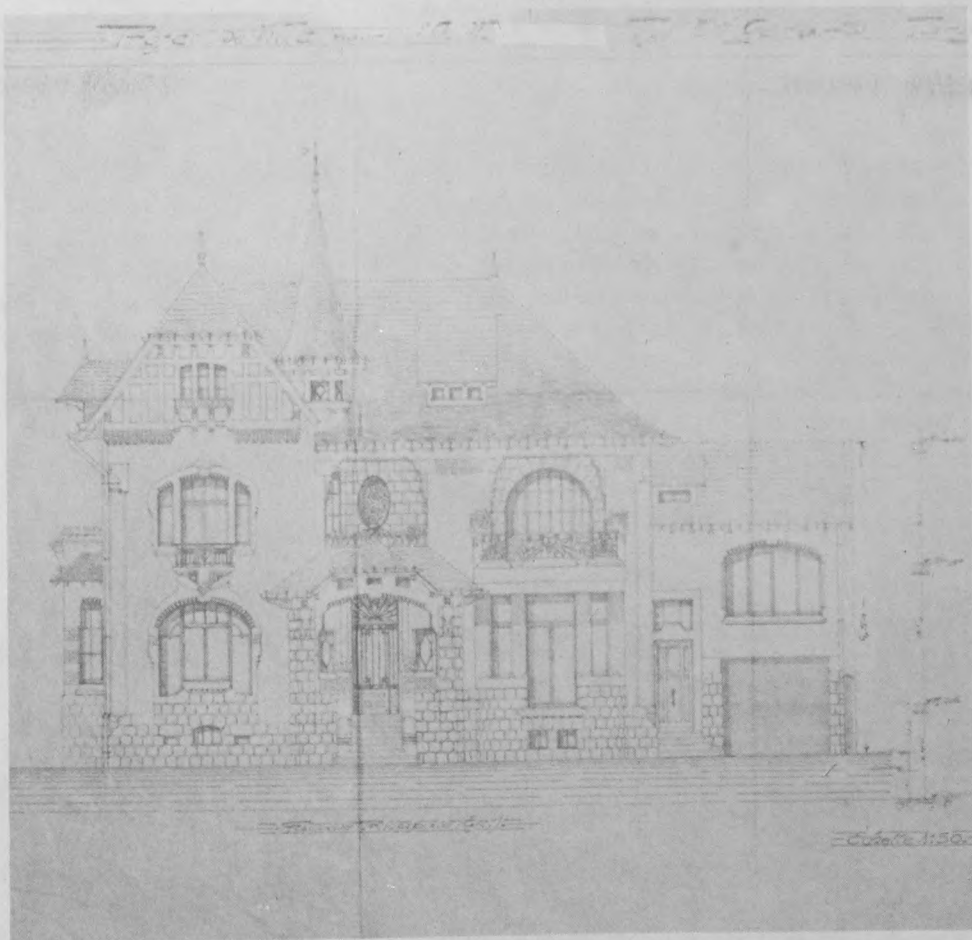
jouer sans retenue : il y a au total plus de vingt formes de baies différentes. Les façades sacrifient en partie à cette différenciation assez fréquente qui oppose les façades sur rue et sur jardin : la première, respectueuse de l'alignement, et dont les percements se placent sagement à l'intérieur de bandes horizontales, se soumet à la trilogie verticale classique dont les constituants sont ici purement graphiques. Les façades sur jardin au contraire multiplient les formes de toiture, les types de fenêtres et les décrochements volumétriques. Vérandas, terrasses, balcons, objets idéaux de l'architecture pittoresque-rationnelle, peuvent se déployer sur toute la surface de ces façades.

Avec la Villa Masson (du nom de son propriétaire et architecte) (fig. 67), la désarticulation des volumes se généralise. Il n'est pas une façade qui ne s'anime d'un ou de plusieurs ressauts, dus au volume principal des pièces ou à leurs annexes. Privée de celles-ci, la maison pourrait sans doute prétendre à une certaine compacité, niée seulement par l'entrée et la loggia. Peut-être même la traditionnelle façade ternaire aurait-elle pu être associée à ce plan à hall central, mais les adjonctions, qu'elles soient réputées fonctionnelles ou décoratives, sont employées à éviter toute symétrie. Comme il se doit, les fenêtres décrivent toutes les formes et s'encadrent de tous les matériaux disponibles ; enfin la toiture, d'une demi-croupe excentrée et d'un clocheton, éloigne définitivement la composition de toute référence à l'articulation classique. Dernier lieu où celle-ci trouve un débouché, les compositions partielles de chaque avant-corps ne dédaignent pas le recours au "grand parti" : la superposition d'un socle, d'un étage colossal (la réunion des baies par la clef et le balcon) et d'un couronnement est ici le dernier vestige des solutions architecturales typiques issues du classicisme.

Dans une villa plus petite, construite au 3, rue Jacquinot (fig. 68) la "méthodologie de l'inventaire" prend un relief particulier. Elle prend appui sur une caractéristique typologique nouvelle, et relativement rare, d'un plan orientant toutes les pièces de séjour vers le jardin. Leur façade, à trois travées, pourrait du reste trouver aisément la place dans le chapitre précédent. La collection des pièces de service qui apparaît sur la façade principale est au contraire le prétexte de jeux volumétriques assez complexes, occupant parfois tout l'espace compris entre la maison et le mur de clôture. Celui-ci se trouve partiellement intégré à la construction.

Les baies témoignent de la même intention. Chaque pièce étant pourvue d'un type d'éclairage qui lui est propre, la façade regroupe une série de baies diverses sans schéma compositionnel précis, où l'équilibre même est assez incertain. Seul le motif constitué à l'aplomb de l'entrée semble placé en position dominante. Il est toutefois insuffisamment accentué pour être interprété comme une concession au classicisme. Sur une telle façade, il est seulement un motif de plus.

Au risque d'oublier ses origines rationalistes, il arrive que l'architecture pittoresque doive se contenter d'accessoires. Dans cette maison très simple, 54 rue du Mal Gérard (fig. 69), s'accumule



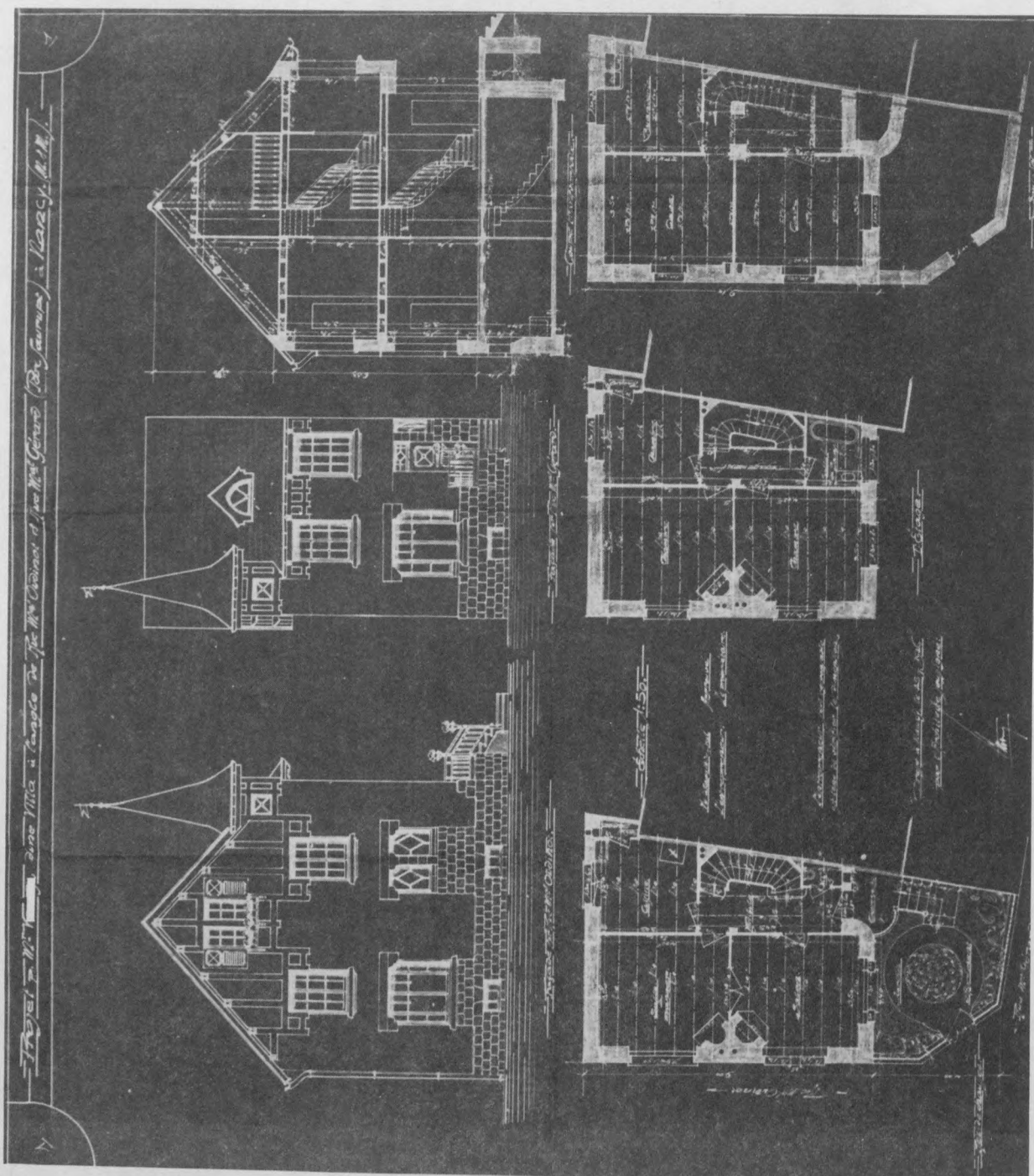
67

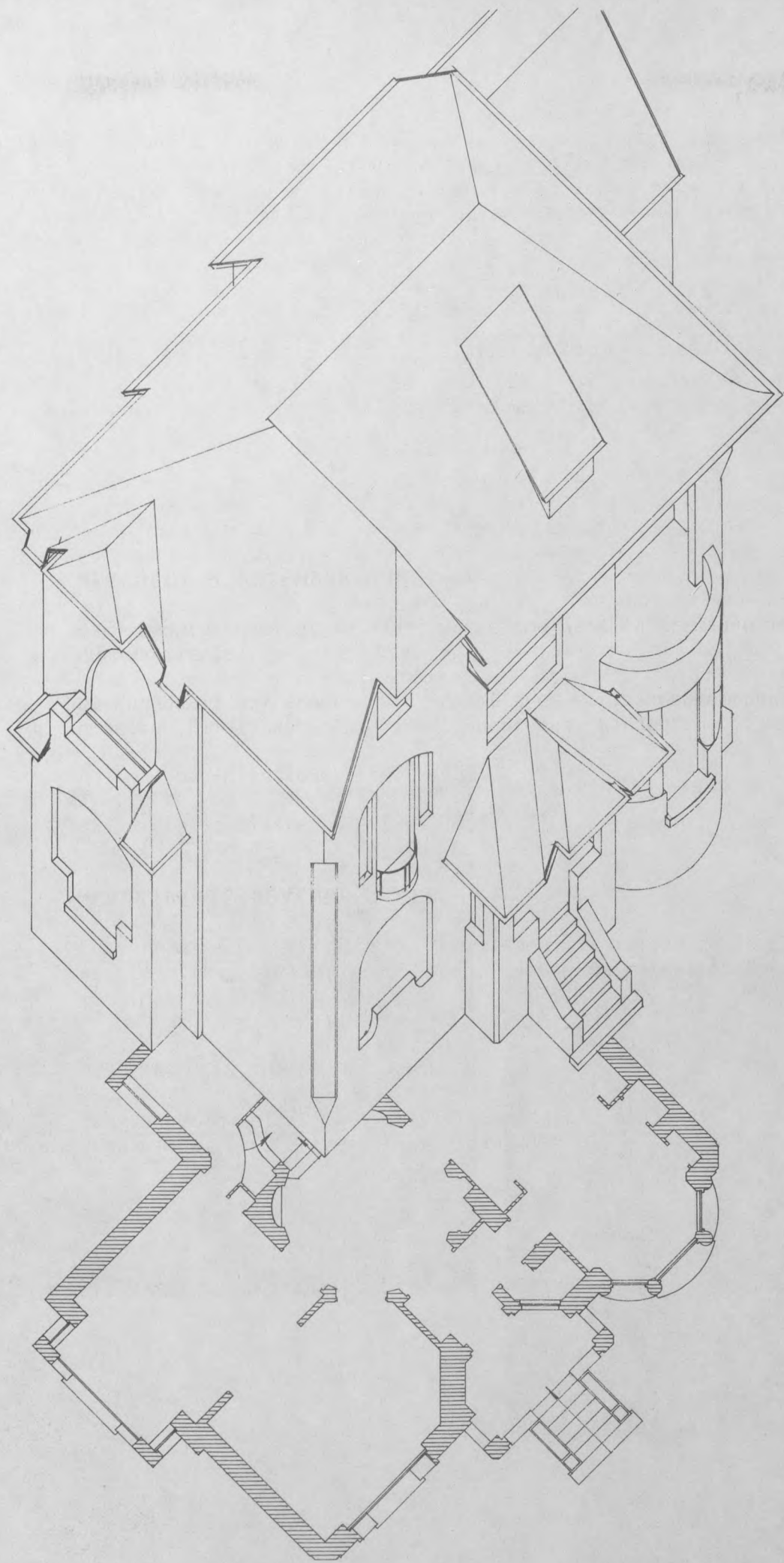


68

67 * 8, rue du Maréchal Gérard, 1926. Arch. C. Masson, façade
 68 * 3, rue Jacquinet, 1923. Arch. Weissemberger.

une signalétique qui n'est pas très éloignée de certaines productions contemporaines, avec peut-être un peu plus de savoir-faire. Si l'on reconnaît dans certaine lucarne le schéma triangulaire auquel le classicisme nous a habitués sur les façades paires, le vocabulaire s'en tient au répertoire éprouvé de l'expression des matériaux, des assemblages et des accessoires fonctionnel, même s'ils ne sont que des imitations. Le socle "à bossages" est dessiné jusqu'à hauteur des baies, le porche est miniaturisé, la tourelle est inaccessible et le pan de bois est un dessin sur l'enduit. Curieusement, c'est peut-être la très classiciste question de la proportion qui inspire certains dessins. Quelle autre explication trouver à ce socle, dont la hauteur diffère selon les façades et qui impose ce difficile rattrapage sur l'angle ?

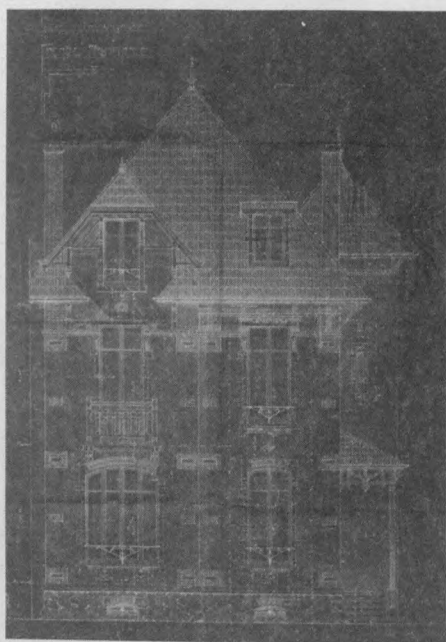




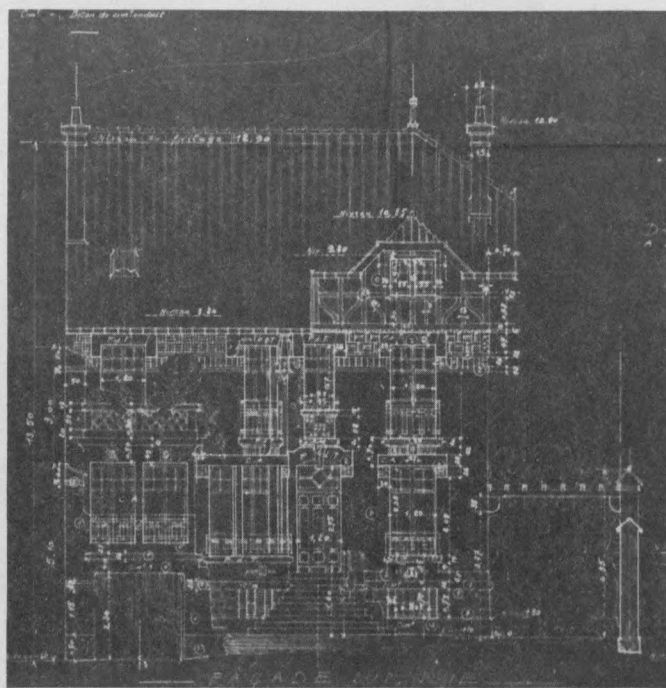
67 * 8, rue du Maréchal Gérard, 1925. Arch. C. Masson.

Au répertoire des utilisations d'éléments constructifs factices, il faut signaler cette maison de 1911, rue Charles Martel, pourtant l'une des rares dont la tourelle abrite réellement un escalier. Le porche-abri qui mène au noyau central pourrait également satisfaire le lecteur le plus assidu d'Art et Décoration, mais le dessin de la façade principale soulèverait de sa part quelques objections. Le mur subit un décrochement de dix centimètres que ne justifient ni la structure porteuse, ni les caractéristiques fonctionnelles des pièces. Du reste, la toiture ne suit pas ce mouvement, contredisant ainsi par une ligne d'égoût uniforme l'autonomie volumétrique un instant suggérée. Enfin, on ne saurait attribuer une quelconque valeur constructive à cette harpe géante que dessinent les motifs de briques encadrant cette façade (fig. 70).

Rue de la Côte, l'architecte Laschett de Polignac recourt au même ordre d'artifices pour animer les façades : la frise de briques alternées s'allie au faux colombage pour affirmer la rusticité du produit. Car au-delà des thèses du rationalisme pittoresque, Laschett de Polignac se veut le dépositaire des valeurs du terroir¹⁴⁰. Outre cette orientation stylistique, ce projet présente un inventaire de 16 fenêtres différentes, un bow-window, une pergola et trois terrasses. On lui doit également, ce qui explique les étranges fenêtres latérales, une innovation typologique qui ne semble pas avoir obtenu d'autre succès, destinée à permettre l'éclairage d'une travée centrale par une sorte de périscope dont la coupe donne le détail (fig. 71).



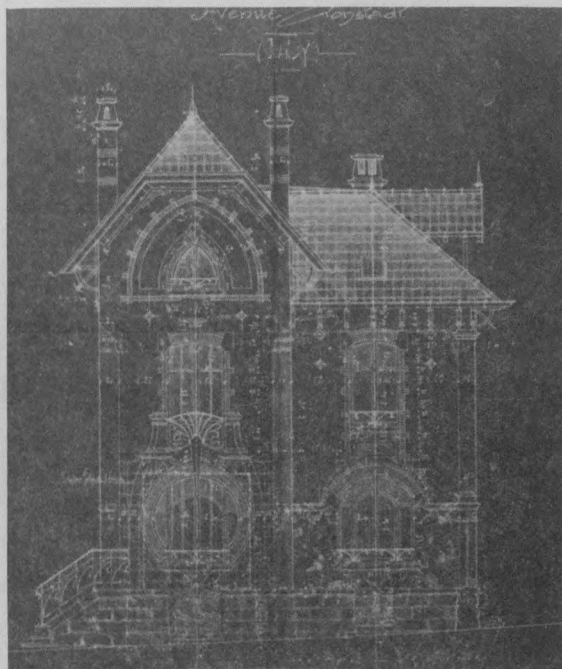
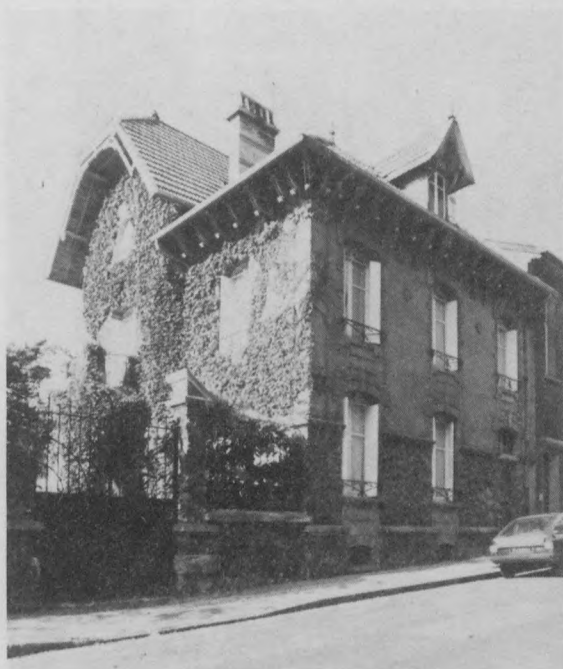
70

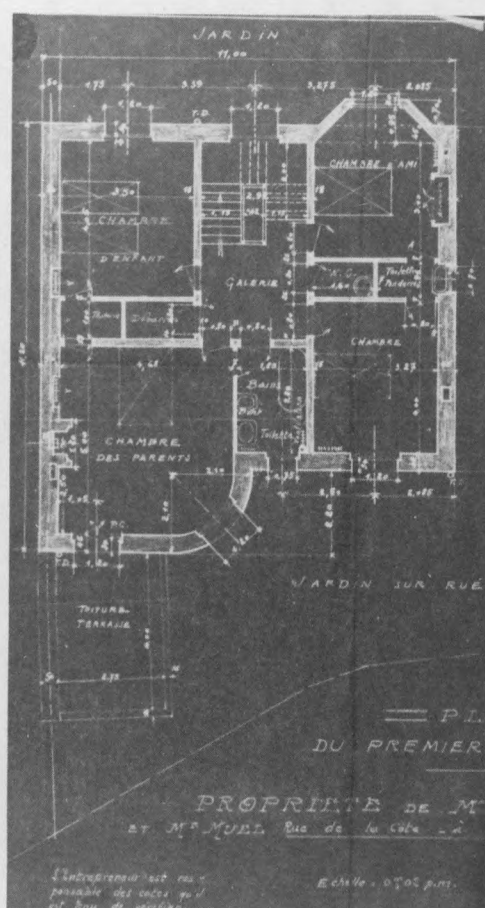
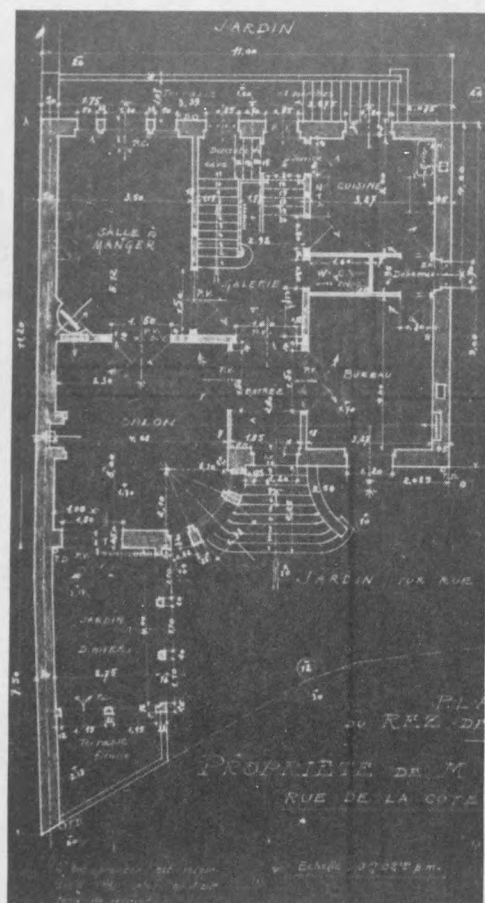


71

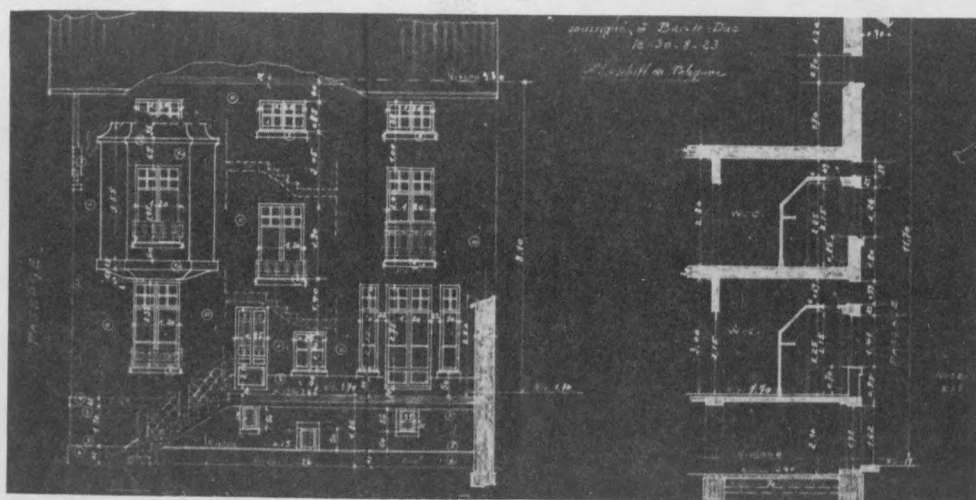
Si la problématique du rationalisme pittoresque se satisfait souvent d'accessoires, c'est aussi en se faisant complice de modes d'accentuation issus du classicisme. Les séries de maisons mitoyennes (cf. p288) useront largement de cet étrange alliage. Le 21 rue de Cronstadt en donne un exemple (fig. 72) où le décor construit une hiérarchie entre rue et jardin. La façade sur la rue est une façade ternaire ordonnée qui inclut sans excès de vocabulaire la maison dans la continuité de l'alignement. Vers le jardin au contraire, la façade dite "principale" emprunte à un autre répertoire. Les deux volumes constituant la maison sont couverts de deux toitures indépendantes qui présentent donc de ce côté deux pignons distincts. Il ne s'agit pas cependant de faire valoir à l'extérieur des fonctions internes différentes : au rez-de-chaussée, ce sont deux pièces de séjour, à l'étage — deux chambres. Une véranda aux formes très individualisées tente d'asseoir définitivement la façade dans le champ d'influence du pittoresque. Mais la limite reste incertaine, qui séparerait la façade à deux travées hiérarchisées (c'est-à-dire soumise à l'influence de l'architecture classique) de la façade à deux travées différenciées et supportant des adjonctions diverses (supposée pittoresque, quelquefois rationnelle). Le plus souvent, les deux traditions forment un mélange sans doute un peu moins rationnel, un peu moins classique que les sectateurs de chaque tendance ne l'auraient souhaité.

Avec le 10, rue du Gal Clinchant (fig 73) nous sommes dans un domaine un peu différent. La désagrégation volumétrique qui était le signe distinctif des précédents exemples cède la place à un sage parallélépipède, coiffé d'une toiture certes complexe mais organisée sur un double axe de symétrie. A quelques détails près, la façade principale puise à un schéma ternaire assez traditionnel. Mais l'addition des annexes rompt avec ce schéma. L'angle est orné d'une tourelle ouverte en poivrière ; ce clin d'oeil médiéval ne répond à aucune fonction particulière, car la tourelle est un comble inaccessible. De même la véranda,





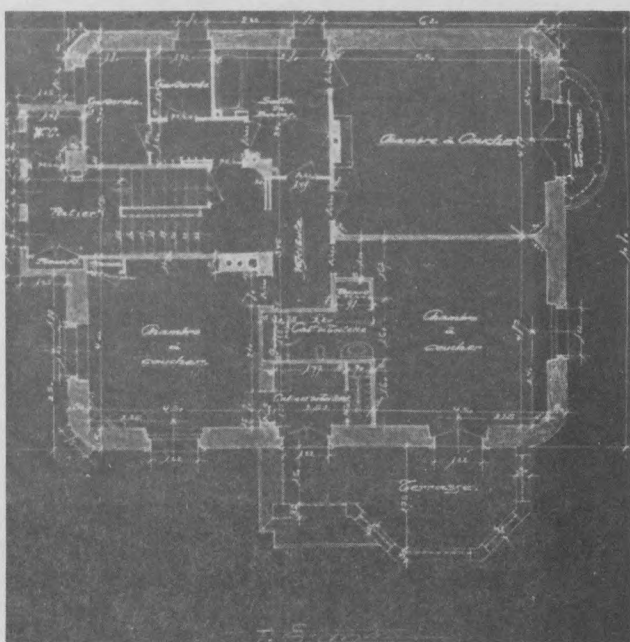
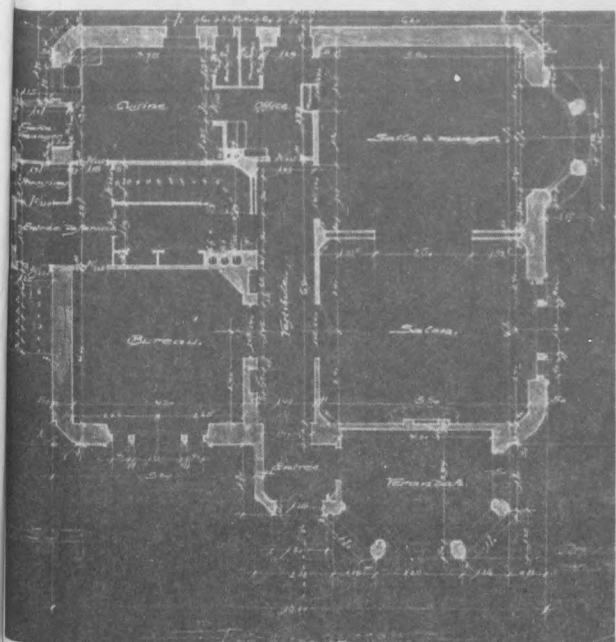
71



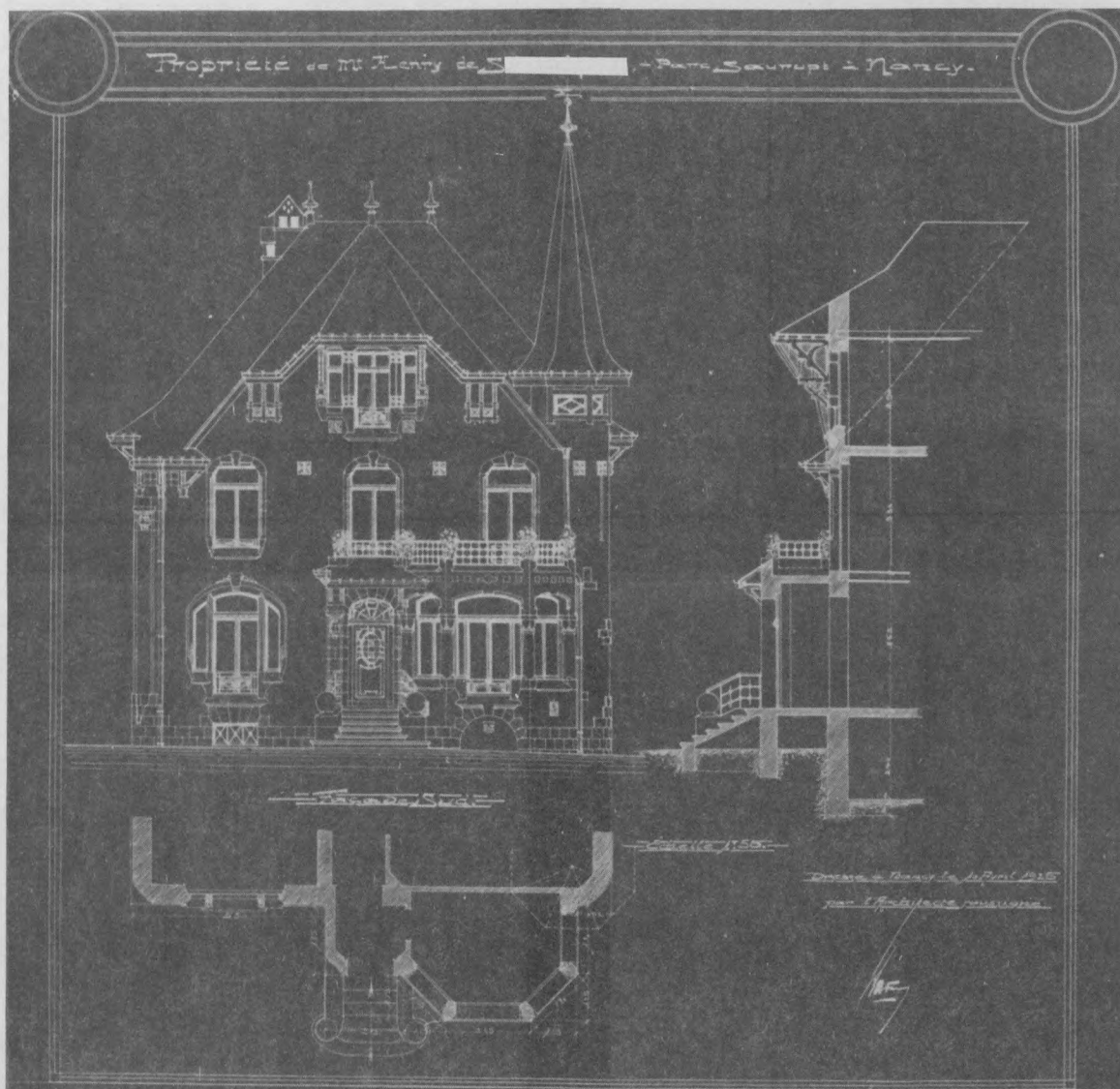
70 * s.n. rue Charles Martel, 1911. Arch. Cope et Jaquinet.

71 * s.n. rue de la Côte, 1924. Arch. Laschett de Polignac.

Façade sur rue, rez-de-chaussée, 1er étage, façade latérale et coupe.



73



72 * 21, rue de Cronstadt, 1904. Arch. Charbonnier. Façade sur rue et façade latérale.

73 * 10, rue du Général Clinchant, 1925. Arch. C. Masson. Rez-de-chaussée, 1er étage, façade et coupe.

habituellement considérée comme un prolongement des pièces de séjour, communique seulement avec l'entrée. L'ensemble véranda-entrée-terrasse parvient à désorganiser la composition symétrique de la façade, alors que les autres annexes ont une moindre importance : quelques petites pièces de service implantées en dehors du volume principal sont absorbées par la forme de la toiture et le balcon de la salle-à-manger prend place dans une stratégie d'accentuation proche des façades à deux travées.

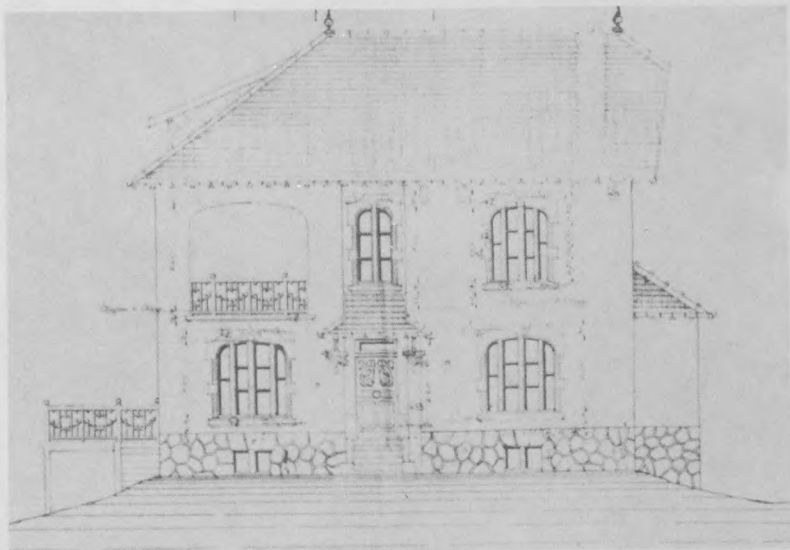
Après le brillant intermède Art Déco dont la production de Charles Masson est l'un des meilleurs moments, la descendance de l'architectonique pittoresque-rationnelle est représentée par quelques maisons d'apparence assurément moins cossue. Sans doute la contestation d'une certaine profusion décorative a-t-elle beaucoup compté dans cette évolution, car bien des villas doivent, une fois passé le rabot de la simplicité, avouer leur prix. Le 2 rue de Buthegnemont (fig. 74) représente assez bien cette production courante. La vulgate Viollet-le-Ducienne s'y est imposée à travers les ingrédients caractéristiques de la "maison rationnelle" : la désarticulation volumétrique et les éléments additifs. Devant ce plan à trois travées qui aurait pu être le support d'une façade classique d'arc de triomphe, sont placés deux décrochements qui amènent chaque section de la façade à un nu différent des deux autres. Au risque de faire peser sur la rationalité du projet quelques soupçons, il faut noter que la volumétrie "rationnelle" est réservée à la façade principale, les autres restant fidèles à la forme consacrée du parallélépipède. Pour sa part la toiture présente quelques contradictions avec ce qu'elle couvre. Mais en associant ainsi une demi-croupe et un chien assis, elle consomme la rupture avec la symétrie classique.

Au chapitre des adjonctions, on retrouve dans une version simplifiée les éléments déjà connus : le porche d'entrée, réduit à une simple marquise ; une terrasse assez succincte, enfin, seule adjonction inédite, un ensemble composé par l'office et un cabinet de toilette, apprentis que les rédacteurs d'Art et Décoration n'auraient pas désavoué.

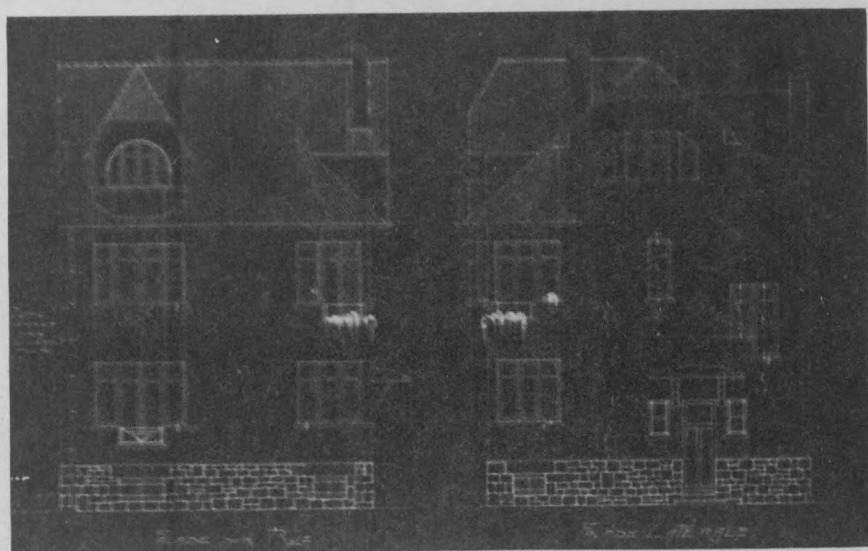
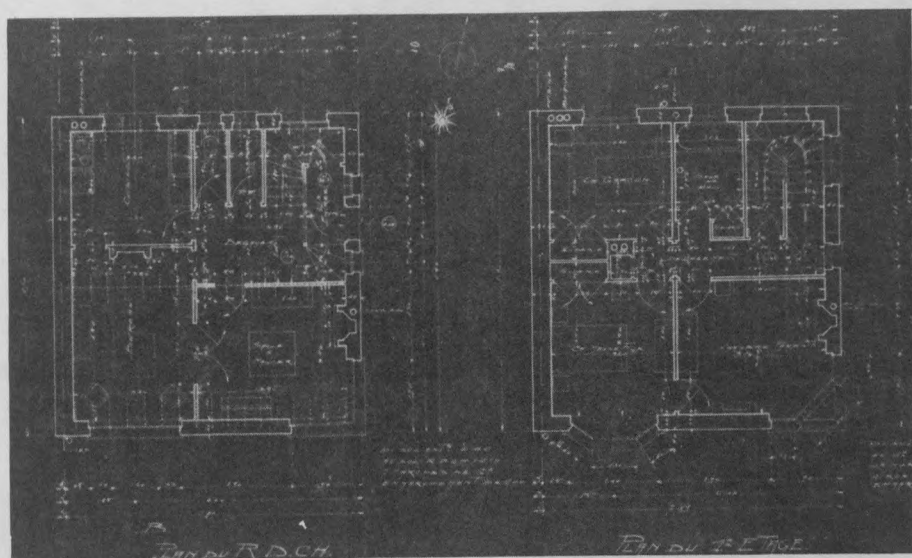
Les produits les plus récents de l'architectonique pittoresque-rationnelle ont abandonné la plupart des fantaisies volumétriques. Des villas comme le 2 rue de Nomeny ou le 16 rue de Preny, dues à Georges Vallin, n'ont gardé qu'une légère variation sur la toiture, et surtout une profusion de fenêtres différentes. A chaque pièce sa baie, telle semble être la plus populaire des thèses issues des Entretiens. Pourant la compréhension du plan depuis l'extérieur n'en est pas facilitée, car l'accumulation des formes diverses a rendu les façades illisibles. La méthodologie dite "de l'inventaire" a pris le pas sur le rationalisme (fig. 75-76).

éléments fonctionnels et ordonnances urbaines

Lorsque les maisons sont implantées en double mitoyenneté, dans les limites étroites d'un parcellaire parfois assorti de règles d'alignement, l'architectonique pittoresque-rationnelle se trouve privée d'une partie de ses moyens. Le jeu des volumes dissociés ou fractionnés



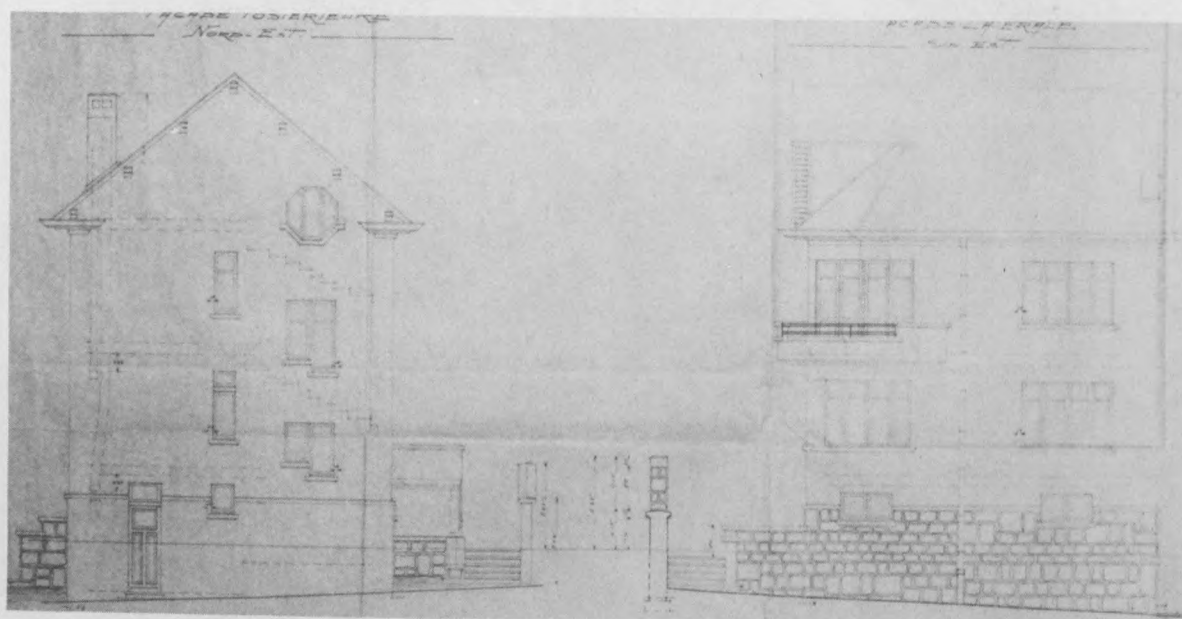
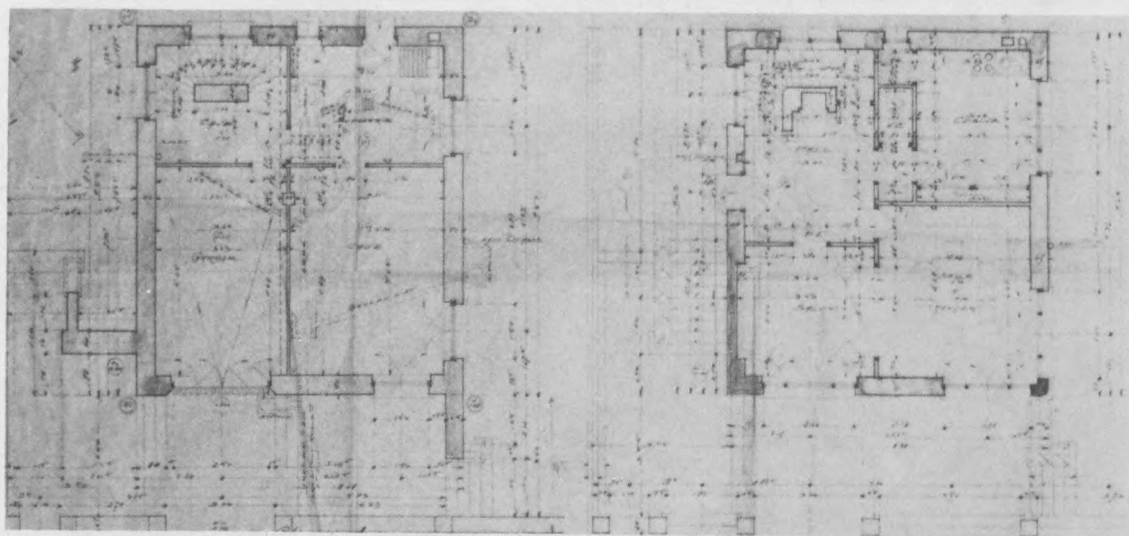
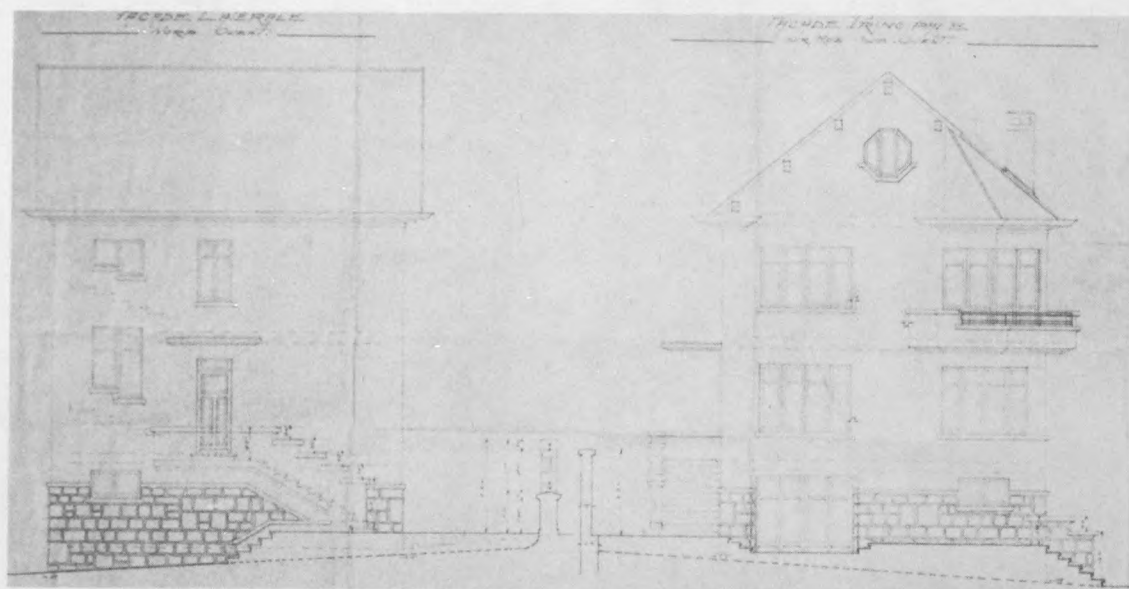
74



75

74 * 2, rue de Buthegnemont, 1932. Arch. Mazerand.

75 * 2, rue de Nomeny, 1936. Arch. Vallin. Rez-de-chaussée,
1er étage et façades.



76 * 16, rue de Preny, 1930. Arch. Vallin. Rez-de-chaussée,
1er étage et façades.

manifestant à l'extérieur les sections fonctionnelles de la disposition interne, l'adjonction de locaux annexes en appentis n'y peuvent avoir a priori qu'un développement restreint. Le poids des solutions architecturales typiques héritées du classicisme s'y fait d'autant mieux sentir. La plupart des façades de ces quelques rues nancéiennes où l'influence pittoresque a obtenu un certain succès, utilisent à la fois les procédés mis au point dans les villas pittoresque et les schémas classiques de l'accentuation dont ils semblent se faire d'assez bonne grâce les alliés.

Les moyens utilisés pour parvenir malgré tout à un résultat distinct des solutions classiques sont assez variables. L'investissement de l'architecture pittoresque faute de place sur le terrain se reporte sur les toitures, la distribution intérieure, le décor de la façade, parfois en évitant légèrement celle-ci ; on pourrait parler, à l'inverse des villas, de logique soustractive.

Le 19, rue Ludovic Beauchet (fig. 78) présente pour notre propos l'avantage de réunir toutes ces solutions. Un exemple dont il faut reconnaître qu'il a été assez peu reproduit, ce qui explique que les autres maisons décrites ici en seront seulement des dérivés où les solutions architecturales seront peut être un peu moins abouties et un peu plus décoratives.

Le plan du rez-de-chaussée n'est pas soumis au système de travées habituel sur ce type de parcelle. Seuls les deux murs mitoyens sont porteurs, autorisant ainsi l'imbrication de pièces dont les tailles sont très diverses. C'est également la possibilité de recourir à la formule du hall central, une pièce rarissime dans les maisons à deux travées. La cuisine s'offre même un "recoin fonctionnel" où est placé l'évier. La seule disposition contestable est celle du W.C. et de son couloir d'accès, sans éclairage ni ventilation, qui ont valu à ce dossier une annotation rageuse du service d'hygiène.

La façade évoque en partie la complexité de la distribution interne. La pièce appelée studio et la salle-à-manger, ainsi que les pièces du premier étage qui leur sont superposées se distinguent par un léger décrochement de la façade. Un escalier extérieur et un palier abrité d'un auvent sont installés devant l'entrée, prétextes d'une diversification supplémentaire des formes. Et surtout chaque pièce s'éclaire par une baie dont la forme et la taille lui sont propres : fenêtres géminées à angles rabattus à 45° pour la salle-à-manger, double porte-fenêtre pour la chambre, fenêtre étroite et haute pour le palier intermédiaire de l'escalier, et petites fenêtres géminées pour l'étage sous toiture.

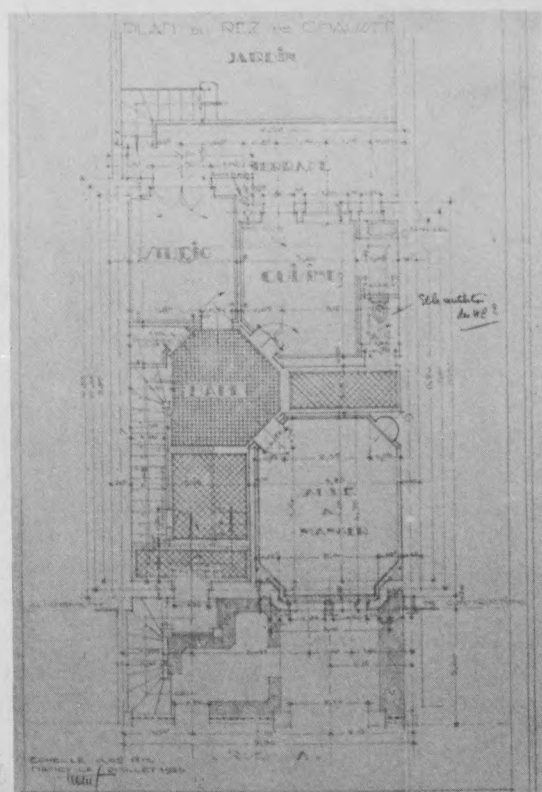
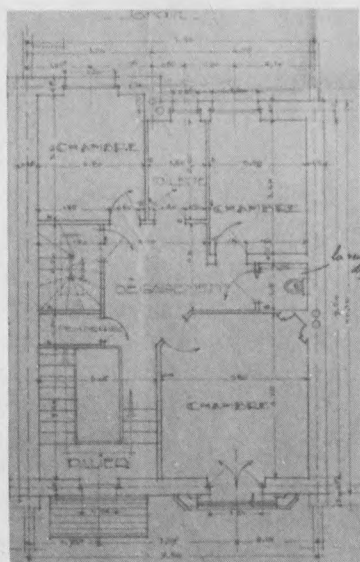
La façade sur le jardin n'est pas en reste, qui compte seulement deux percements identiques — la cuisine et une chambre. Le décor y est toutefois moins abondant que sur la rue, où chaque encadrement de baie est l'objet d'un exercice de décoration particulier, du dessin des appuis à la modénature du bow-window. Sur cette façade principale, la dissymétrie de la travéation n'a pas inspiré une accentuation classique : la travée la plus large, celle de la salle-à-manger, celle aussi qui reçoit l'ornementation la plus chargée, n'est pas la travée la plus haute, puisque les deux fenêtres supérieures sont situées au-dessus de la porte. S'il reste des traces des procédés académiques — le "grand parti" qui rassemble les baies superposées, par exemple —, elles sont

au service d'une disposition des éléments pour laquelle la recherche de l'équilibre de la forme et du fond ne passe plus nécessairement par la composition hiérarchique, mais postule au contraire une certaine équivalence des travées.

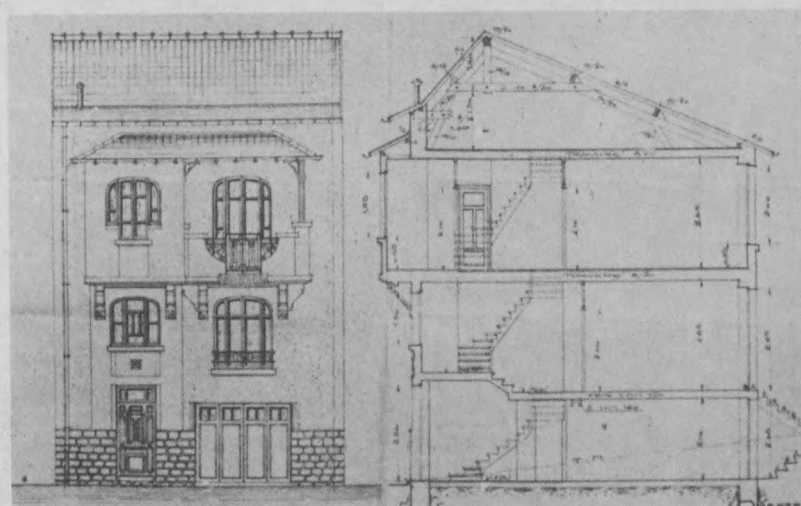
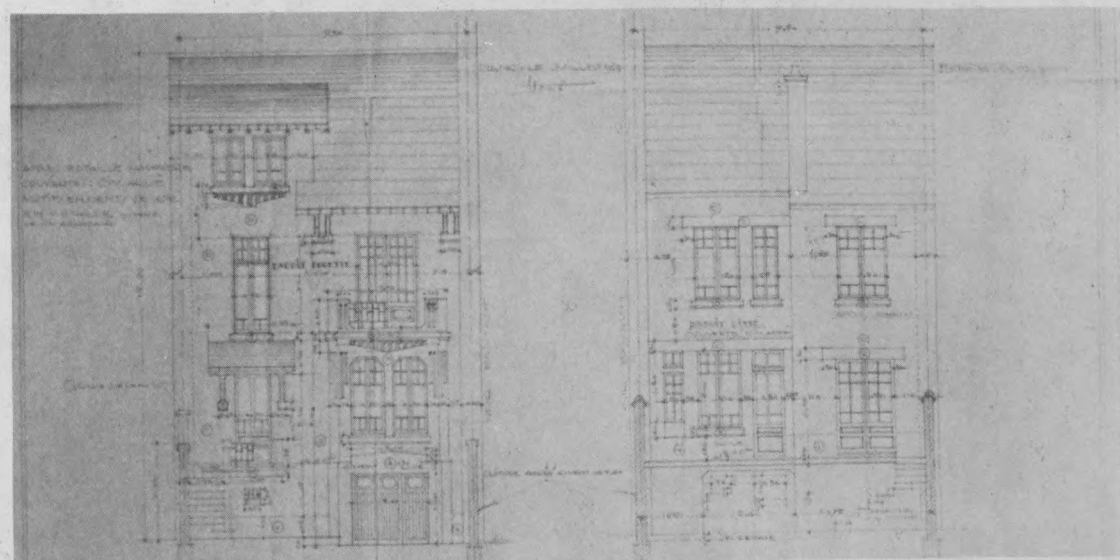
Le 23, rue du Général Clinchant (fig. 77) est l'une de ces maisons "fonctionnelles donc pittoresques" dont parlait Art et Décoration. En effet son schéma distributif inversé (les services vers la rue) est pour une bonne part responsable des divers décrochements de la toiture — ceux-là même que nous avons décrits sur une villa (fig. 68), pour la même raison. On doit aussi à cette disposition des pièces la multiplication des formes de baies dont la singularité est perceptible à l'échelle de la rue, puisque cette maison est la seule ainsi "retournée".

D'une difficulté rencontrée pour disposer toutes les pièces entre les deux mitoyens, l'architecte Mazerand a tiré au 63, rue L. Bourcier (fig. 79) le prétexte d'un motif original sur la façade. On sait que la pièce située à l'avant de l'escalier, vers la rue, est la variable principale du plan à deux travées. Dans ce projet où la surface utile (cf. plans fig. 5 p. 69) a été privilégiée par rapport aux espaces de desserte, l'escalier est trop proche de la façade pour que dans leur intervalle une pièce uisse trouver sa place. La salle-de-bains doit alors en partie émerger du volume principal ; elle est associée à un balcon sous un auvent commun. C'est peut-être une autre facette de l'architecture pittoresque-rationnelle qui est ici rendue visible. Sans préjuger du savoir-faire — éminemment variable, comme le montre l'illustration de ces quelques pages — qui prend en charge l'expression particulière d'une façade donnée, cette architecture permet de résou-





78



79

77 * 23, rue du Général Clinchant, 1924. Façade sur rue.

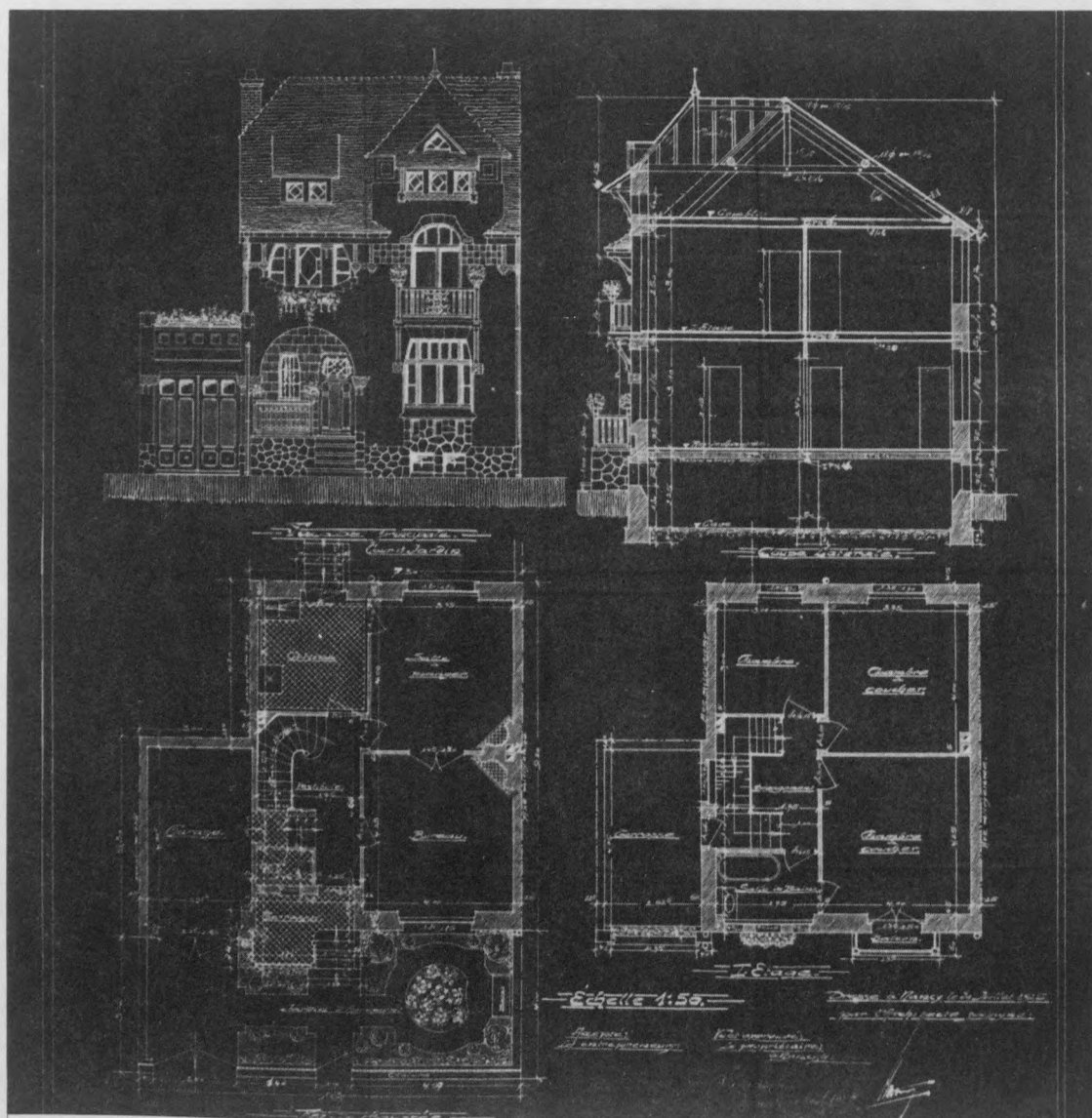
78 * 19, rue L. Beauchet, 1929. 1er étage, rez-de-chaussée et façades.

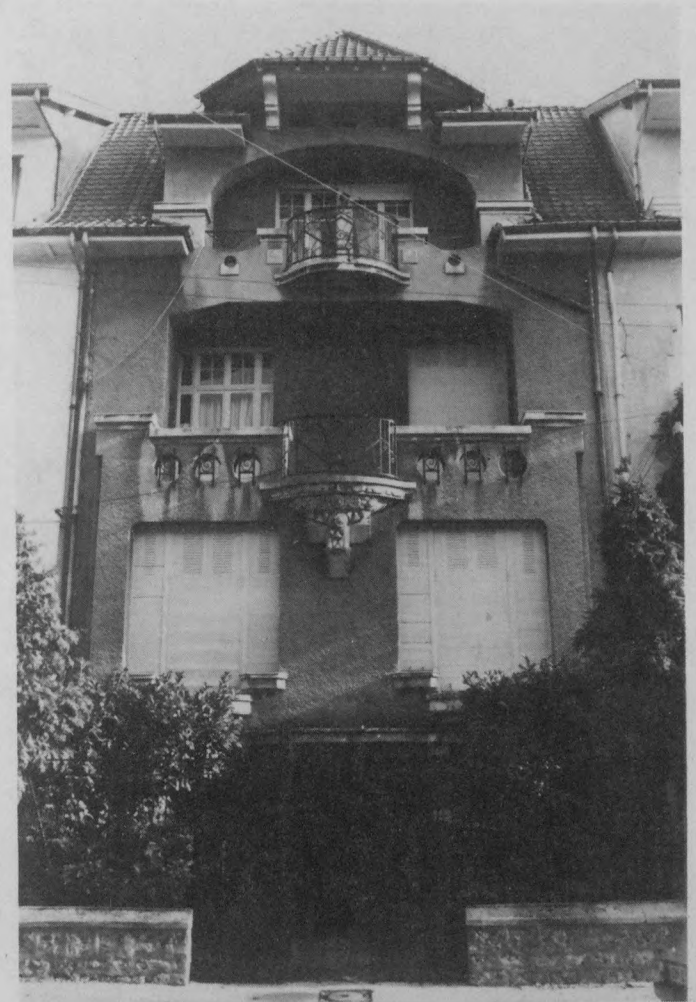
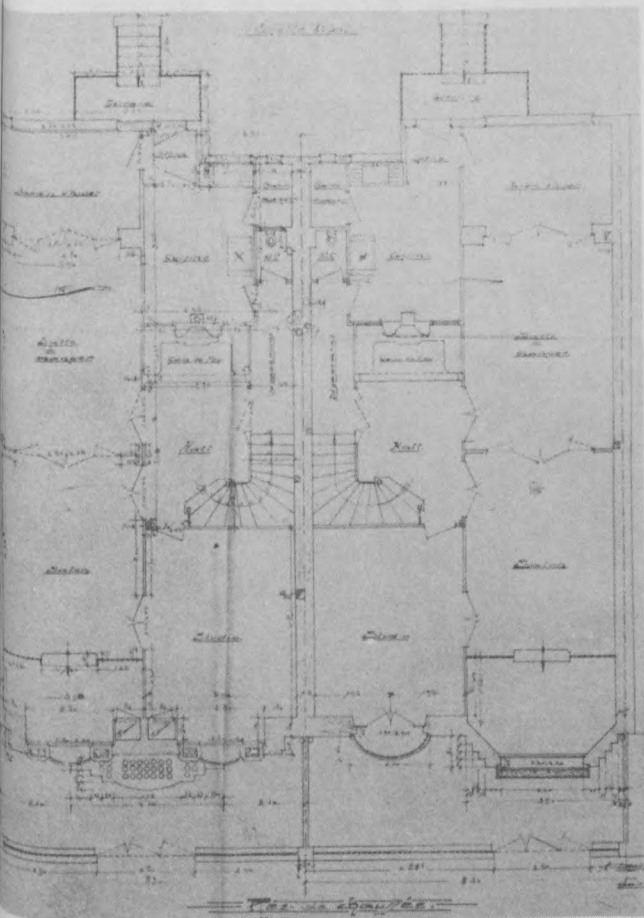
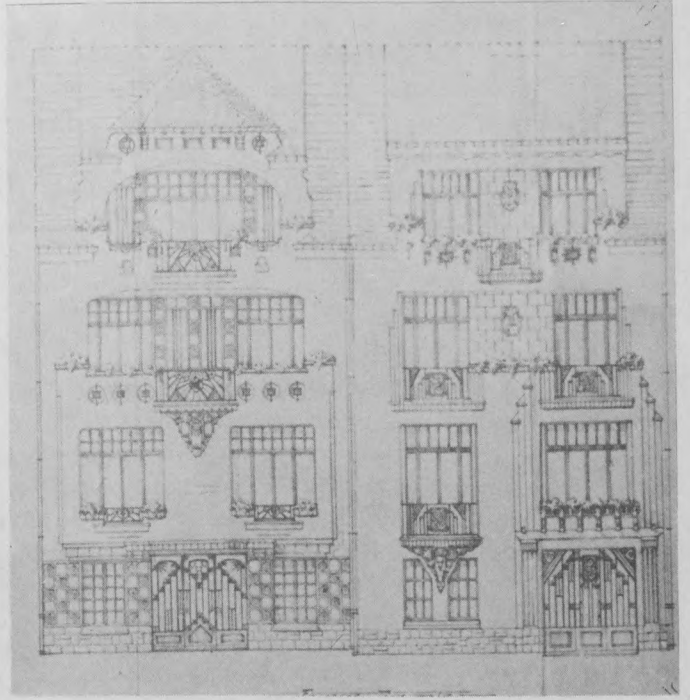
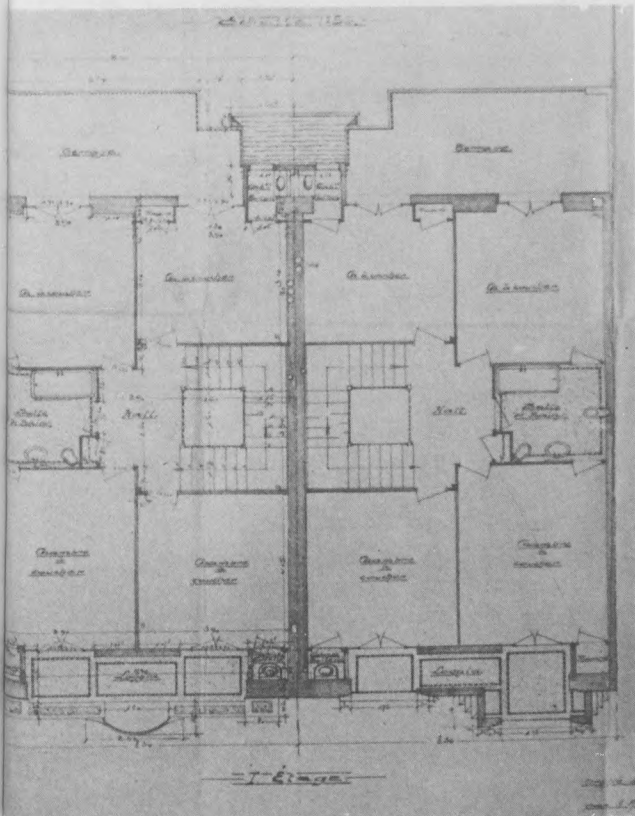
79 * 63, rue L. Bourcier, 1935. Arch. Mazerand. Façade sur rue et coupe.

dre par simple addition d'éléments des problèmes comme celui de cette dernière maison qui auraient sans doute conduit dans un projet classiciste à une refonte plus importante, notamment du plan.

Au 15, rue du Gal Clinchant (fig. 80) le plan ne présente pas de difficultés de cet ordre. L'escalier est placé dans une position plus centrale qui autorise l'installation de la salle-de-bains dans sa travée, vers la façade principale. L'espace que ce déplacement libère au rez-de-chaussée est employé par un porche-abri qui est creusé par l'ouverture d'un arc dans la façade. Ce motif singulier place la façade un peu en dehors des règles classiques de l'accentuation ; la toiture fait porter celle-ci sur l'autre travée. La façade sur le jardin, dont le détail n'est pas précisé dans cet avant-projet, n'a pas reçu d'adjonctions fonctionnelles ou pittoresques. Si l'on considère que le balcon est un ouvrage de menuiserie, le porche est la seule intervention volumétrique sur les façades de cette maison.

En situant l'escalier intérieur encore plus loin de la façade, C. Masson dans ce projet du 23, rue H. Crépin (fig. 81) laisse la place





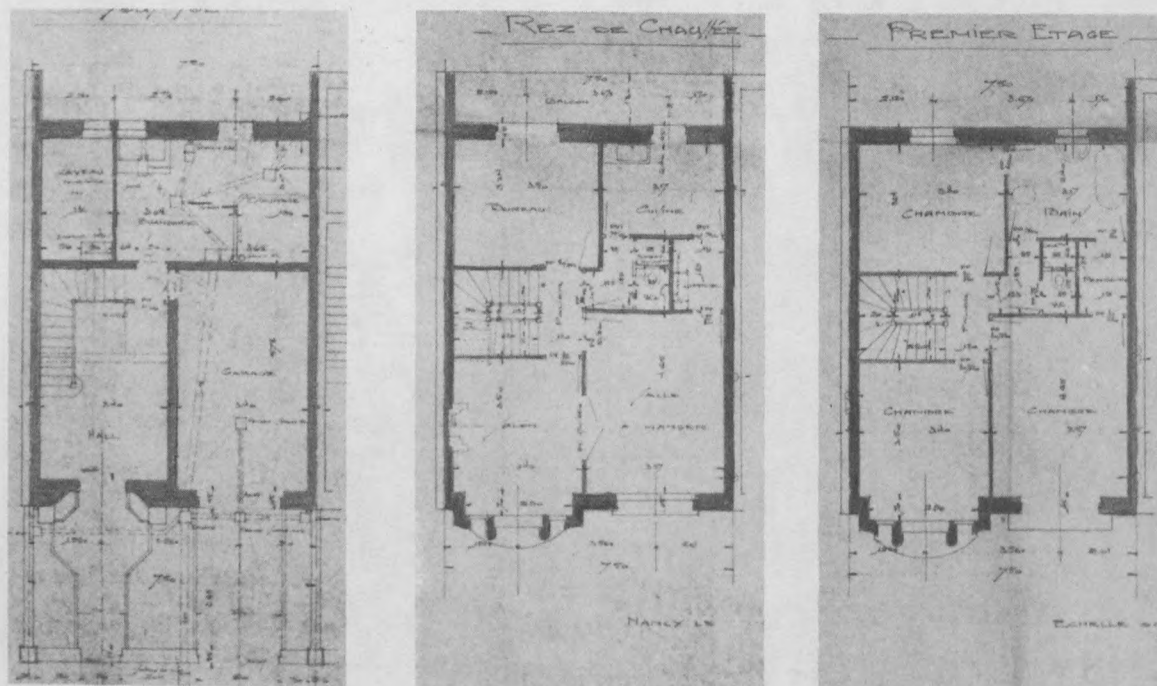
80 * 15, rue du Général Clinchant, 1925. Arch. C. Masson.

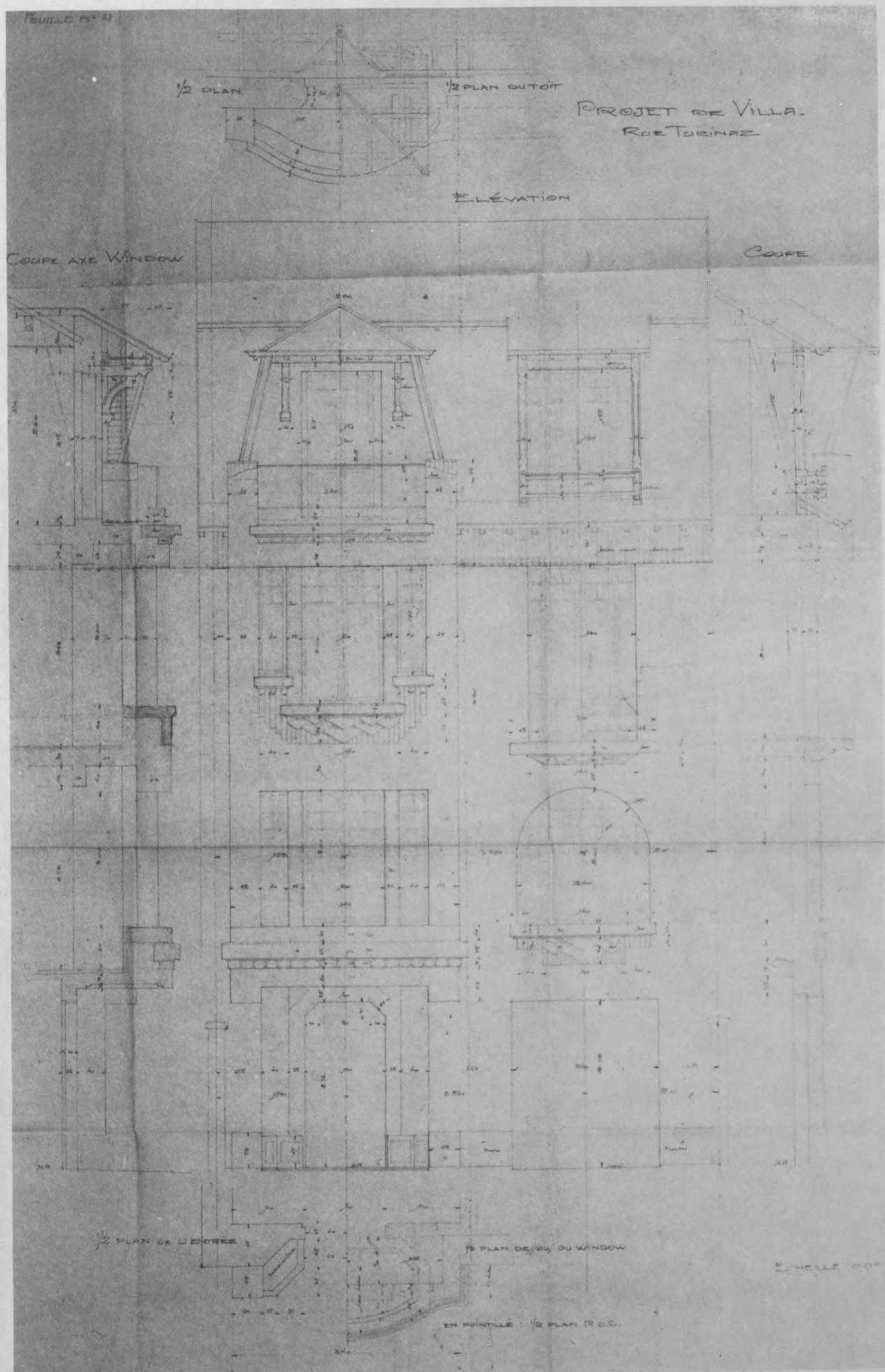
81 * 23-25, rue H. Crépin, 1930. Arch. C. Masson. 1er étage, rez-de-chaussée et façades.

nécessaire à une chambre au premier étage. La façade joue alors sur l'égalité des travées. Mais les deux propositions de façade (ou plutôt les deux façades différentes de deux maisons identiques et mitoyennes) montrent que les choix pittoresques l'ont emporté sur l'expression "rationnelle" des solutions distributives. Selon le cas, le salon se décorera non d'un bow-window, la chambre du premier étage d'un balcon. La position de la porte d'entrée est déterminée par l'hypothèse compositionnelle à l'oeuvre sur la façade. Les autres variables sont de l'ordre du décor : stratification horizontale dans le premier cas, et mise en place d'un motif vertical associant la porte au bow-window dans le second.

Ce type de variation se généralisant à des rues entières, le terme d'ordonnance urbaine pourrait s'appliquer à cette alternance de porches et de bow-windows, sans préjuger de leurs singularités formelles. La régularité de la façade sur la rue d'une série de maisons mitoyennes est le résultat de l'homogénéité de la série typologique qu'elles peuvent constituer, et de la régularité du parcellaire, plus que de l'alternance des travées accentuées ou mineures ; c'est ce que montrent les maisons de la rue Turinaz (fig. 82 à 87), dues en grande partie à un seul maître d'oeuvre (et d'ouvrage. Dans la plupart des cas, le motif dominant au rez-de-chaussée (le porche, son décor et les diverses variations sur l'escalier extérieur qui l'accompagnent) s'oppose au motif dominant de la toiture (un gâble, une lucarne à tabatière, ou une simple différence de taille) située sur l'autre travée.

Une nouveauté est apparue dans les dossiers de plans déposés au casier sanitaire. Alors que la grande majorité des documents d'exécution que nous avons consultés sont réalisés à l'échelle de 1/50e, ces maisons bénéficient de façades dessinées à 1/20e. On peut y voir l'indice d'un changement des rapports entre architectes et entrepreneurs quant au dessin des modénatures, mais aussi de l'émergence d'une nouvelle acception de la "plus value" architecturale, liée dans l'architectonique pittoresque-rationnelle aux jeux complexes de la façade épaisse (fig. 82).





82 * 10, rue Turinaz, 1930. Rez-de-chaussée, 1er et 2ème étage, façade sur rue (éch. 1/80e). Photogr. p. suiv.



82

84



83

85





83
85

87

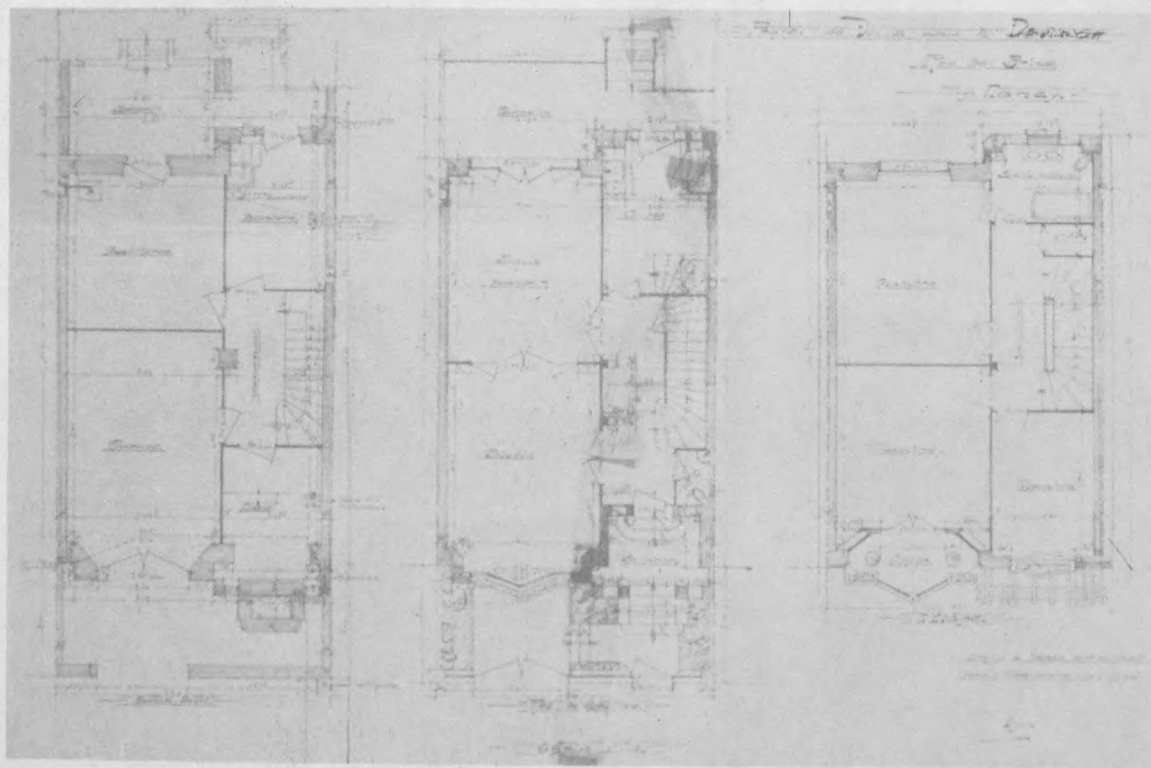


- 82 * 10, rue Turinaz, 1930.
- 83 * 12, rue Turinaz, 1930.
- 84 * 14, rue Turinaz, 1930.
- 85 * 26, rue Turinaz, 1934. Arch. Thomas.
- 86 * 22, rue Turinaz, 1930.
- 87 * 6, rue Turinaz, 1930.

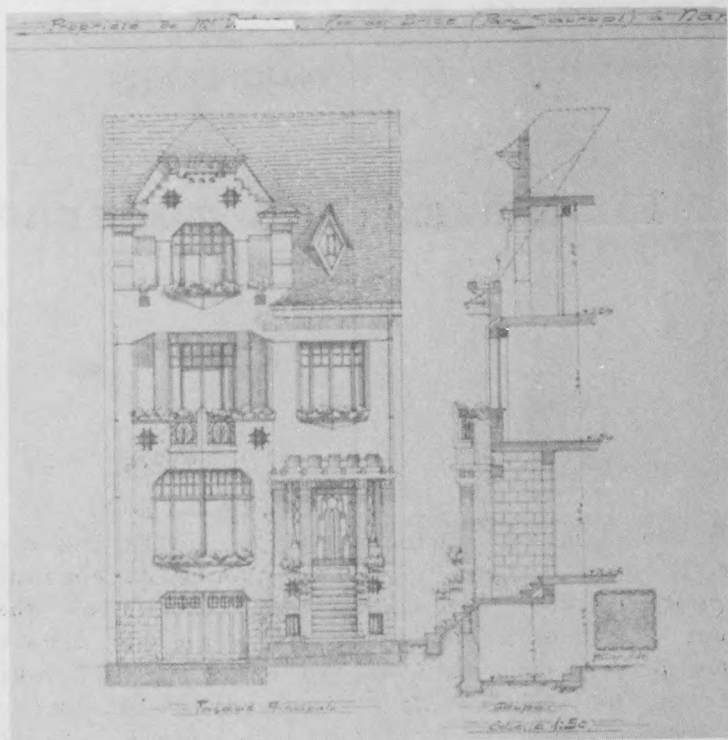
La production de C. Masson est un bon exemple des ressources qui s'y déploient. Au 40, rue des Brice (fig. 88), où la hiérarchie des travées est cependant assez légitimiste, les deux principales interventions sur le volume, porche et groupe bow-window/loggia/balcon, sont soulignées par un travail décoratif d'une volubilité certaine. Risquons l'inventaire des formes : fenêtre palladienne, colonne et pilier, lisse ou cannelé — on admirera au passage le détail à 1/10e du pilier joint au dessin de la coupe —, oculus, soupirail rectangulaire, pergola, lucarne rhomboïdale, ... catalogue auquel il faudrait ajouter la variété des matériaux et des enduits.

Il s'agit là d'un morceau de virtuose, dont il se trouve dans toute la ville des reproductions appauvries, comme au 113, rue du Maréchal Oudinot (fig. 89) ou au 27, rue H. Crépin (fig. 90) où l'épaisseur de la façade s'est singulièrement réduite.

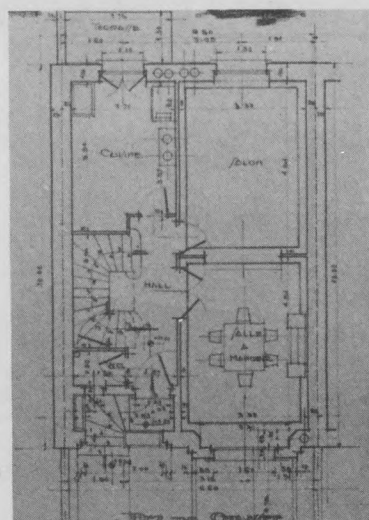
Au 109 bis, rue du Maréchal Oudinot (fig. 91), il n'en reste que quinze centimètres. Le jeu graphique sur les enduits qui accentuent les dominantes horizontales ou verticales de chaque travée, a remplacé le foisonnement des accessoires pittoresques. Un travail à l'économie dont de nombreux lotissements "loi Loucheur" de la banlieue se sont inspirés.



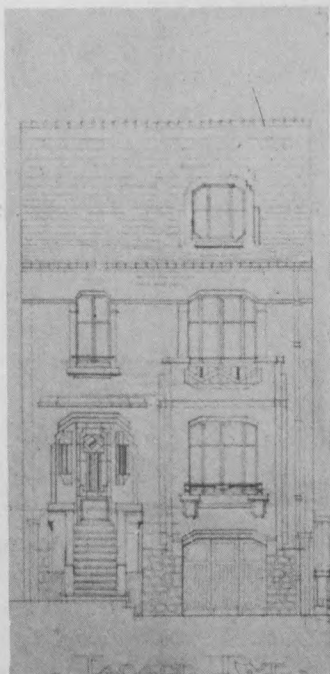
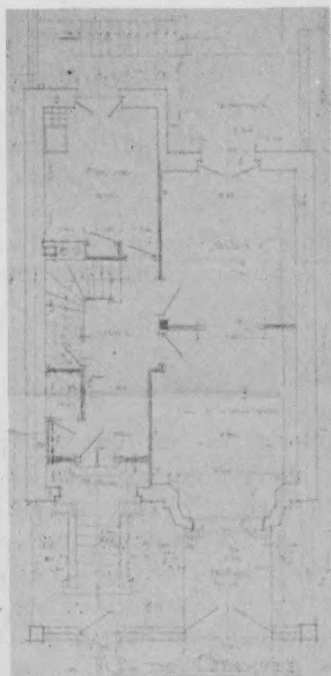
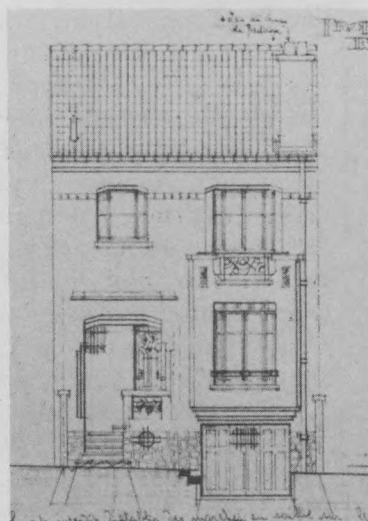
88a



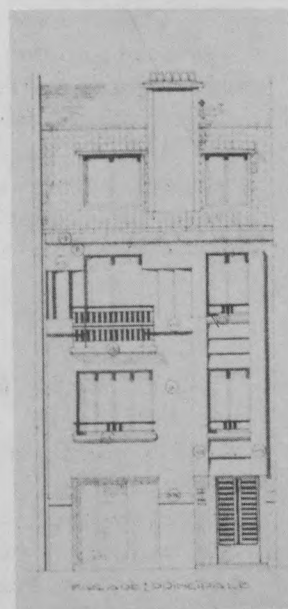
88b



89



90



91

- 88 * 40, rue des Brice, 1928. Arch. C. Masson. (a) sous-sol, rez-de-chaussée et 1er étage (b) façade sur rue et coupe.
 89 * 113, rue du Maréchal Oudinot, 1933. Rez-de-chaussée et façade.
 90 * 27, rue H. Crépin, 1937. Arch. Mynard. Rez-de-chaussée et façade.
 91 * 109bis, rue du Maréchal Oudinot, 1937. Façade sur rue.

11. La maison moderne

éléments architectoniques

Il n'est peut être pas très juste —du point de vue de la théorie de l'histoire— d'utiliser le mot "moderne" dans une seule acception. La notion d'architecture contemporaine est moins dangereuse bien que l'article singulier soit tout aussi pervers devant ce terme que devant le premier. La problématique pittoresque-rationnelle est, si l'on veut bien en croire Zevi, moderne. Le critère de l'inventaire lui ouvre les portes du paradis. Son espace additif, ouvert et centrifuge, serait l'espace moderne par excellence, celui que la critique trouve libre, démocratique, organique, celui que Giedion multiplie par le temps. Si nous avons pris le parti de différencier ce chapitre du précédent ce n'est pas pour proposer quelque nouvelle thèse historiographique, mais pour classer plus facilement les diverses solutions architecturales. Dans cette partie seront analysées des maisons qui doivent quelque chose à certaines images de la modernité, qu'elles illustrent une exaltation partisane de la technologie ou se souviennent des oeuvres des maîtres voire de leurs thèses. On y trouvera des oeuvres savantes revendiquant avec force leur adhésion au Mouvement (moderne), bien que cela ne soit plus héroïque, ou s'adoucissant de quelques concessions au sens commun, et d'autres tranquillement installées dans leur banalité mais qui auraient digéré, sans s'apercevoir qu'elles les avalaient, des agencements qui furent polémiques.

Nous avons dit qu'il était sans doute impossible de distinguer, dans le mouvement du regard, le sens selon lequel s'établissent les flux entre voir et savoir. Pour ce qui concerne ce groupe de solutions, il en va de même que pour les précédents, mais il faut peut-être prévenir le lecteur qu'il n'y a rien de fortuit dans le plan que nous avons adopté pour présenter les thèses modernistes ; il ne préfigure le plan que nous adopterons pour présenter les solutions architecturables que parce qu'il s'en déduit.

Et nous devons encore revenir à Viollet-le-Duc. On ne lui doit pas seulement ces lignes où se proto-théorise une nouvelle conception de l'espace, mais d'autres —il a beaucoup écrit— fondatrices de recherches qui, pour partir de l'archéologie gothique naissante, n'en conduiront pas moins au high-tech : "... il n'y a que trois architectures : l'architecture de bois, l'architecture concrète, si bien développée par les Romains, et l'architecture d'appareil, arrivée à sa perfection chez les Grecs" ¹⁴¹, affirme le dixième Entretien. Trois principes constructifs auxquels vient s'ajouter un quatrième, celui de l'équilibre, qui associe les architectures concrètes et d'appareil et qui, caracté-

ristiques de l'architecture gothique, pourrait guider les architectes du siècle dans les voies de la raison retrouvée après l'interruption néo-classique.

Bien que Pol Abraham ait contesté cette dernière thèse dès 1933 en tentant de démontrer que la technique des voûtes avait encore au XIV^{ème} siècle d'importants progrès à faire¹⁴², c'est sur elle que s'est construite une problématique architectonique qui a dépassé et oublié les fondements archéologiques. On pourrait même parler d'une véritable ligne que nous avons nommée, dans d'autres études, le rationalisme constructif. Anatole de Baudot proposait de distinguer : "d'une part, l'organisme des éléments de structure qui détermine les dispositions générales et les proportions des édifices ; d'autre part, les formes de détails et de décoration"¹⁴³. De Baudot inaugure, dans les premières pages de son célèbre essai sur le passé et le présent de l'architecture, une tradition qui n'est pas encore tombée en désuétude, lorsqu'il écrit : "L'oeuvre est architectonique dans sa structure et elle ne devient architecturale que lorsqu'elle est complétée par les formes et la décoration"¹⁴⁴. Dans cette tradition le mot "architectonique", concept qui désigne les règles, les principes de l'architecture, se trouve réduit aux seules dimensions constructives et techniques. Paul Gout, dans un ouvrage contemporain des recherches de De Baudot, écrivait : "La conception de l'architecture que s'étaient faite les grecs et les artistes du moyen âge, et qui consistait à tirer la forme architectonique de la structure même, est la seule vraie et la seule qui puisse aujourd'hui amener notre architecture dans la voie qui convient à l'emploi de nos ressources et à la satisfaction de nos besoins modernes"¹⁴⁵.

Dans ces deux extraits d'écrits de disciples de Viollet-le-Duc, la problématique est clairement définie : la forme doit se déduire de la structure. L'analyse de ce rapport entre forme et structure devient le travail principal de la critique et le critère du jugement architectural. Les prosélytes de cette nouvelle techno-esthétique vont se mettre en devoir de retrouver dans leurs oeuvres ces relations tendues et précises que l'auteur de leur livres de chevet, les dix tomes du Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XI^e au XV^e siècle, a montré faisant la valeur du Parthénon et de Notre-Dame de Paris. De Baudot va trouver dans le ciment armé et la brique enfilée du système Cottancin les éléments techniques permettant d'affronter cette question. Saint-Jean de Montmartre exploite ce système. Les voûtes minces portées par des épines diagonales tout aussi fines et les murs de briques des façades ornées de céramique forment un vocabulaire qui peut prétendre remplacer les moulures classiques dévaluées¹⁴⁶. François Le Coeur reprend ces mêmes éléments pour le Central Téléphonique de la rue Bergère, que de Baudot publie dans Le passé. Le présent, puis il affronte une problématique difficile, le monolithisme. Le béton armé est appelé à remplacer les marbres pentéliques des monuments de l'Acropole, l'Olympe du monolithisme. Il confie à la boucharde et à divers agrégats incorporés au béton la tâche de rendre aimables les surfaces visibles. Sa dernière oeuvre, le lycée Camille See est un exemple abouti de ses recherches¹⁴⁷.

Auguste Perret dans un premier temps, avec l'immeuble de la rue Franklin, recouvre le béton de céramique. Paul Guadet pour sa maison

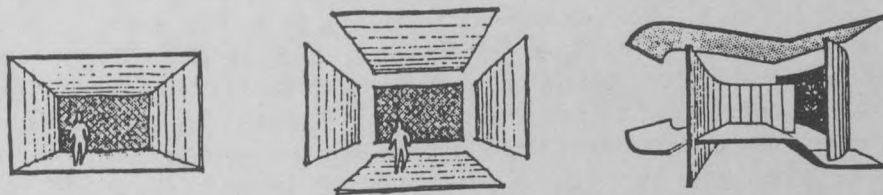
boulevard Murat reprend cette association et y ajoute la brique jaune. Mais ces trois architectes créent ainsi un concept architectural promis à un bel avenir. Michel Roux-Spitz, avec un rien de dérision, le nommera, dans un article pour L'Architecture française, l'ossaturisme¹⁴⁸. Le rationalisme constructif va d'abord se réaliser presque exclusivement dans l'opposition et la complémentarité de la structure et du remplissage. Cette dialectique est si fondamentale que Paul Guadet la verra non seulement régner sur les façades latérales et arrière du Théâtre des Champs-Élysées mais aussi transpercer les marbres de la façade de l'avenue Montaigne¹⁴⁹. Perret a écrit "l'édifice, c'est la charpente munie des éléments et des formes imposées par les conditions permanentes qui, le soumettant à la nature, le rattachent au passé et lui confère la durée"¹⁵⁰. Mais la maison n'est pas l'église (du Raincy par exemple) et le maître lui-même adopta le mur pour la villa du peintre Cassandre à Versailles. Il est rare que la dialectique ossaturiste puisse développer sur les façades étroites des maisons ces séries où elle crée une rythmique souvent monumentale. L'architecture domestique héritera de l'ossaturisme une esthétique qui dominera le secteur des "maisons d'architectes" dans les trois premières décennies de l'après-guerre. Les différents éléments constructifs sont individualisés et assemblés à joints vifs, pourrait-on dire. Même les murs de maçonnerie entrent dans ce jeu de construction. La villa de Mandrot construite au Pradet par Le Corbusier fut peut-être le laboratoire de cet agencement. "Malgré l'emploi de la maçonnerie ordinaire, les thèses habituellement exploitées dans nos maisons se retrouvent ici. Ceci veut dire que la classification est faite très nettement entre les murs portants, qui sont considérés comme des chevalets portant les planchers, et les parois vitrées qui remplissent les espaces laissés vides"¹⁵¹.

Dans cette conception à la fois élémentariste et technique les rectangles de verre s'articulent aux rectangles de maçonnerie enduite ou appareillée, ou encore aux panneaux menuisés pleins. Souvent une bande vitrée haute court sous la toiture pour contribuer à l'individualisation des motifs verticaux, mais aussi pour achever d'ouvrir l'antique boîte close à l'espace "moderne". Car cette conception est peut-être aussi l'héritière de quelques uns des dix-sept points de la nouvelle plastique définis par le théoricien de la revue De Stijl, Théo Van Doesburg, pour les lecteurs de L'Architecture Vivante¹⁵². Les "plans de séparation" et les "plans de cloisons" subdivisonnent un espace ouvert — le neuvième point se nomme la subdivision — l'intérieur et l'extérieur se pénètrent. "La nouvelle architecture est informe" proclame le cinquième point. La fenêtre est supprimée dans cette architecture qui a "vaincu le trou". Ce thème est commun à la villa du Pradet et à l'espace néo-plasticiste. Il est d'ailleurs assez piquant de constater que c'est dans cette construction utilisant la pierre que Le Corbusier se rapproche le plus de la problématique de l'informe qu'il ne tenait pas en haute estime malgré quelques incursions ; il suffira d'évoquer, pour le démontrer, la planche très connue des "4 compositions" publiée en 1929 dans le premier tome de l'oeuvre complète¹⁵³.

Bruno Zevi ne pouvait laisser passer cette ouverture de la bâtisse sans en faire, au côté de l'inventaire, l'un des invariants du langage moderne. Elle se nomme alors "syntaxe de la décomposition quadridimen-

sionnelle" et arrive en quatrième place ¹⁵⁴. Une page de croquis rangés sur cinq lignes commence avec un cercueil et se termine sur un dessin montrant quatre surfaces de formes diverses flottant autour d'un vide central qui devrait être habitable. Zevi voit les six plans de la pièce ancienne s'écarter, glisser, s'incliner et puis se gondoler, se tordre. Il estime que Mies était un peu timide avec le pavillon de Barcelone "ce pavillon n'était qu'un début, ses plans étaient tous orthogonaux les uns par rapport aux autres alors qu'il aurait pu être plus riche, se libérer de l'angle droit et s'articuler en plans inclinés" ¹⁵⁵.

En attendant que cette syntaxe quadridimensionnelle conduise à l'espace total que promet une perspective digne de la bande dessinée de science-fiction, Zevi consacre quelques lignes à une décomposition chromatique de la pièce cercueil qui ne demande que six pots de peinture. Le cinquième point, à côté des coques et membranes peu courantes dans la construction domestique, fait aussi l'éloge du porte-à-faux qui y a plus de succès. Cela commence par une longue citation d'un ouvrage de Frank Lloyd Wright où le ferrailage du béton armé se trouve chargé d'une signification politique ; grâce à l'ouverture du prisme construit qu'il permet, l'architecture organique devient "l'architecture de la liberté démocratique". Zevi pratique aussi une psychanalyse quelque peu mécaniste : "Symétrie = passivité ou, en terme freudien, homosexualité" ¹⁵⁶. On peut lui préférer la psychologie de Heinrich Wölfflin, noter que la passivité est généralement une qualité chez un édifice et que pour ce qui est des qualités politiques de l'architecture, l'histoire fournit à foison exemples et contre-exemples si bien que de tels raccourcis sont devenus aujourd'hui une preuve de naïveté. Mais nous ne sommes pas là pour discuter les thèses du modernisme qu'il soit organiciste ou tardif.



La "démocratisation" de l'architecture moderniste est cependant un point qui doit retenir notre intérêt. A vrai dire, il ne semble pas qu'elle ait connu un réel succès populaire. Les marchands de maisons clé-en-mains le savent qui, s'ils utilisent les techniques les plus rentables, n'ont pas abandonné les formes traditionnelles réduites le plus souvent à l'état de signes et relevant plus de la consommation symbolique que de l'usage. Le succès des écrits de Charles Jencks est peut-être dû au projet clairement exprimé de combler ce fossé entre l'architecture des architectes et l'architecture "populaire", et à son habileté diplomatique, car c'est un véritable compromis qu'il propose : "Puisqu'il existe un gouffre infranchissable entre code populaire et code de l'élite, entre valeurs professionnelles et valeurs traditionnelles, entre langage moderne et langage vernaculaire, et puisqu'il n'y a pas moyen de combler ce fossé sans une réduction radicale du champ des possibles, sans une intervention totalitaire, il semble donc souhaitable que les architectes prennent conscience de cette schizophrénie et qu'ils appliquent à leur édifice un double code" ¹⁵⁷. Le langage de l'architecture post-moderne donnait quelques exemples, quelques

repères pour les guider dans ces voies schizophréniques sans danger pour leur équilibre mental et économique. La démocratie pour le coup se retrouvait dans le camp opposé à la modernité. Comble de l'ironie, la collection "Médiations" publiait en 1982 une traduction française de L'avenir de l'architecture de Wright avec pour sous-titre : "les origines du post-modernisme". On sait que Zevi, grand admirateur du maître de Taliesin, est un ennemi déclaré du post-modernisme qui, pour lui, "retourne au pré-modernisme, c'est-à-dire au classicisme académique"¹⁵⁸.

Si le post-modernisme est un retour en arrière, il redécouvre l'éclectisme du XIX^{ème} siècle, prolonge la démarche pittoresque-rationnelle et fait fructifier la méthodologie de l'inventaire en lui ouvrant d'autres filons plus qu'il ne retrouve l'ordre classique qui, comme l'a bien montré Linazasoro n'a d'avenir que s'il poursuit cette recherche où il conquiert son autonomie en évacuant la question stylistique¹⁵⁹.

L'architecture vernaculaire a découvert cette démarche schizoïde bien avant que Jencks ne s'en fasse le publiciste. Ce processus est peut être aussi vieux que le monde. N'est-ce pas le mode normal de diffusion des trouvailles de l'architecture savante dans la production bâtie ? Il s'agit d'un processus d'intégration, d'assimilation et non ce qu'en fait la problématique post-moderne, une démarche totalement extravertie menée au nom de la communication.

Dans le corpus des maisons nancéiennes, on trouve ainsi, surtout dans les quartiers suburbains construits au cours des dernières décennies, des exemples d'une véritable phagocytose de ces signes de la modernité que sont les fameux cinq points énoncés par Le Corbusier. Il faudrait peut-être dire, en inversant les syntagmes de cette phrase, que la connaissance des cinq points de l'architecture moderne, permet à l'architecturophile attentif de découvrir dans des dispositifs apparemment banals une profondeur insoupçonnable au premier regard. Laquelle de ces deux formulations est la plus juste, la plus près de la réalité historique ? L'une et l'autre participent de la vérité, malgré leur apparente contradiction.

Certaines de ces maisons ont été dessinées par des architectes qui connaissaient, au moins par ouï-dire, les propositions corbuséennes. Et, en toute conscience, ils les ont adaptées à leur commande, ils les ont introduites localement dans des types étrangers au corpus des blanches villas puristes. Des solutions spécifiques se sont ainsi formées qui se sont mises à circuler sans traîner derrière elles leur généalogie. Métreurs et maçons les ont reproduites simplement parce qu'elles étaient à la mode. Lorsque l'on explique un motif vu sur une maison de banlieue en évoquant le théoricien du purisme, ne reconstitue-t-on pas ce long processus. Celui-ci n'est-il pas lié à une situation archaïque où la circulation de l'information interne aux métiers était encore privilégiée par rapport à l'information publicitaire.

Avant de reconnaître leurs effets dans la production courante il n'est peut-être pas inutile de s'attarder quelques instants sur ces célèbres cinq points.

Ils furent d'abord six. L'Architecture Vivante la revue de Jean

Badovici, éditée par Morancé, a publié dans son numéro d'automne 1927 un long article signé Le Corbusier. Il est divisé en six parties : "I - Théorie du toit jardin, II - la maison sur pilotis, III - la fenêtre en longueur, IV - le plan libre, V - la façade libre, VI - la suppression de la corniche" ¹⁶⁰. Ils se retrouveront cinq pour la première édition du premier tome de L'Oeuvre complète en 1929. La terminologie est plus concise et plus précise, prête à faire passer les cinq notions à la postérité. Ce sont dans cet ordre : "1. Les pilotis, 2. les toits-jardins, 3. le plan libre, 4. la fenêtre en longueur, 5. la façade libre" ¹⁶¹. La page est signée Le Corbusier et Pierre Jeanneret. La page adjacente très largement illustrée porte en titre : "Les techniques sont l'assiette même du lyrisme, elles ouvrent un nouveau cycle de l'architecture". Cette assertion a son importance, "les 5 points d'une architecture nouvelle", en première analyse, s'annoncent comme des conséquences de l'évolution des techniques du béton armé. L'article de L'Architecture Vivante s'ouvre sur des confidences autobiographiques, des souvenirs de constructeur, des gouttières gelées de toitures enneigées laissant passer l'eau de fonte. Des problèmes que résout la toiture en cuvette à évacuation centrale. L'économie intervient — "De déduction en déduction, au cours de constructions successives, nous avons observé qu'une grande économie d'argent était à réaliser en supprimant les murs portants et en les remplaçant par des poteaux localisés utilement fondés perçant la maison de bas en haut" ¹⁶² — et l'économie justifie le plan libre. L'hygiène justifie les pilotis. Ce n'est que dans L'oeuvre complète qu'une analyse de l'éclairément de la pièce viendra appuyer le choix de la fenêtre en longueur.

Mais l'article de 1927 commence par des considérations esthétiques. Le Corbusier se souvient de son émotion devant les premières maisons construites, avant que l'on pose les toits, devant le cube de maçonnerie découpant le ciel. La technique a rendu possible la forme cubique que l'histoire appelait autant que les premières émotions du jeune Jeanneret. "Tous les efforts architecturaux au travers des siècles antérieurs ont tendu à cacher le toit derrière une ligne horizontale pure, coupant le ciel en ligne droite et ne le déchirant plus en plans saccadés et veules. On tendait au prisme pur" écrit le théoricien du purisme ¹⁶³. Il proclame aussi : "Supprimer la corniche actuellement, c'est aboutir à une conséquence esthétique considérable et véritablement révolutionnaire" ¹⁶⁴. La technique prend avec les cinq points une dimension et une valeur esthétique, mais avec des significations qui ne sont pas celles du rationalisme constructif. Alan Colquhoun a déjà noté, dans un article de 1972, que les cinq points entretenaient des relations ambiguës avec les règles de l'architecture classique, n'en étaient-ils pas les exactes inversions. Ils définissaient ainsi des règles qui pour être "négatives" n'en étaient pas moins contraignantes ¹⁶⁵. Ces négativités permettent d'ailleurs de suivre des principes qui eux sont adoptés sans ironie. Les pilotis et les aménagements du toit-jardin de la villa Cook, par exemple, permettent de reconstruire l'articulation verticale tri-partite classique aussi sûrement, mais plus finement, qu'avec un socle massif et une corniche.

Le plan libre n'est pas un principe que l'architecture domestique met en jeu avec une ferveur militante. Elle utilise généralement avec un bel opportunisme les possibilités offertes par les matériaux les

plus courants. Le poteau peut se cacher dans le mur d'aggloméré ou dans le dessin du cloisonnement. Le jeu de la cloison et du poteau isolé exprimant visuellement la liberté du plan est réservé aux oeuvres savantes, ainsi d'ailleurs que la façade libre, si l'on nomme ainsi le procédé issu de la maison Domino exploitant le porte-à-faux et non la "méthodologie de l'inventaire".

La fenêtre en longueur produit un motif très particulier, une façade divisée en bandes horizontales alternativement pleines et vitrées mais aussi claires et sombres et encore lisses et découpées (par les menuiseries).

Il semble que la maison de banlieue soit d'accord avec tous les détracteurs de la longue bande vitrée, dont le plus connu est Auguste Perret. Ne la trouve-t-il pas malsaine, parce qu'elle n'assure pas correctement la ventilation, et immorale parce qu'elle suggère la position couchée et non l'homme debout, au contraire de la fenêtre verticale qui ne retient pas les gaz délétères sous le plafond et fait preuve d'une haute tenue morale ¹⁶⁶. Georges-Henri Pingusson annonçait en début des années trente : "la fenêtre a cessé d'exister en tant qu'élément de composition, il n'y a plus de fenêtre ou plutôt la façade entière est devenue fenêtre" ¹⁶⁷, alors que Marcel Mauri prudemment déclarait : "La construction des fenêtres, à mon sens, comporte des difficultés considérables dès que l'on rompt avec la Tradition" ¹⁶⁸.

Quelques maisons de la banlieue nancéienne ont refusé cette fenêtre transformant leurs salles à manger, leurs salons en dunettes de navire, mais n'ont pas renoncé pour autant à ce motif où l'alternance de bandes contrastées dessine une façade clairement composée. Elles ont inventé des solutions architecturales qui combinent ce motif et la fenêtre traditionnelle.

Les pilotis ont tenté quelques maisons. Mais au contraire des pilotis corbuséens dont la mission était de libérer le sol de tout obstacle au déplacement du piéton à la reconquête de la ville, ceux des maisons banlieusardes se tiennent devant les murs des pièces de service ou du garage qui se sont hissés au rez-de-chaussée, abandonnant le sous-sol.

Quant à la terrasse, chacun sait qu'elle est objet de scandale pour la pensée traditionaliste. La métonymie qui confond le toit, le foyer et la maison pèse là de toute sa sentimentalité de chansonnette populiste, même chez les beaux esprits. Léandre Vaillat écrivit en 1927 un article élogieux pour saluer la construction de la villa de Jane Renouardt, à Saint-Cloud. Une villa dessinée par Louis Süe, couverte d'une terrasse. N'avait-il pas soutenu dans les années dix les efforts de ces jeunes architectes et décorateurs dont était Süe, et qui, contre l'Art Nouveau, inventaient ce qui deviendra l'Art Déco. Mais il ne put s'empêcher de discuter le parti choisi pour la couverture : "En vérité, je crois que la terrasse est l'effet d'un intrépide système plus que d'une expérience mûrement réfléchie. Sous des cieux plus cléments peut être, je ne dis pas ... Mais alors c'est une nouvelle preuve à l'appui du régionalisme de l'architecture ; vérité en-deçà des monts, erreur au-delà..." ¹⁶⁹. Le régionalisme dont Vaillat fut l'un des plus fervents propagandistes, voulait, malgré les progrès des matériaux d'étanchéité, limiter la terrasse aux régions méditerranéennes. "Vous vous croiriez transportés sous des cieux africains"

s'exclamait le journaliste de la Vie à la Campagne devant les terrasses du quartier Frugès à Pessac construit par Le Corbusier et Pierre Jeanneret ¹⁷⁰.

Cependant il ne faut pas croire que la terrasse n'eut de succès que dans les rangs de l'avant-garde. Bourniquel, architecte-expert, spécialiste de la maison bon marché et du cottage avec colombages apparents, vrais ou faux, tenta grâce à la revue qu'il avait créée en 1924, Comment Construire sa Maison, de diffuser ce mode de couverture dans la production des pavillons de banlieue. Bien sûr la ligne horizontale venait terminer des édifices percés de fenêtres à la française, ornés de colonnes ioniques et de balustres. Au début de l'année 1926, la revue de Bourniquel publia un communiqué de victoire qui disait : "Depuis que nous avons fait paraître notre numéro spécial de Villas à Terrasses (en octobre 1925), il ne se passe pas de mois où nous n'ayons pas de demandes de constructions de ce genre. Nous sommes heureux d'avoir pu arriver à modifier ainsi le désir de notre clientèle sur ces modèles si élégants et si sobres de lignes" ¹⁷¹.

D'autres maisons de banlieue furent plus timides, elles voulurent bien de cette sobriété, de cette élégance, de cette ligne horizontale arrêtant le rectangle de la façade sur le ciel, mais elles n'abandonnèrent pas pour autant la charpente et les grands pans inclinés. Des agencements de toiture furent inventés où la nouvelle image et l'ancienne technique se combinèrent. Il faut dire que Le Corbusier lui-même montre la voie avec la maison Errazuris construite au Chili, elle utilisait les matériaux locaux : "murs de gros blocs de pierre, charpente de troncs d'arbre, couverture en tuiles du pays, par conséquent toiture inclinée". Les architectes de l'après-guerre se souviendront de ces pans s'inclinant vers le centre de la maison et de cette formule qui ouvrait des voies dont son auteur ne pouvait imaginer toutes les conséquences : "La rusticité des matériaux n'est aucunement une entrave à la manifestation d'un plan clair et d'une esthétique moderne" ¹⁷².

Ossaturismes

Avant de décrire ces maisons dont chaque angle est un cours de construction, chaque fenêtre une théorie de l'assemblage, il est peut-être nécessaire de mesurer ce qui les sépare des exemples qui clôtureraient le chapitre précédent. Lorsqu'il était question des "lieux communs" de l'architecture domestique, nous avons dit que l'architectonique moderne avait souvent contesté les types consacrés, au point de multiplier le corpus des cas reconnus comme atypiques. La description des effets des architectoniques modernes sur les maisons de Nancy pourra donc plus s'appuyer sur des séries typologiques homogènes ; ce sont au contraire les solutions architecturales qui imposeront la classification.

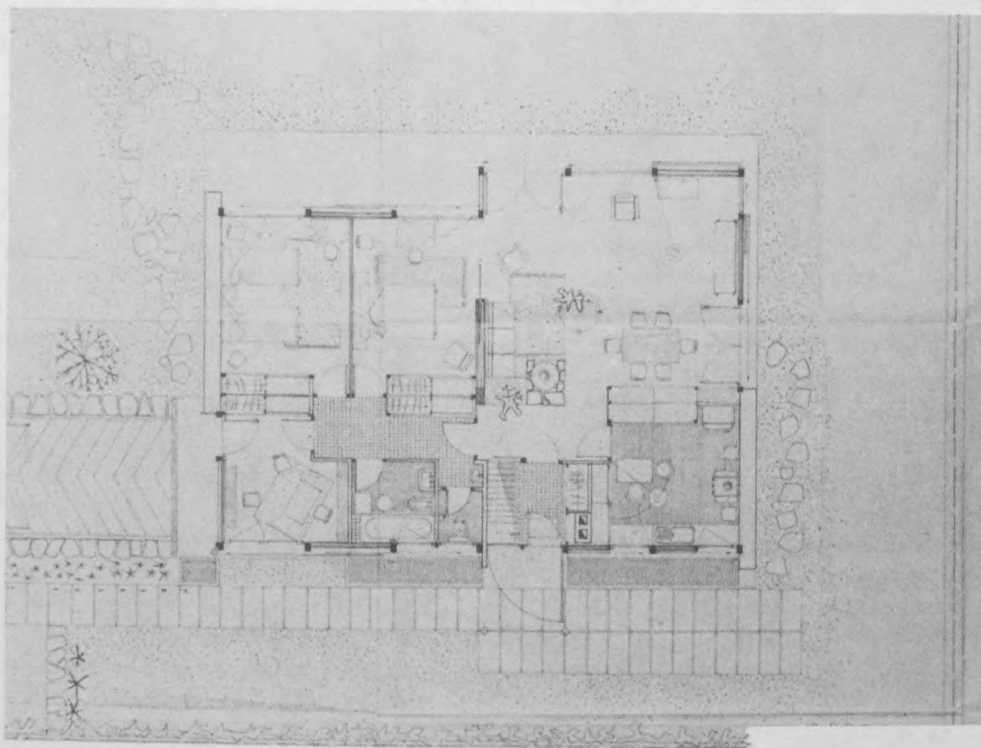
Cette tendance hégémonique de l'architectonique est manifeste dans le cas de l'ossaturisme. Bien que les caractéristiques distributives générales soient relativement communes à toutes les maisons de cette époque (séparation fonctionnelle jour/nuit, répartition verticale sur deux niveaux au lieu des quatre niveaux traditionnels), la

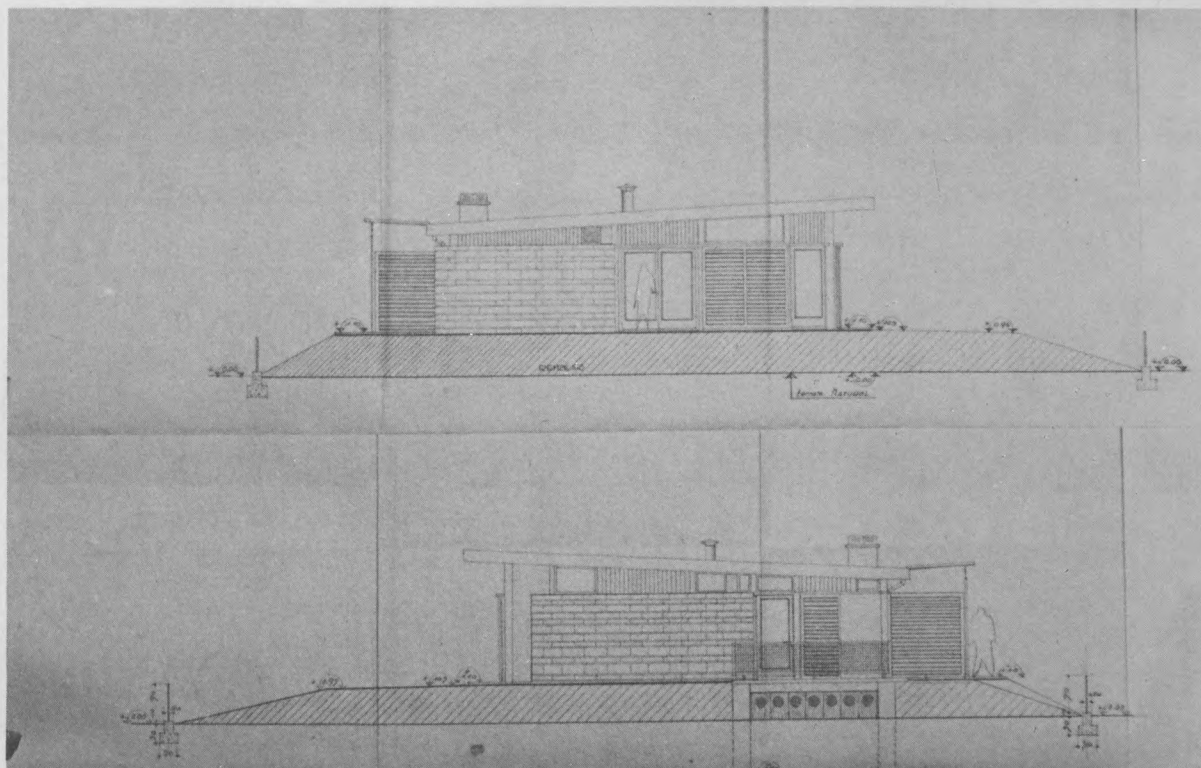
valorisation de la technique fait table rase des modes de composition antérieurs. Seules quelques-unes de ses variétés empruntent à l'architecture pittoresque-rationnelle certains procédés.

Le 5 rue Gallé (fig. 92) est l'un des meilleurs exemples de cette représentation d'une sorte de "chronologie constructive". La structure de béton porte un toit à simple pente. Elle définit une grille à l'intérieur de laquelle prennent place, sans jamais la recouvrir, les fenêtres et les éléments opaques de remplissage, réalisés dans la même technique de menuiserie. Les seuls éléments construits en dur sont des murs maçonnés qui ne se confondent pas avec la structure. Celle-ci n'est pas noyée dans une maçonnerie qui du reste n'atteint pas la toiture. En effet, toutes ces fermetures s'arrêtent à hauteur de deux mètres ; un voligeage percé de quelques fenêtres hautes comble un intervalle variable, entre les "murs" et la toiture.

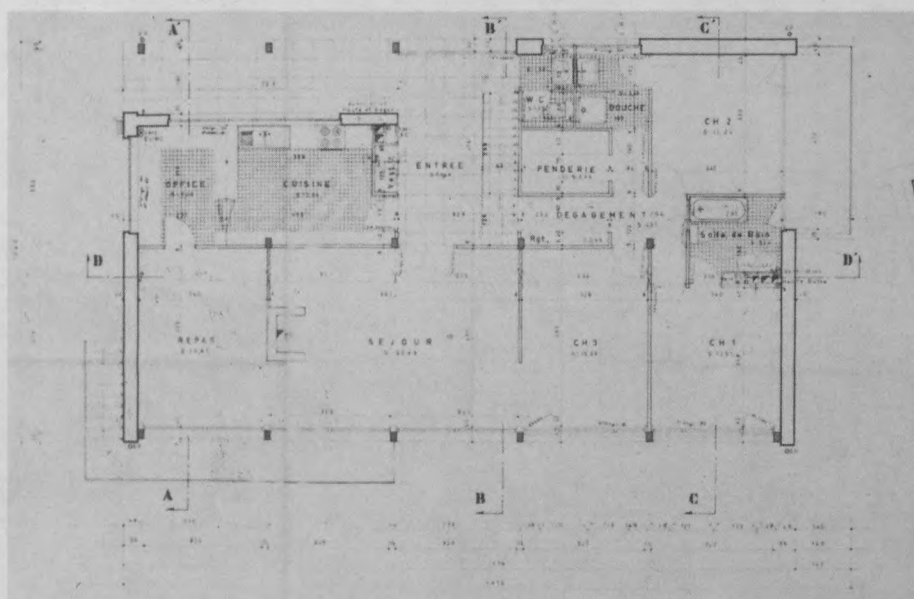
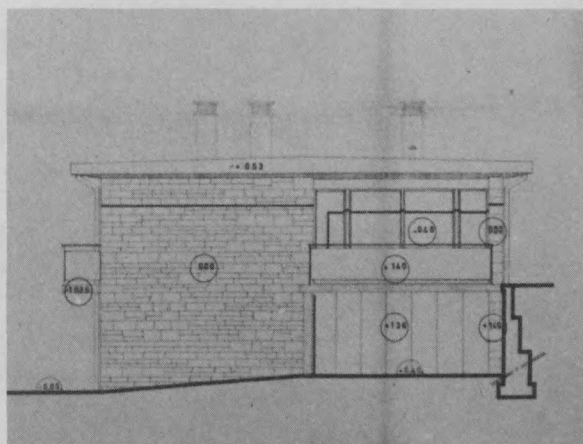
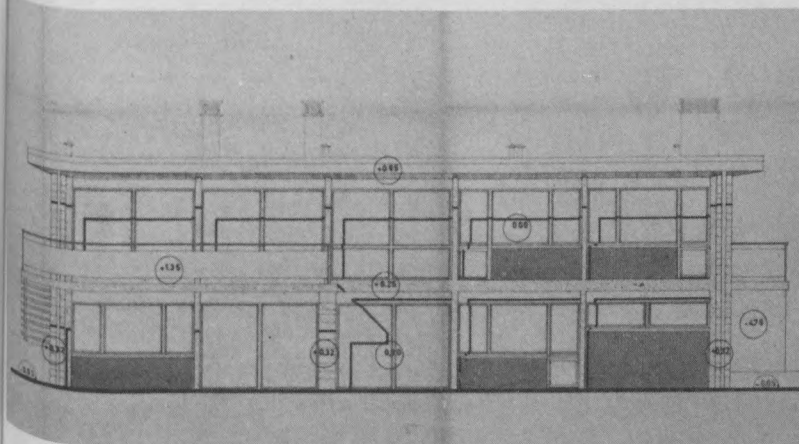
La hiérarchie du porteur et du porté poursuit jusqu'au détail des menuiseries extérieures. Chacun de ses composants plein ou vitré est installé à l'intérieur d'un cadre qui lui est propre, sans autre contact qu'un joint creux avec les éléments voisins ou la structure porteuse. La seule dérogation à ce système concerne le sous-sol, cet espace si peu moderne, où la maison avoue un ancrage au sol plus traditionnel.

La régularité de la trame sur laquelle la structure est implantée a parfois semblé garantir la modernité, sinon la rationalité des projets, au risque de perturber gravement la distribution intérieure. Cette variété moderne de l'ordonnance, apparemment plus contraignante que son illustre ancêtre, a produit des façades telles que le 7, sentier des Vignes (fig. 93), où vides et pleins se répartissent selon les caractéristiques des pièces à éclairer, à l'intérieur d'une trame secondaire qui définit le dessin des menuiseries. Cette structure





92



93

92 * 5, lot. Gallé, 1956. Arch. H. Prouvé. Rez-de-chaussée et façades latérales.

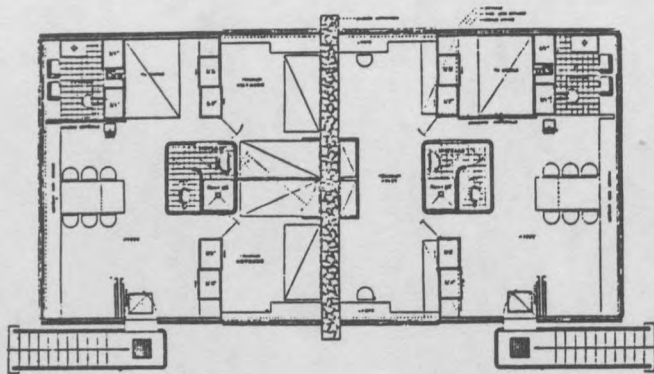
93 * 7, sentier des Vignes, 1965. Arch. Malot. Façade sur rue, façade latérale et rez-de-chaussée.

légère qu'encadrent deux lourds murs appareillés est cependant réservée à la façade sur la rue. Côté Nord, murs et fenêtres traditionnels ont paru plus appropriés aux pièces de service. Les poteaux forment alors un simple portique devant la façade.

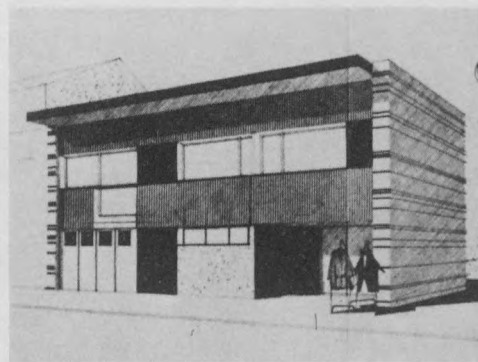
L'hypothèse de la trame nous a toutefois valu l'unique maison à patio de Nancy, qui procède d'une rationalisation du plan centré (fig. 96, cf. aussi chap. 7). Le grand hall de réception tombé en désuétude ne peut dans cette morphologie que devenir un vide : il est remplacé par le patio central. En façade, la traduction de la trame est la mise en oeuvre de poteaux visibles, qui prennent place dans un contraste opposant structure et remplissage par l'alternance des matériaux. Le bois, la brique, le verre et la pierre prennent chacun leur part dans cette hiérarchie.

Le plan à travées a subi lui aussi cette régularisation. Au 30 rue J.B.T. Solet (fig. 97), les trois travées sont délimitées par des voiles de béton armé prolongés en façade par des poteaux plus massifs. Le découpage secondaire en intervalles plus petits oppose le calepinage des plaques de béton (quatre divisions) à celui des menuiseries (trois divisions). La hauteur d'allège, comme dans le cas précédent, dépend de la pièce à éclairer.

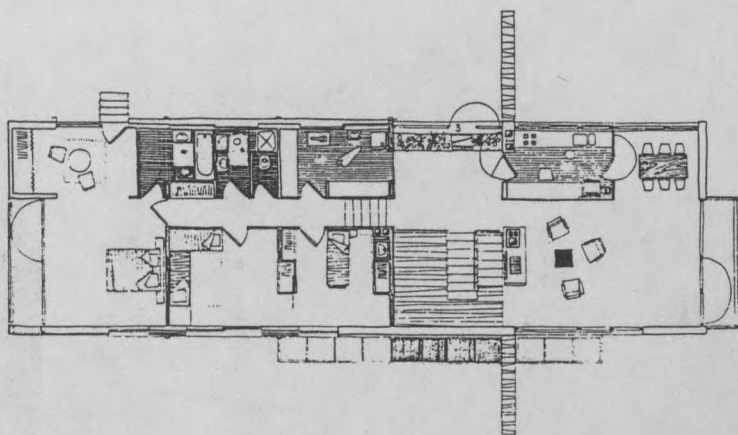
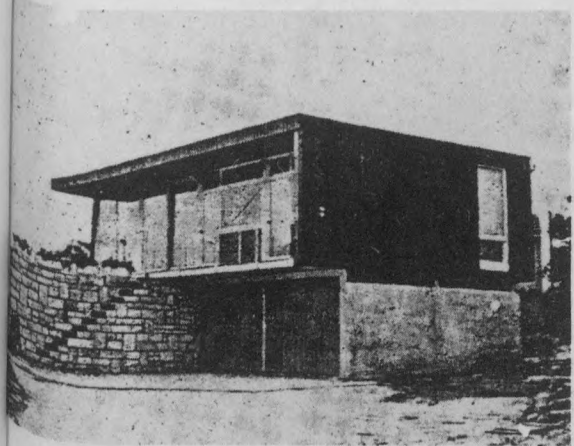
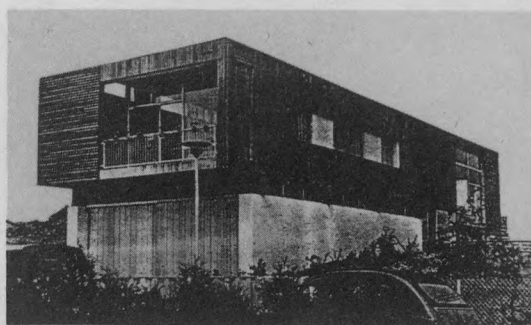
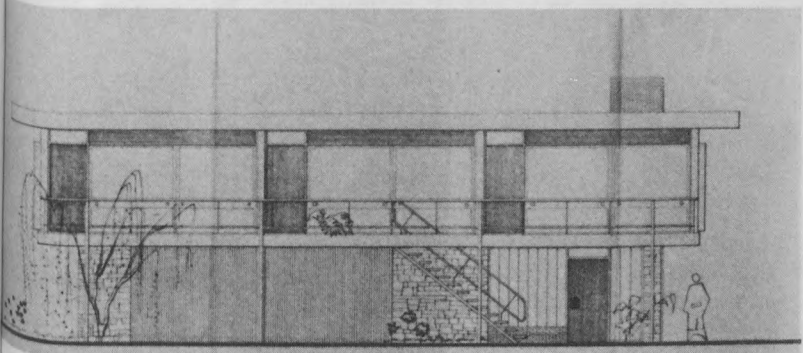
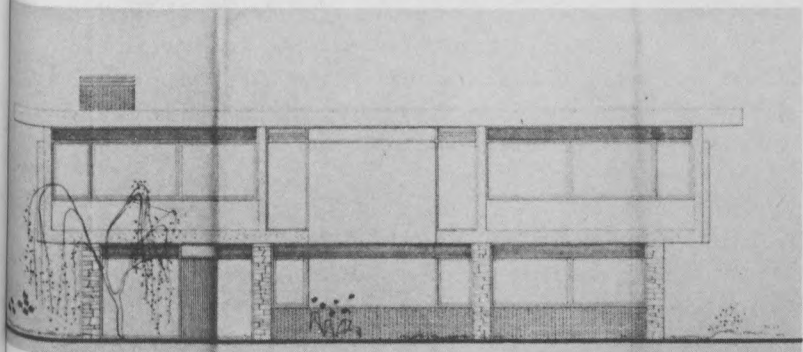
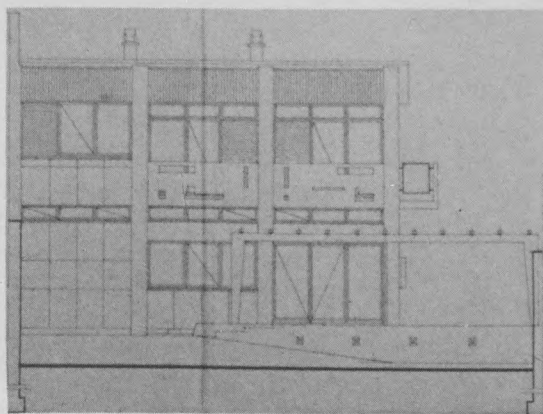
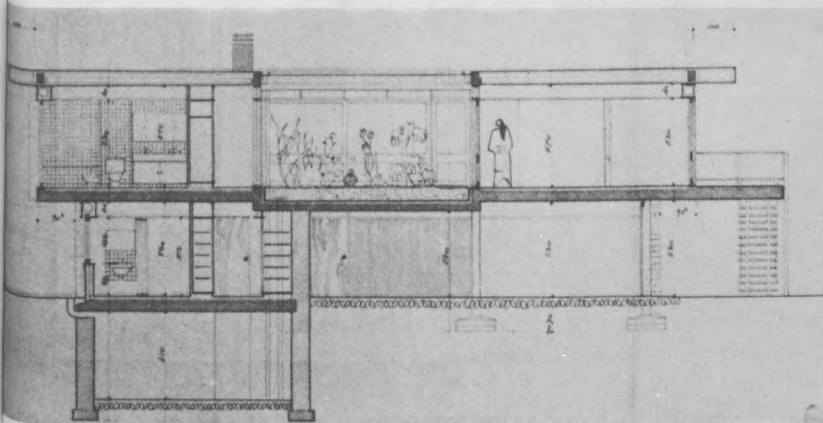
"La dalle de l'étage est entièrement décollée du soubassement par une bande de vitrage continu sur les quatre façades". Ce commentaire de l'*Architecture Française* sur une maison construite à Malzéville (fig. 98) prouve que cette disposition pouvait être valorisée comme un signe de modernité. Il est vrai que la description d'une autre maison (fig. 99) de Dominique-Alexandre Louis donnait une justification technique à ce remplacement de la construction par l'assemblage : "la conception de la construction et l'utilisation de matériaux laissés apparents a permis la suppression de toute plâtrerie et peinture". Le même propos pourrait être tenu devant des maisons plus petites, où la structure porteuse semble limitée à deux murs extérieurs. Le 62, rue du Mal Exelmans (fig. 95) joue ainsi sur cette opposition entre le mur de maçonnerie massive et la façade légère, ou présentée comme telle. L'ossaturisme rejoint ici en partie les propositions de Le Corbusier, qui associait dans les "maisons Loucheur" de 1929 le mur de pierre édifié par le maçon du pays et les éléments métalliques fabriqués en usine (fig. 94).



94



95

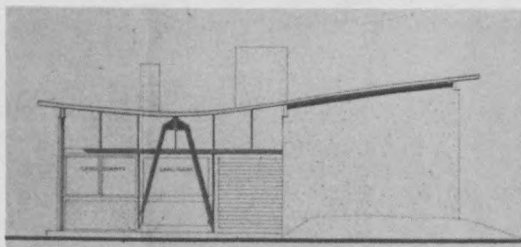
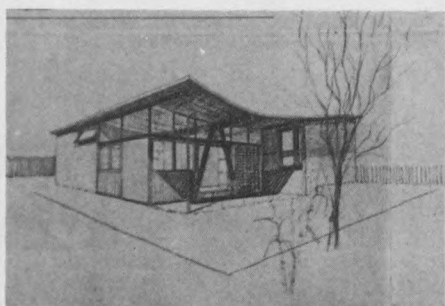


- 94 * extrait de Le Corbusier, oeuvre complète : "Maisons Loucheur", 1929.
- 95 * 62, rue du Maréchal Exelmans, 1960. Arch. Kruger.
- 96 * 72, rue de Beauregard, 1958. Arch. H. Prouvé. Coupe et façades.
- 97 * 30, rue Jean-Baptiste Thierry Solet, 1956. Arch. Ceyssac. Façade.
- 98 * Maison à Malzéville, s.d. Arch. D.A. Louis.
- 99 * Maison à Dommartemont, s.d. Arch. D.A. Louis.

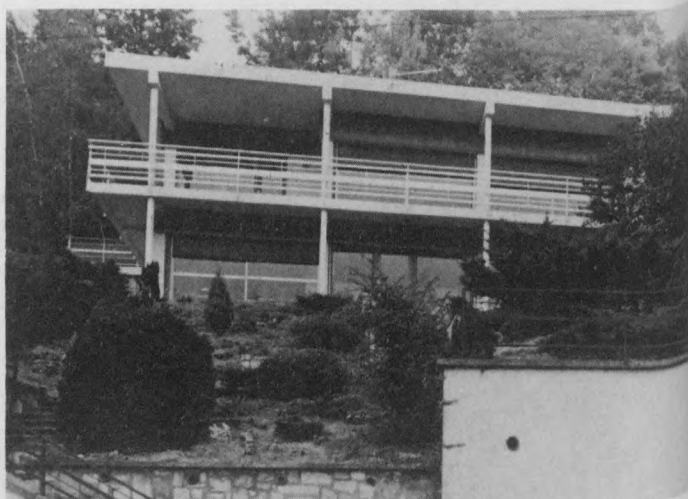
L'autre versant de la modernité ossaturiste est celui dont les assemblages affirment la poésie particulière de la construction métallique. Les travaux de Jean Prouvé ont eu une influence certaine sur quelques maisons, comme en témoigne le 3, rue du Général Gouraud (fig.100), dont le portique toutefois n'est pas visible depuis la rue. Ce type de réalisation reste assez rare, car la charpente métallique a inspiré un plus grand nombre de maisons où l'ossature est faite d'une trame de poutres et de poteaux : cette villa située à Laxou (fig. 101) présente vers la pente un double portique derrière lequel les menuiseries les plus diverses assurent la fermeture des pièces. De même qu'au 42, rue de Preny (fig.102), tout le projet s'inscrit dans une trame carrée de 1,20 m de côté, où prennent place les poteaux (tous les trois modules), les cloisons et les panneaux de menuiserie extérieurs. Charpente et remplissage sont bien entendu peints de couleurs contrastées.

La charpente métallique peut être mise au service de propositions plus pittoresques. Le principe de la façade légère du 27, rue du Dr Bernheim (fig.103) n'est pas associé à une trabéation apparente —qui existe pourtant, le plan est visiblement découpé en quatre travées mais la façade masque cette régularité—. Il est au contraire le prétexte à des fantaisies graphiques, dont la plus apparente est le dessin de la baie vitrée principale.

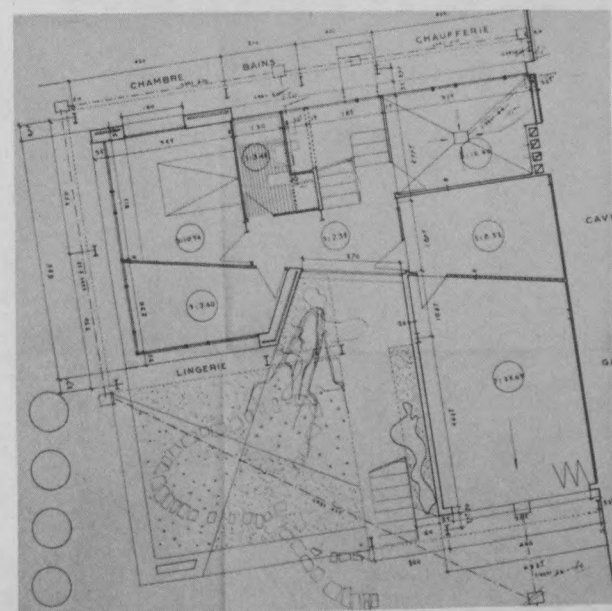
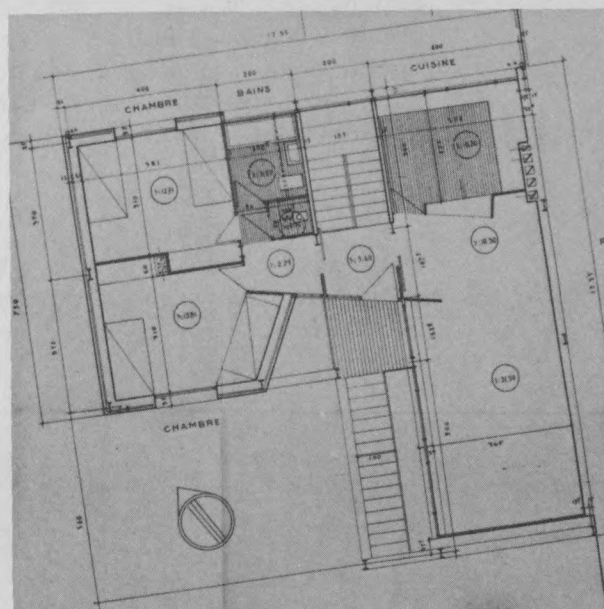
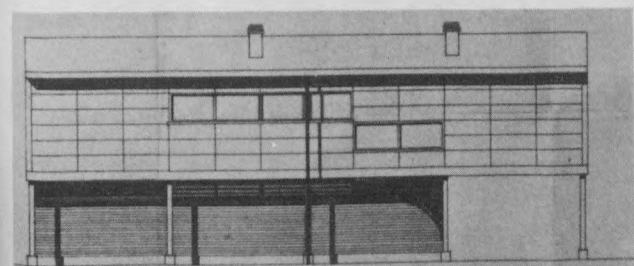
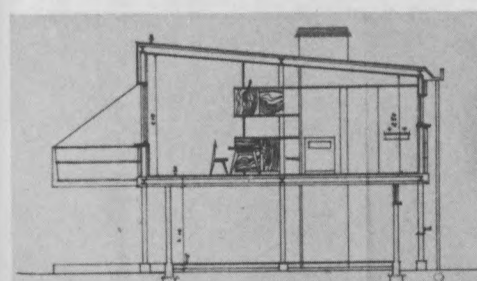
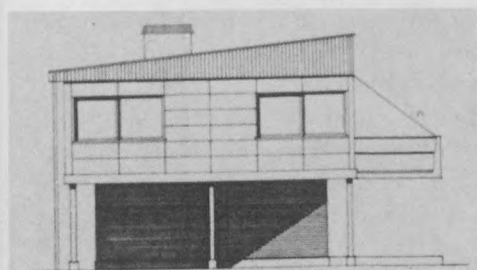
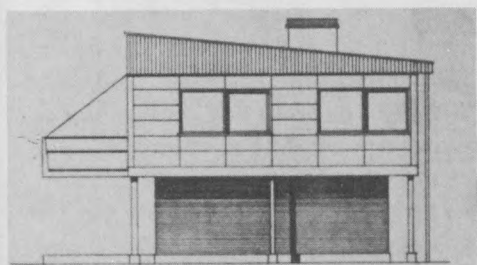
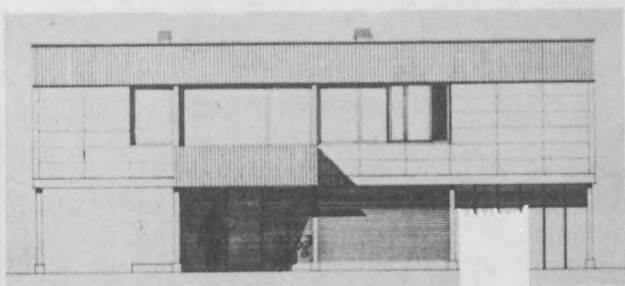
Le béton armé se prête également à ces versions modernes du rationalisme pittoresque. Au 6, rue du Mal Gérard (fig.104), à l'intérieur du parc de Saurupt où toutes les autres villas ont été bâties entre 1902 et 1930, le plan du rez-de-chaussée appartient au même schéma distributif que les villas pittoresques. L'ossature de béton armé vient souligner toutes les arêtes horizontales et verticales du volume principal et de ses annexes, définissant un cadre pour les baies vitrées ou les remplissages de briques. Concession au génie du lieu, l'arête supérieure s'orne d'un bandeau qui veut rappeler la corniche.



100a



101



102

103

100 * 3, rue du Général Gouraud, 1959. Arch. Legrand.

(a) façade latérale

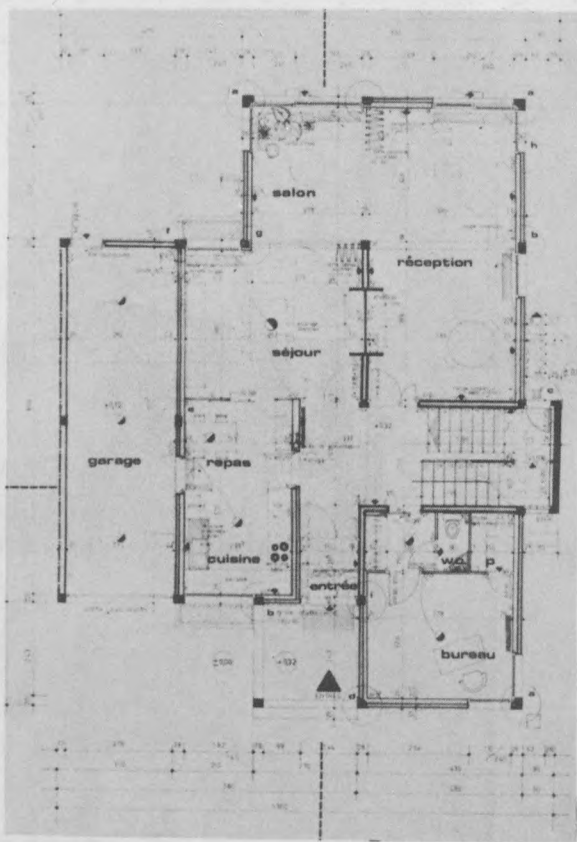
101 * 6, rue du Plateau à Laxou.

102 * 42, rue de Preny, 1954. Coupes et façades.

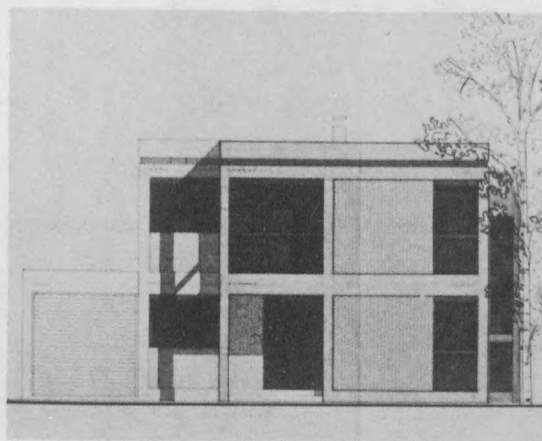
103 * 27, rue du Docteur Bernheim, 1953. Rez-de-chaussée et 1er étage.

Il arrive aussi que l'expression de la structure se dispense de nécessités fonctionnelles explicites. Dans cette maison de Villers-lès-Nancy (fig. 105), les deux terrasses superposées sont encadrées d'un montage de poutres et de linteaux destinés à former l'image d'un parallélipipède complet. C'est une solution que Le Corbusier disait "très facile" (fig.106).

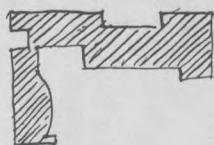
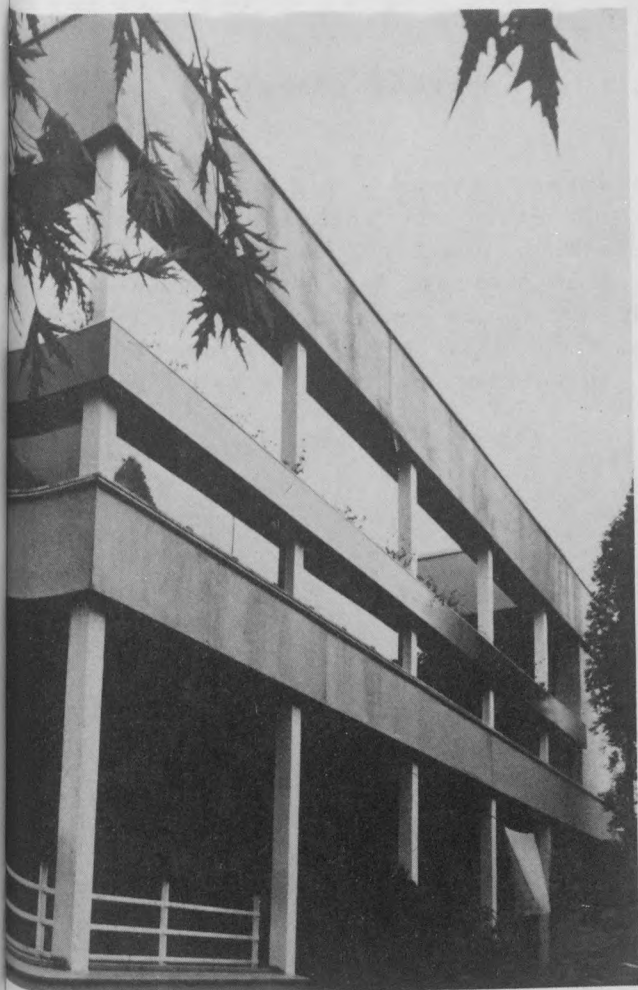
De plus l'ossaturisme ne domine pas toujours les projets dans leurs moindres détails. Il peut limiter son influence aux pièces nobles de l'habitation. Le 417 bis, avenue de la Libération (fig.109) nous donne une variante moderne du plafond à poutres apparentes, dont l'assemblage moisé —autre best-seller de l'ossaturisme— traverse la paroi vitrée pour se prolonger en pergola à l'extérieur. C'est la seule expression d'une technologie "moderne" dans cette villa par ailleurs construite selon le principe traditionnel des murs de refend. Les techniques constructives constituent à ce point un étalon esthétique que certaines façades simulent des procédés de préfabrication. Les encadrements de baies préfabriqués —ou blocs-fenêtres¹⁷³— ont connu un certain succès dans les années de l'après-guerre. On les trouve associés aux matériaux les plus divers. Cette forme d'encadrement est devenue familière au point d'acquérir, par rapport à la technique elle-même, une certaine autonomie. Substituée à la forme traditionnelle (assemblage d'un appui, de deux piédroits et d'un linteau ou d'un arc), elle peut être peinte sur le mur (fig.107) ou agrandie à la taille de la façade entière, comme ces cadres géants embrassant quatre fenêtres. Le 45, rue de Santifontaine (fig.108) est un exemple de cette abondante production, à laquelle le thème de la fenêtre en longueur (cf. infra, les cinq points) est très souvent relié.



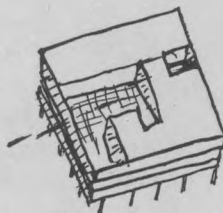
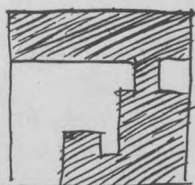
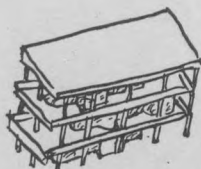
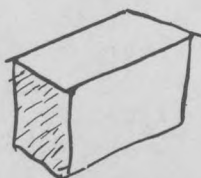
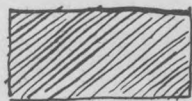
104a



104b



*cuter la composité
pyramidale*



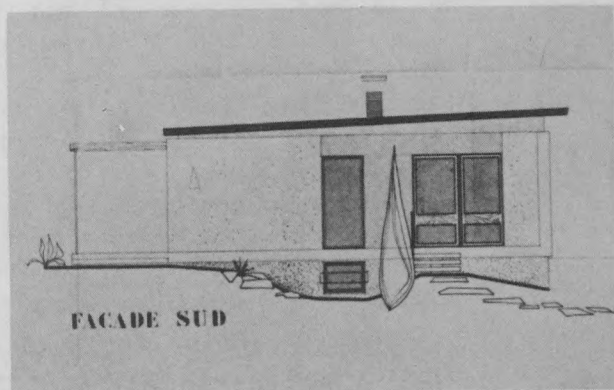
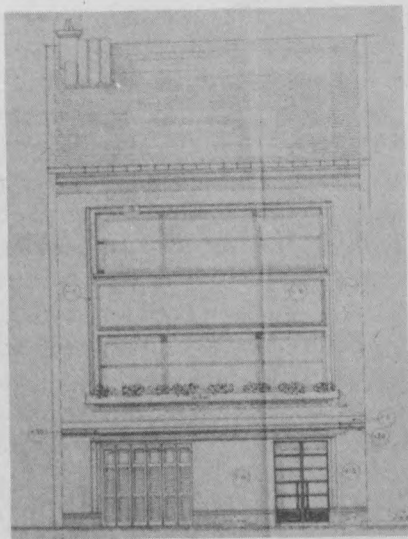
*composité cubique
plan sur 1*

106

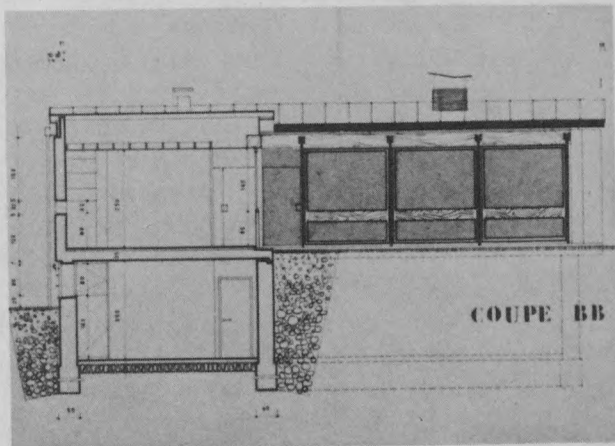
107



108



FACADE SUD



COUPE BB

109

- 104 * 6, rue du Maréchal Gérard, 1976. Arch. Collin.
(a) rez-de-chaussée (b) façade sur rue.
105 * 21, avenue du Château à Villers.
106 * extrait de Le Corbusier, oeuvre complète, vol. 1, p. 189.
107 * 219, rue Jeanne d'Arc, 1959. Arch. Schreiner.
108 * 45, rue de Santifontaine, 1934. Arch. Michaut.
109 * 417bis, avenue de la Libération, 1961. Arch. Lucca, coupe et
façade latérale.

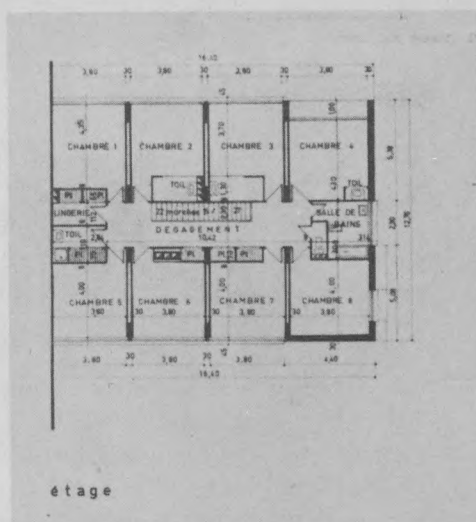
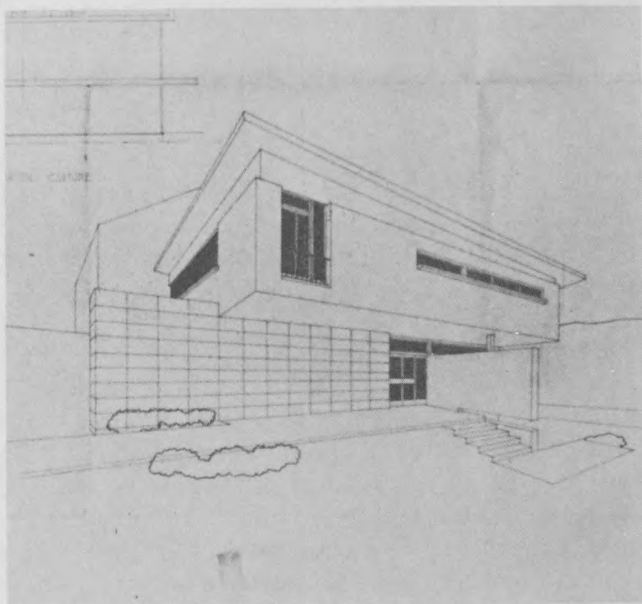
La facture plus traditionnelle du dernier exemple (fig.110) montre le dernier avatar de l'ossaturisme. La structure est cachée à l'intérieur du cloisonnement, dont elle détermine pourtant l'emplacement. Dans ce jeu du montré et du caché, que l'on pourrait baptiser un anti-plan-libre, l'ossaturisme fait retour dans une entrée monumentale (seule digne de la perspective) où la rhétorique de l'assemblage et du porte-à-faux produit un décor géant qui abrite seulement l'escalier extérieur.

la maison anti-classique

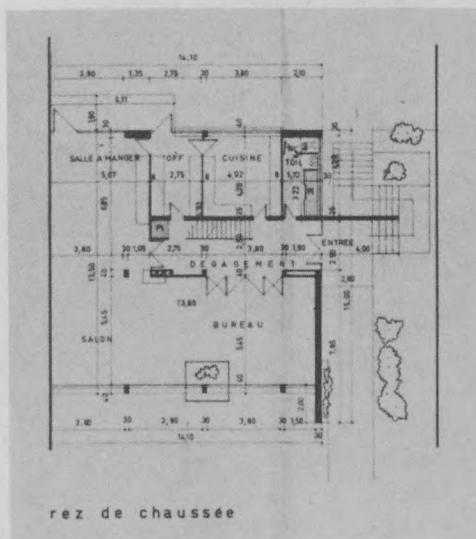
L'ossature de poutres et de poteaux apparents n'est pas l'unique manifestation des architectoniques modernes dans l'architecture domestique nancéienne. Au nombre des "modern'signes" de la technique constructive, le voile du béton a eu ses adeptes, d'autant que la plasticité du matériau lui permet de se plier à cette méthodologie de l'inventaire dont Zevi faisait le critère absolu de la modernité, du moins de la modernité qu'il appelait anti-classique, seule légitime à ses yeux. Le 22, rue V. Lemoine (fig. 111) est un exemple de ces associations de baies aux formes et aux tailles diverses découpées dans un mur uni, de préférence brut de décoffrage. Nous n'avons cependant pas trouvé de cas où l'inventaire aurait inspiré, comme le voulait Zevi, des formes différentes du rectangle ou dans les cas extrêmes du hublot circulaire. De ce point de vue, la maison semble rester un îlot de traditionalisme, avec sans doute la complicité passive des menuisiers. On constate même que dans l'ensemble le répertoire des formes est moins étendu que dans certaines maisons pittoresques.

La révolution anti-classique a plutôt choisi pour cible la volumétrie générale. Au 42, rue J. Gruber (fig. 112), la rupture de la "boîte-cercueil" traditionnelle s'exprime par la dislocation du mur dont les éléments se répartissent sur des plans verticaux indépendants : baies, allèges, murs porteurs sont disposés à des nus différents. Le contraste des matériaux doit cependant venir renforcer cette indépendance, car contrairement à la règle anti-classique, la désarticulation ne compromet pas le volume entier de la maison, mais seulement quelques dizaines de centimètres dans l'épaisseur des façades. Le 25, rue du Château (fig. 113) est encore moins ambitieux. La boîte est restée close de murs presque plats, mais on a pris soin de détacher la toiture de la maçonnerie par une bande de fenêtres hautes alternées avec des panneaux menuisés, et le contraste des baies, de l'allège et de la porte du garage est censé rendre plus évidente cette disposition qui simule des panneaux indépendants.

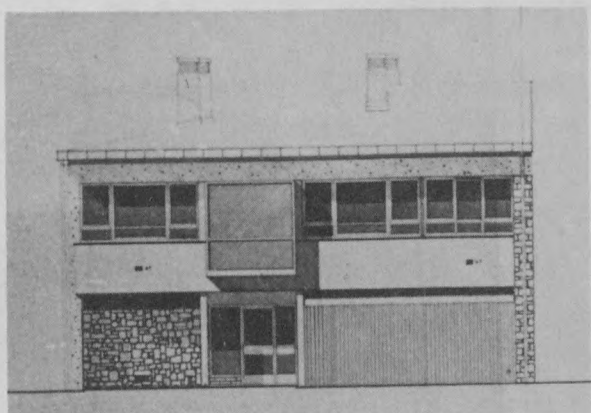
Le même procédé est utilisé au 1, rue du Gal Gouraud (fig. 114), avec un choix plus étendu des matériaux. La façade arrière, vitrée, s'orne de quelques voiles qui la traversent, traduisant ainsi dans le registre modeste d'un pavillon de banlieue les images issues de la "syntaxe de la décomposition quadridimensionnelle" de Zevi. Sur la façade principale, les voiles se font rustiques, s'habillent de



110 ▶



111



112



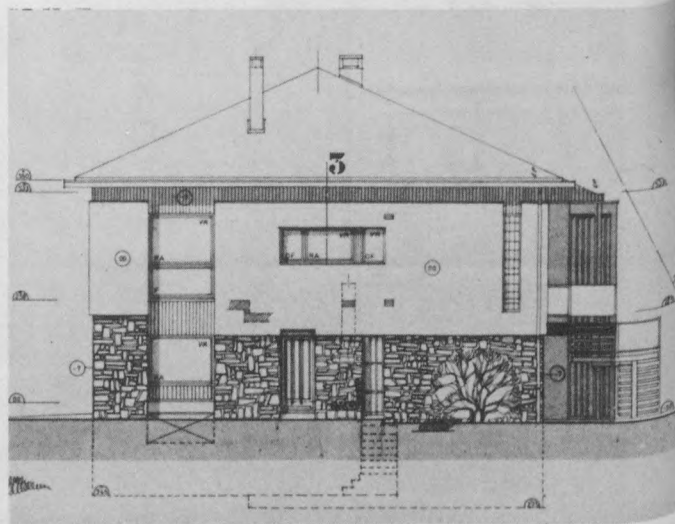
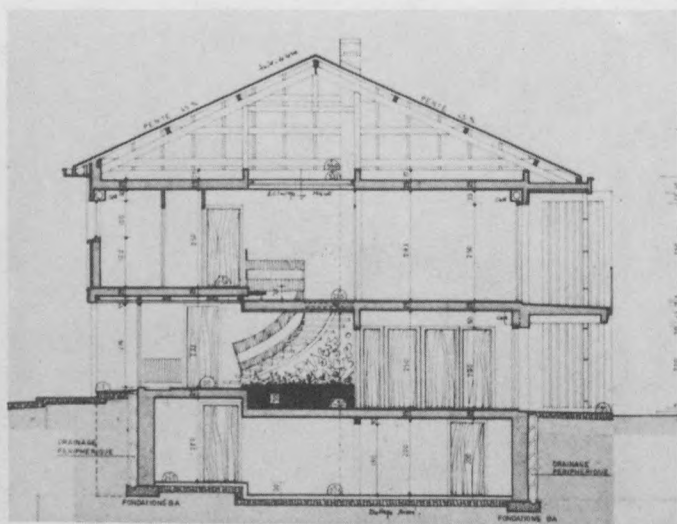
113

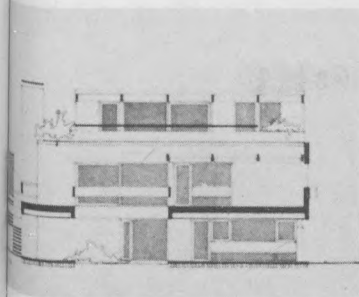
- 110 * 78, rue Léonard Bourcier, 1960. Arch. Marconnet.
 111 * 22, rue V. Lemoine, 1962. Arch. Corre.
 112 * 40, rue J. Gruber, 1965. Arch. H. Prouvé. Façade sur rue.
 113 * 25, avenue du Château à Villers-lès-Nancy.

pierre en opus incertum et de bois. Cette maison couverte d'un toit à quatre pans recèle d'autres surprises : un brise-soleil accolé au balcon, et même un début de Raumplan, curieusement réservé aux pièces de service alors qu'Adolf Loos son inventeur avait plutôt mis en oeuvre cette variation des hauteurs dans les pièces de réception ou de séjour.

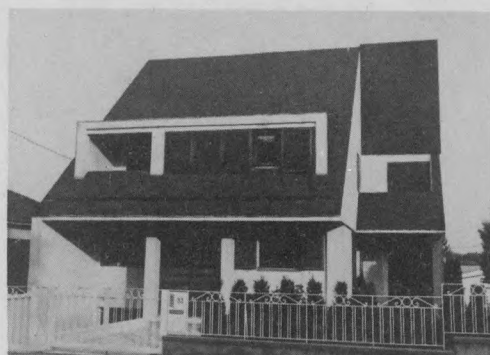
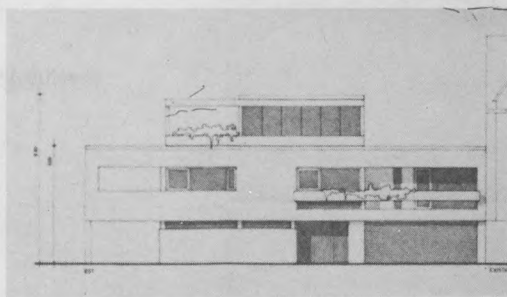
Comme dans toute architecture pittoresque, la version économique et décorative existe ; il ne reste alors, des audacieuses propositions volumétriques de l'anti-classicisme, que le contraste des couleurs d'enduits (fig. 117). La "désintégration de la boîte" peut toutefois conduire à des compositions moins statiques, comme le montre la coupe du 2, rue du Maréchal Gérard (fig. 115). Mais là aussi la poésie de l'angle droit a discipliné un anti-classicisme dû pour l'essentiel à l'articulation asymétrique des diverses terrasses. De plus, il est des règles proportionnelles, "pseudo-scientifiques" disait Zevi, qui tempèrent le dynamisme des porte-à-faux.

Il existe un secteur de la production architecturale où l'anti-classicisme, allié naturel d'un certain culte de l'originalité, s'est solidement implanté. Les revues de vulgarisation appellent ce secteur celui des "maisons d'architectes". Les innovations formelles devenues signatures, l'anti-classicisme "informel" trouve là son terrain d'élection ; il n'est pas besoin d'en multiplier les exemples. La forme construite impasse H. Lévy (fig. 118) repose sur l'autonomie absolue des volumes et l'indépendance de chaque pièce. La toiture absorbe tout ce découpage en de multiples pans aux formes que nous dirons incertaines, faute de trouver une catégorie plus adéquate pour mener à bien cet exercice, de plus en plus difficile, de description. Dans un autre répertoire, le 33, rue de Viray concentre l'innovation sur la toiture, à laquelle il arrive de descendre jusqu'au sol. Cette métonymie architecturale — la maison n'est plus qu'un toit — a été reproduite à de nombreux exemplaires dont cette version en béton et bardeaux est sans doute la moins ouvertement régionaliste (fig. 116).

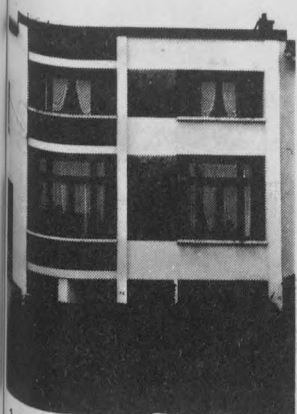
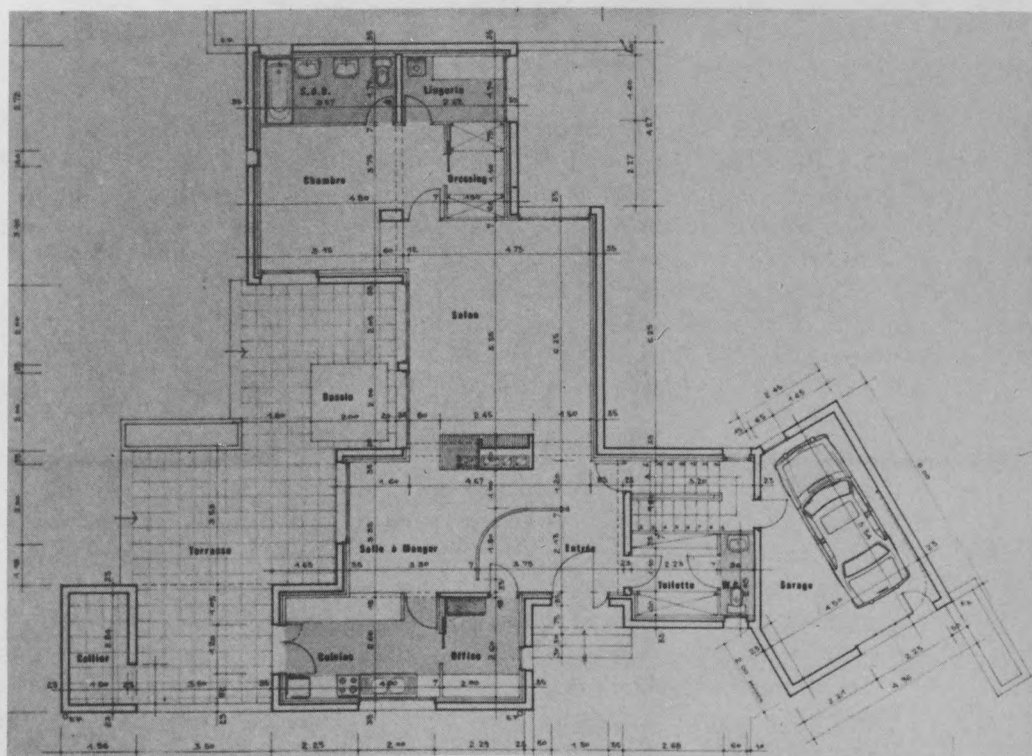




115

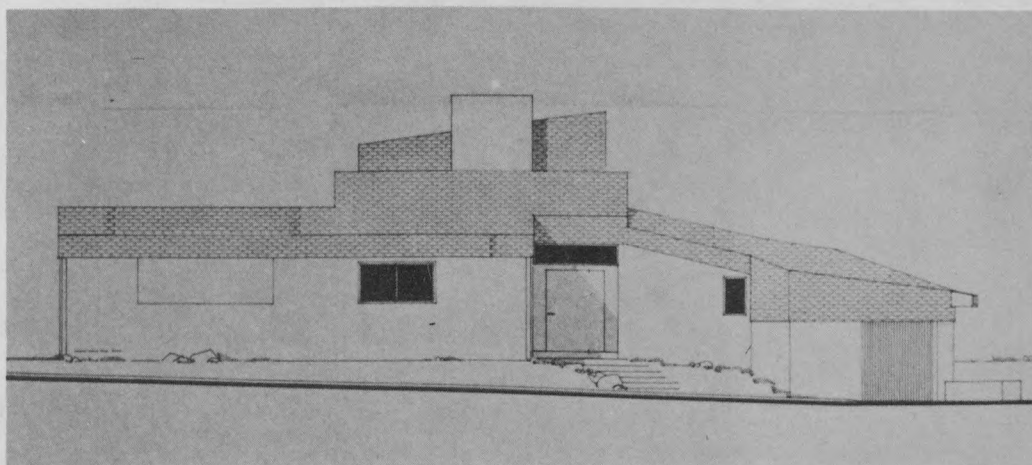


116



117

117



118

114 * 1, rue du Général Gouraud, 1968. Arch. Baudouin.
coupe et façade.

115 * 2, rue du Maréchal Gérard, 1974. Arch. Clermont. Coupe et façade.

116 * 33, rue de Viray, 1972. Arch. ATUA.

117 * 70, rue Français, 1954. Façade sur rue.

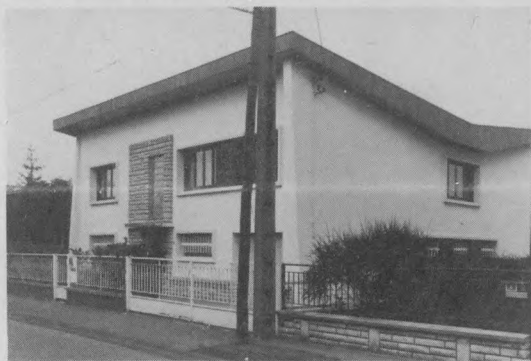
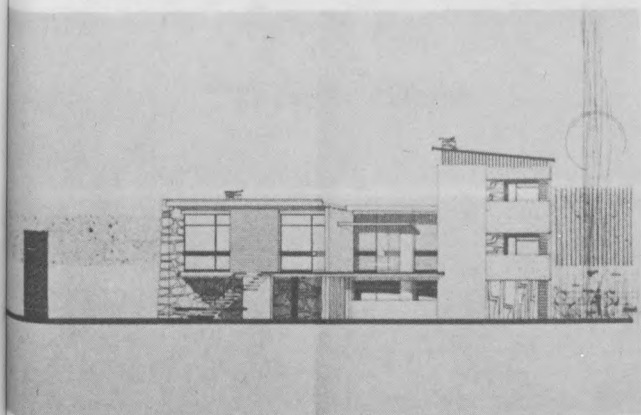
118 * s.n., impasse H. Levy, 1976. Arch. Sieler. Rez-de-chaussée et
façade.

Rue du Mal F. d'Esperey (fig.121), la forme de la pièce de séjour, volume à base trapézoïdale adossé à un mur appareillé, s'adapte à celle de la parcelle, bien que la maison soit implantée à quelque distance de son contour. L'escalier, les terrasses et les pièces qui articulent ce volume à celui plus traditionnel des pièces de service sont les ultimes refuges de cette architectonique à quatre dimensions, où le "dynamisme" des formes atteint jusqu'aux souches de cheminées. Cette maison qui emprunte un peu à tous les répertoires modernes recèle cependant l'un des rares authentiques séjours sur pilotis du corpus. Le 2, allée des Aiguillettes (fig.123) est un autre exemple de confrontation d'un parallélépipède et d'un volume aux lignes obliques.

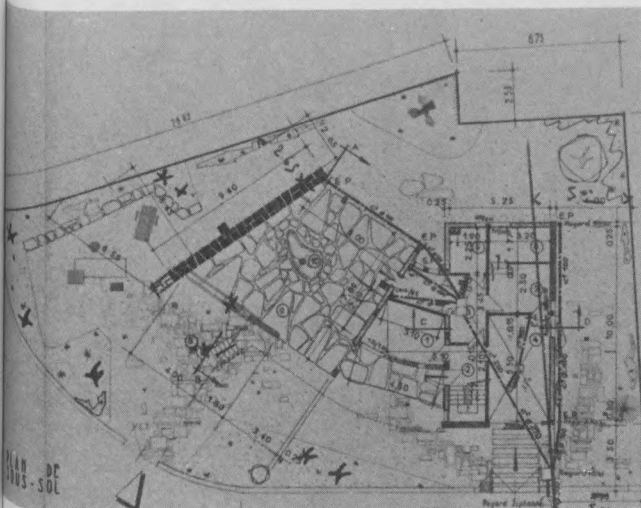
Statistiquement, les deux points d'impact dominants de l'architectonique anti-classique sur les pavillons sont la toiture et les accessoires tels que cheminées, cadres, bandeaux, balcons, etc... A la décomposition des volumes s'est le plus souvent substituée la logique additive, comme dans cette maison de la banlieue nancéienne (fig. 119) ; le volume utile de l'habitation est orné d'une toiture inversée qui s'en détache par un bandeau peint d'une couleur sombre. Des murs appareillés, véritables contreforts extérieurs, apportent de leur profil oblique leur contribution au dynamisme de la silhouette.

La toiture à chéneau central et les murs obliques ont connu des interprétations innombrables, comme le 8, rue G. Chepfer (fig. 120) dont les rives de toiture sont l'occasion d'inventer un profil particulier, ou le 19, rue du Gal Leclerc (fig.122) où le bandeau qui désolidarise —pour l'oeil seulement— la toiture de la maison, est réservé à la façade principale. Ce dernier dispositif renoue, comme au 67, boulevard de Hardeval (fig.124), avec l'articulation verticale ternaire du classicisme. Socle, étage et corniche perdurent au-delà de la composition ordonnancée. L'émigration des pièces de séjour au premier étage (qui redevient l'étage noble) a même conféré à cette organisation une nouvelle légitimité.





120



122

121

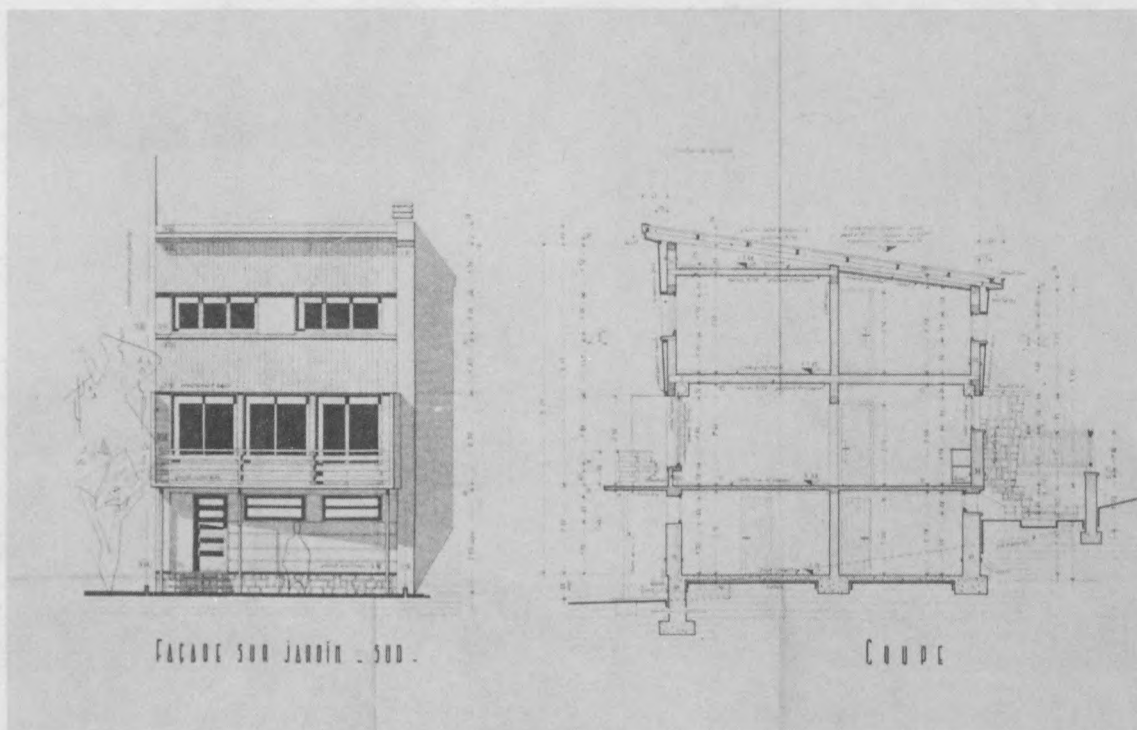


124

- 119 * s.n. avenue L. Songeur à Jarville-la-Malgrange.
- 120 * 8, rue G. Chepfer à Villers-lès-Nancy.
- 121 * s.n. rue du Maréchal Franchet d'Esperey, 1958. Rez-de-chaussée et façade.
- 122 * 19, rue du Général Leclerc à Villers-lès-Nancy.
- 123 * 2, allée des Aiguillettes à Villers-lès-Nancy.
- 124 * 67, boulevard de Hardeval à Laxou.

Les accessoires décoratifs des maisons anti-classiques ne compromettent pas l'intégrité du parallélépipède. L'encadrement au profil oblique du 6, rue Jeanne d'Arc (fig. 126, cet encadrement ne fut pas admis au permis de construire parce qu'il empiétait sur le domaine public) n'a aucun lien avec la forme des pièces, pas plus que son homologue localisé à la baie du séjour au 32, boulevard de Hardeval (fig. 127), ou que ces auvents dont sont décorées d'innombrables portes d'entrées des années 50 (fig. 128 et 129). La cheminée extérieure, léguée par la tradition pittoresque, est devenue au 79, rue de Badonviller (fig. 130) l'unique élément oblique qui s'oppose à une façade ternaire et à une distribution à couloir peu exceptionnelle.

Dernier avatar de cette contestation du rectangle, le 37 bis, rue de Montreville (fig. 125) est construit comme un parallélépipède de béton auquel est superposé un ouvrage de menuiserie qui emballe le premier volume de plans obliques. L'auvent de l'entrée et le garde-corps du balcon côté jardin apportent leur contribution à cette négation méthodique de la verticale.

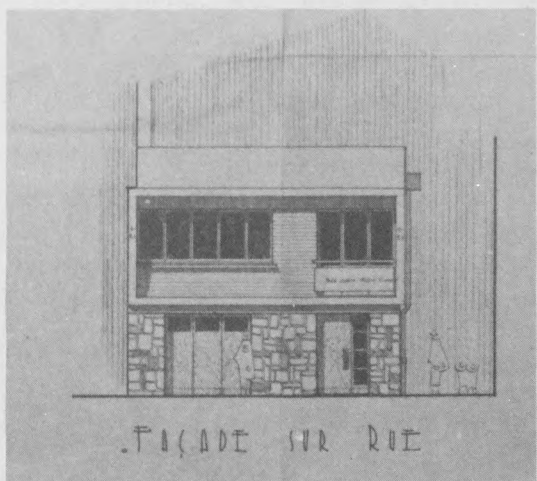


les cinq points de l'architecture domestique

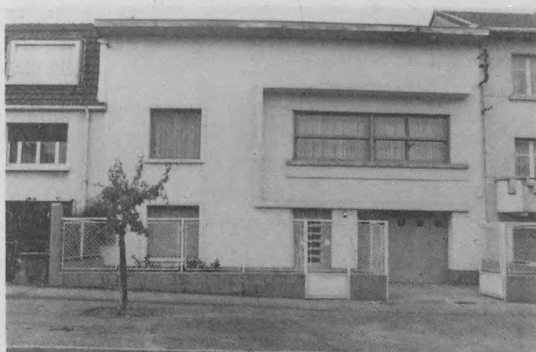
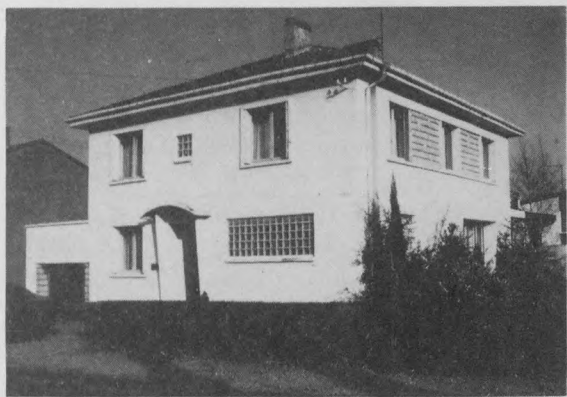
125

Paradoxalement, les cinq points de l'architecture moderne, qui s'annonçaient comme les transformations les plus radicales du concept de maison, ont été souvent utilisés par l'architecture domestique, mais aussi largement détournés. Les maisons des lotissements de banlieue en proposent un échantillonnage complet, du plus légitimiste pilotis à la plus décorative des fenêtres en longueur.

Du toit-jardin l'on peut constater une double édulcoration. La première concerne ce jardin haut perché, dont il n'existe aucun exemplaire sur des terrasses pour la plupart inaccessibles. Le volume par-



126
128

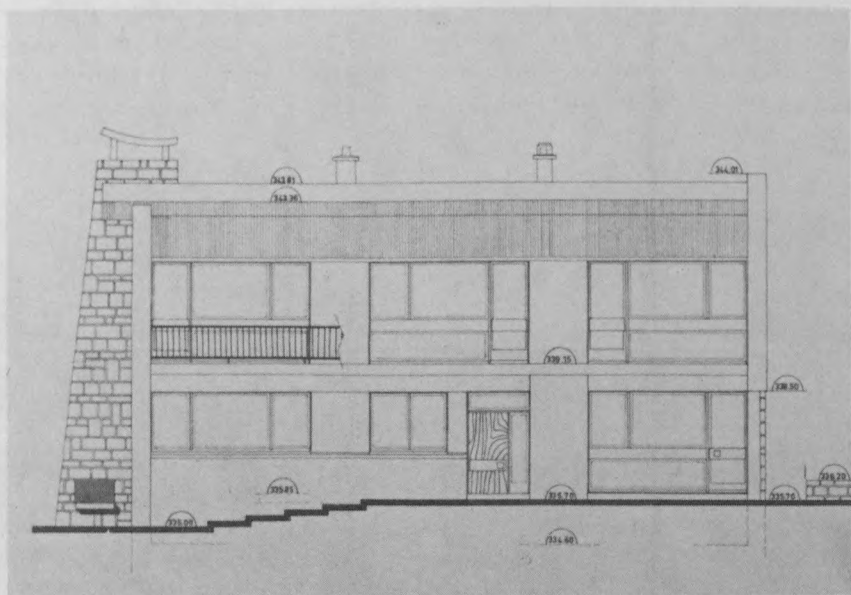


127



129

130



- 125 * 37bis, rue de Montreville, 1958. Façade et coupe transversale.
 126 * 6, rue Jeanne d'Arc, 1959. Arch. Schreiner.
 127 * 32, boulevard de Hardeval à Laxou.
 128 * 3, rue J. Gruber.
 129 * 25, rue du Général Leclerc à Villers-lès-Nancy.
 130 * 79, rue de Badonviller, 1955. Façade sur rue.

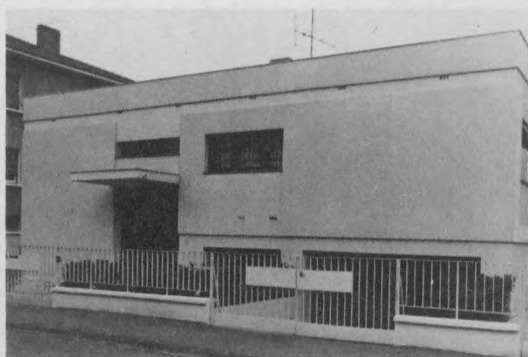
fait (satisfaction de l'esprit, disait Le Corbusier) a certes tenté quelques pavillonnaires. Les fig.131 à 133 en montrent quelques interprétations, au sommet desquelles aucune plantation n'est cependant prévue. L'une célèbre d'un linteau apparemment fort long les vertus du béton armé ; la deuxième ne donne de la trilogie pilotis/étage/toit-jardin qu'une expression graphique dans l'épaisseur de l'enduit ; la dernière semble avoir retenu le principe de la façade libre, entièrement vitrée. Il s'agit en fait d'un artifice supplémentaire : l'acrotère est peint d'une couleur sombre, ne laissant apparaître qu'une fine ligne blanche de couronnement.

Pour être moderne, on n'abandonne pas toujours le toit traditionnel à deux ou quatre pans. Du reste, il est parfois imposé au permis de construire, comme l'indique cette "correction" apportée au projet du 99, rue G. Mouilleron (fig.134). Une solution assez répandue accommode le débord de toiture et la gouttière aux formes préconisées par les 5 points : la toiture, devenue aussi plate que le matériau de couverture le permet, est longée par un chéneau généreusement dimensionné. Vue du sol, la ligne supérieure de la façade peut être identifiée comme appartenant à l'acrotère d'un toit-terrasse. Ainsi le 7 rue de Buthegnemont (fig. 135), pourtant visiblement tenté par la façade libre, n'est pas coiffé par la terrasse que promet le couronnement de la façade. La tricherie apparaît inmanquablement lorsque la maison n'est pas prise entre deux mitoyens. Le 17, rue de la Madeleine (fig.136) n'a d'autre ressource que d'avouer sa toiture par un fronton triangulaire sur la façade latérale. Au 2, rue G. Chepfer (fig.137), le chéneau encadre les quatre côtés de la maison. Cette "terrasse" est ici associée à une simulation de la fenêtre en longueur par un cadre qui rassemble plusieurs baies adjacentes.

En effet, tout comme la terrasse qui a dû composer avec la toiture traditionnelle, la fenêtre en longueur existe à travers des solutions qui conservent à l'intérieur des pièces les proportions usuelles de la fenêtre. Les fig.138 à 140 illustrent les variations d'un même procédé qui consiste à jouer sur le contraste des matériaux ou des coloris pour dessiner sur la façade une longue bande horizontale. La pierre ou la brique sur fond d'enduit, les volets coulissants, ou même une

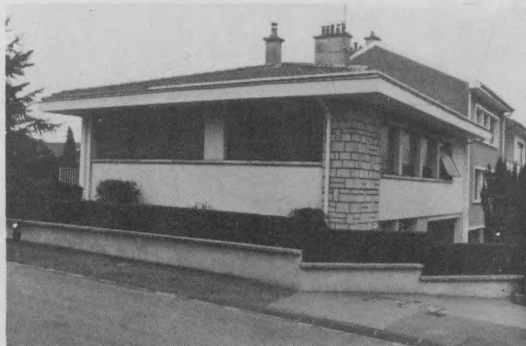
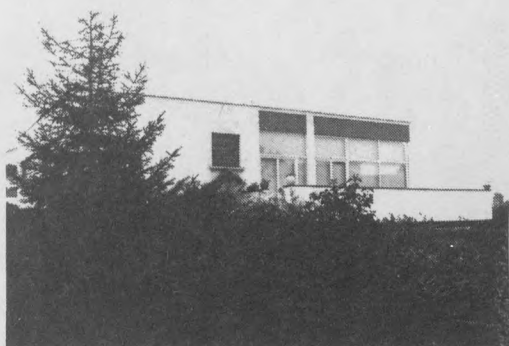


131

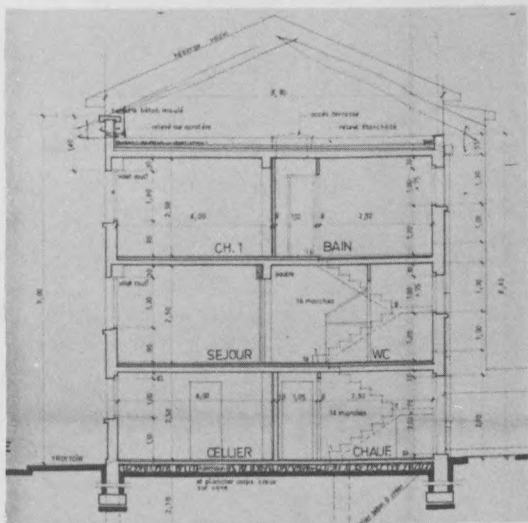


132

133



137



134



138



135



139



136



140

- 131 * 25, rue E. Herriot à Villers-lès-Nancy
- 132 * 4, rue G. Chepfer à Villers-lès-Nancy
- 133 * 4, rue de Laxou à Villers-lès-Nancy
- 134 * 99, rue G. Mouilleron, 1969.
- 135 * 7, rue de Buthegnemont, 1961.

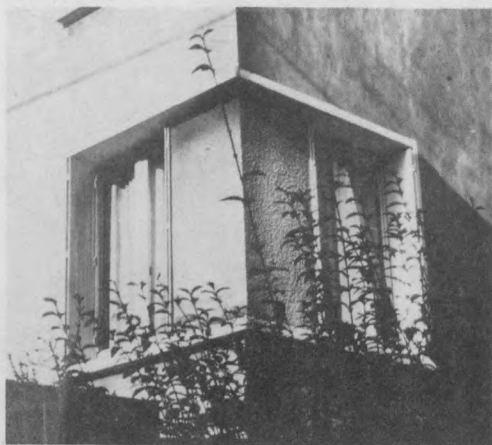
- 136 * 17, rue de la Madeleine
- 137 * 2, rue G. Chepfer à Villers-lès-Nancy
- 138 * 7, rue du Docteur Friot à Villers
- 139 * 31, rue E. Herriot à Villers
- 140 * 45, boulevard de Hardeval à Laxou

simple différence dans le dessin de l'appareil y suffisent généralement. Ce motif peut même contenir des baies de tailles diverses, ou simuler un porte-à-faux, une fenêtre d'angle (fig.141et142) en habillant le poteau. Il est souvent allié à un cadre de béton, souvenir du "bloc-fenêtre".

Il faut enfin réserver une juste place à cette fenêtre en longueur qui est seulement offerte au passant diurne, lorsque les volets sont ouverts (fig.143).

Les pilotis n'ont pas plus libéré le sol que la terrasse n'a accueilli les jardins suspendus. Si le schéma distributif de l'habitation s'accommode d'un étage reposant sur des poteaux, l'espace du rez-de-chaussée reste occupé par des pièces de service. Aussi élégante soit-elle, la villa du 21, rue de Gerbéviller (fig. 144) n'échappe pas à cette règle. Au 34, rue E. Moselly (fig.145), la structure métallique est doublée à moins d'un mètre par un vrai mur de briques. Le 42, rue de Preny (fig.146) libère par quatre poteaux la place nécessaire au garage, mais le rez-de-chaussée n'est évidé que sur deux façades. Cette maison offre un autre descendant décoratif du pilotis, sous la forme d'un petit poteau qui soutient le balcon.

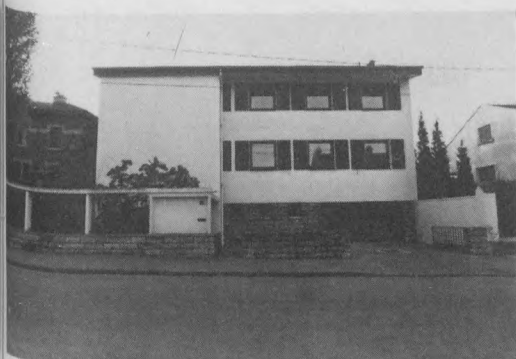
De la dernière solution architecturale typique, nous savons qu'elle s'est imprégnée de toutes les architectoniques : c'est la peinture; au 34, rue J. Gruber, c'est un badigeon sombre qui fait disparaître le rez-de-chaussée par contraste avec la boîte blanche de l'étage d'habitation (fig.147).



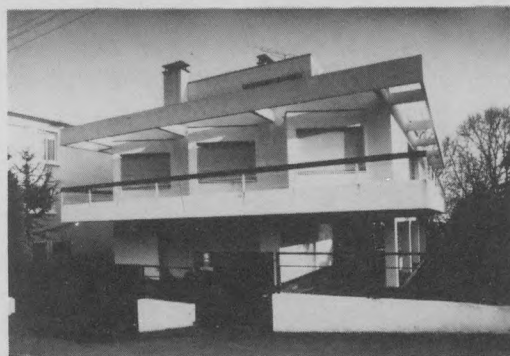
141



142

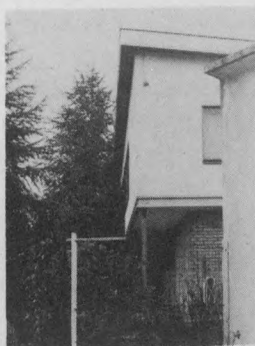


143

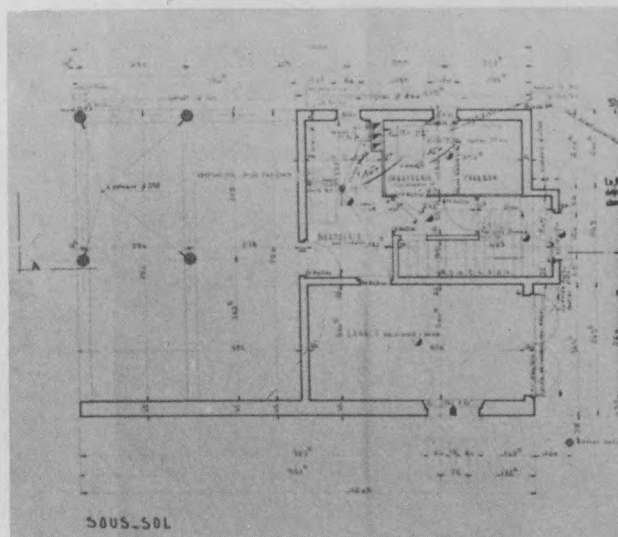


144

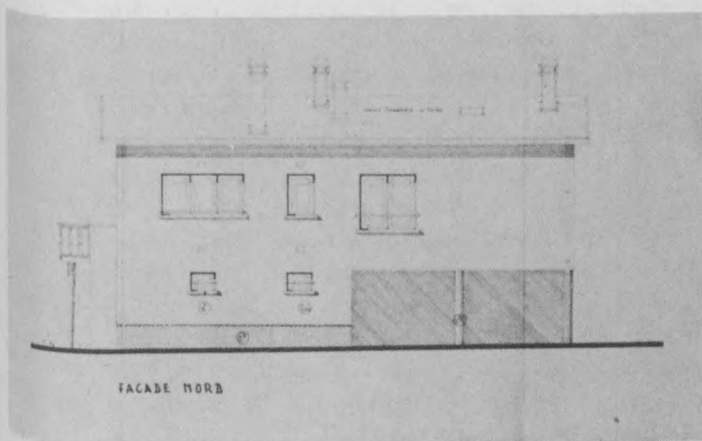
145



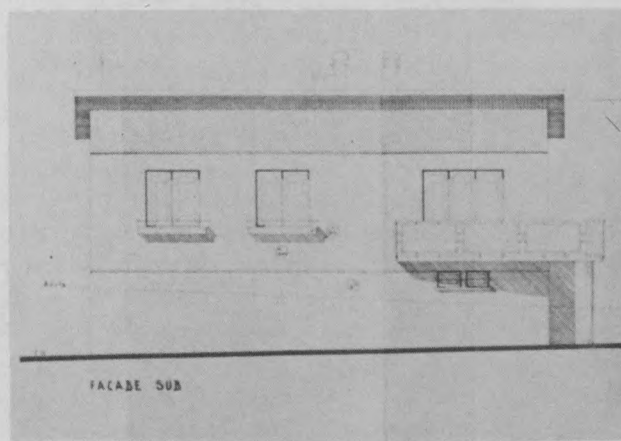
146



SOUS-SOL



FACADE NORD



FACADE SUD



147

- 141 * s.n. rue de Beauregard.
- 142 * s.n. rue de Badonviller.
- 143 * 20, rue de Viray, 1954. Arch. Noviant.
- 144 * 21, rue de Gerbéviller.
- 145 * 34, rue E. Moselly, 1954. Détail.
- 146 * 42, rue de Preny, 1956. Arch. Malot. Rez-de-chaussée et façades.
- 147 * 34, rue J. Gruber, 1966.

12. Pour conclure, petit essai improvisé et provisoire sur l'architecture de la maison

Le 16 décembre 1982, dans l'amphithéâtre surpeuplé de l'Ecole des Ponts et Chaussées de Paris, Mario Botta dut répondre à la question d'un jeune homme touchant d'agressivité révolutionnaire et de naïveté. Ce jeune démocrate lui reprocha de soumettre l'habiter de ses clients à la dictature de dispositifs architecturaux d'un formalisme évident. Botta dut faire remarquer au jeune populiste que son architecture ne contraignait que quelques humains, de surcroît tous volontaires et heureux de l'être. Tout cela pour dire que le vieux fonctionnalisme en 1982 n'avait encore rendu ni armes, ni arguments. Il revenait faire un tour dans cet amphithéâtre où un architecte expliquait comment il était enfin sorti des pièges de ses fausses évidences. Mais il revenait en marchant sur les mains, inversé. Aux temps héroïques de la modernité, l'architecture de l'habitat devait être pédagogique. Elle avait pour mission de libérer l'homme nouveau de vieilles habitudes bourgeoises décadentes. Il fallait porter à la décharge publique tentures, armoires, bibelots, bois de lit et les quelques tonnes de briques et plâtras des cloisons divisant l'espace en pièces closes. Au nom de la raison, au nom de la liberté l'architecte devait mettre fin à l'aliénation de l'habitant par et grâce à l'architecture. Ce qui supposait entre l'architectural et l'habiter un déterminisme linéaire quasi mécanique. Aujourd'hui, anthropologues et sociologues ont été lus, commentés, enseignés. L'architecte a remis au vestiaire ses cols Mao et ses illusions. Il est devenu post-moderne. L'architecture devrait prendre garde à ne pas contrarier ces pratiques que les études sociologiques décrivent avec précision. Il ne faut plus que tombent avec les cloisons les limites entre espace de représentation et espace du privé. Il ne faut plus en arasant la toiture, couper la parole à la métonymie, liquider le symbole qui du langage à l'imaginaire est notre dernier refuge dans cette jungle asphaltée de la ville marchande. Une jungle où l'on n'espère plus guère la clairière lumineuse promise des prophètes. Ce respect contemporain et prudent de l'habiter ne fonctionne-t-il pas sur le même postulat que la pédagogie révolutionnaire d'hier, l'ethnologue ayant pris le pas sur le missionnaire ? N'est-ce pas toujours de la maison à l'habiter le même déterminisme linéaire ?

Nous avons évoqué plus haut, dans le chapitre consacré à l'architecture de la maison moderne, le discours où Charles Jencks proposait aux architectes post-modernes, les voies d'une schizophrénie où ils devraient gagner la considération populaire sans perdre celle des élites. Cette stratégie s'est en partie construite sur le constat désenchanté de la faillite du modernisme pédagogique et messianique et sur la découverte des cultures populaires explorées par les sociologies contemporaines. Jencks n'a-t-il pas écrit : " A travers plusieurs études concernant la manière d'appréhender l'architecture, il m'est apparu qu'il existait au niveau des interprétations une schizophrénie sous-ja-

cente répondant, à mon sens, à la nature fondamentalement dichotomique du langage architectural. De façon générale, on peut dire qu'il existe deux codes, un code populaire et traditionnel qui, comme le langage parlé, évolue lentement, abonde en clichés et s'enracine dans le mode de vie familial, et par ailleurs un code moderne rempli de néologismes, réceptif à l'évolution rapide dans le domaine de la technologie, de l'art, de la mode aussi bien que de l'avant-garde architecturale" ¹⁷⁴.

Ce n'est pas la première fois que l'architectonique se tourne vers l'architecture populaire. Faut-il ironiser en rappelant qu'aux sources de l'architecture moderne on découvre une sorte de retour à la campagne où l'on allait chercher une simplicité depuis longtemps perdue par ces faux amis du classicisme que furent les pontifes de l'Ecole ? Sur les chemins campagnards, on peut rencontrer le Viollet-le-Duc du XIX^{ème} entretien ou les architectes que publiait Art et Décoration dans les années dix.

Le post-modernisme n'a pas le privilège de la schizophrénie qui mêle codes populaires et codes professionnels. Il suffit pour s'en convaincre de feuilleter la bible du régionalisme, les trois tomes de Murs et toits des pays de chez nous ¹⁷⁵ où Charles Letrosne habille de costumes folkloriques gares, mairies, postes, auberges, hôtels... La distribution de ces édifices fait appel le plus souvent au plan ouvert de l'architectonique pittoresque rationnelle alors que la décoration est empruntée au corpus paysan. Le double code du post-modernisme n'est-il pas de la même nature que le camouflage folklorique de Letrosne ? L'un et l'autre, dans une même démarche schizoïde où la définition de l'espace bâti dans ses dimensions fonctionnelles ou structurelles se dissocie de la définition de ses formes visibles, réduisent la question architecturale à la question stylistique. Dans l'un et l'autre cas, il s'agit toujours pour l'architecte de gérer un stock de motifs. Pour Letrosne, le choix de ces motifs est déterminé par une rationalité extra-architecturale, folklorique et géographique. Il existe une légitimité stylistique. La localisation de l'édifice n'autorise pas la fantaisie ou la réduit en limitant l'aire de prospection des motifs à une région plus ou moins précisément délimitée et représentée le plus souvent par un type idéal autour duquel gravitent quelques variations.

A lire l'ouvrage de Charles Jencks ou à s'en remettre à l'air du temps — méthode contestable j'en conviens où les souvenirs des revues feuilletées, des livres lus et des conversations mondaines nourrissent un point de vue plus intuitif que raisonné ... mais cette conclusion n'a aucune prétention scientifique et n'est que bouteille à la mer — la situation post-moderne est plus complexe. Il semble bien que le style n'ait en dernière analyse d'autre fondement que la personnalité de l'artiste, ou plutôt que son aptitude à se distinguer en tant qu'auteur original. La course au motif singulier explique sans doute ce caractère à la fois disparate et monotone de la production française. Mais l'exercice de cette originalité n'a plus pour cadre, comme au plus beau temps du modernisme tardif, les espaces intersidéraux de l'invention graphique. Le temps des maisons soucoupes volantes, spirales, tire-bouchonnées ou presse-papiers est heureusement révolu. Chaque auteur a entrepris d'explorer l'histoire de l'architecture. C'est que la recherche post-moderne de l'originalité, que sa raison profonde

procède de la vieille conception romantique du créateur ou d'un cynisme commercial qui sait ce qu'est une image de marque, se fonde en partie sur une critique du mouvement moderne, où elle doit obligatoirement faire alliance avec diverses approches, urbaines, sociologiques ou historicistes, par exemple, qui ne vont pas précisément dans la même direction. S'il existe une schizophrénie post-moderne, peut-être est-elle dans ce constat. Son expression opératoire dans le discours de Jencks ne serait que l'impossible tentative de la transcender dans un mouvement, une ligne, un style, au sens que donne l'histoire des styles artistiques à ce mot, qu'en fait elle nie. L'architecte post-moderne est donc condamné à chercher les éléments de son vocabulaire personnel et original dans le grand sac du sens commun. Cela pour montrer qu'il déborde de respect pour les conventions urbaines, l'histoire de l'architecture et l'habitus de tout un chacun. Il n'est pas étonnant de voir cette démarche tourner au maniérisme. Comment marquer de sa patte personnelle des éléments empruntés sans les déformer, les morceler, les déplacer. Le maniérisme, ce peut être le drame de Michel-Ange se battant avec la règle vitruvienne et créant les inversions stupéfiantes du *ricetto* de la *Laurenziana*, la "tension dramatique" de Borromini, pour reprendre une expression de Chastel¹⁷⁶, ou les jeux virtuoses et vides du rococo.

Pendant que les nouveaux ensembles de logements collectifs se déguisent en Versailles de cauchemars, les maisons individuelles se couvrent de toits à double pente, s'ouvrent par des arcades en plein cintre ou surbaissées, se prolongent de vérandas, de marquises, s'ornent de carreaux de céramique colorés, substituts économiques des anciennes moulures ou des anciens motifs détachés, sans rejeter les prescriptions régionalistes sur la couleur, la pente des toits, la proportion des fenêtres. En écrivant ces derniers mots, je pense à quelques ensembles construits ces dernières années dans la banlieue de Nancy, mais ce phénomène n'est pas local. La problématique architecturale de la maison ne pouvait que s'ouvrir largement aux influences post-modernistes. Comme le chapitre précédent l'a montré, ce phénomène n'est pas si neuf, les maîtres d'oeuvres des maisons individuelles des années cinquante à soixante-dix pourraient passer pour des messieurs Jourdain du post-modernisme. Il faut cependant, avant de sombrer dans les délices de l'anachronisme ou du mythe de l'histoire cyclique, reconnaître que leur démarche était naïvement moderniste. C'est pour être à la page que les constructeurs domestiquaient les motifs les plus polémiques du modernisme militant ou pour séduire une clientèle réputée conservatrice que les architectes les instillaient à doses homéopathiques dans leurs projets sagement traditionnels. La moindre fenêtre d'angle en menuiserie métallique prenait alors l'allure d'une victoire sur l'obscurantisme.

Mais le post-modernisme et la domestication de la modernité sont en fait des phénomènes profondément différents. Si l'on nous permet encore quelques réflexions méandreuses sur le destin domestique de la fenêtre en longueur, nous pourrions expliquer cette assertion. Si l'on ne conservait, dans un agencement judicieux des matériaux, à l'aide de volets, panneaux menuisés, ou à grand coup de brosse à peindre, que la belle superposition contrastée de l'allège blanche et de la bande sombre du fenestrage plutôt que d'ouvrir la chambre ou le salon sur la rue d'un mur à l'autre, c'était bien pour conserver l'antique

trou dans le mur maçonné, la bonne vieille fenêtre. La satisfaction de voir l'esthétique nouvelle proclamer bien haut la qualité de la culture du propriétaire et sa confiance dans l'avenir radieux de la société occidentale — vous dites que j'exagère, mais c'était un temps où le goût de la modernité poussait des enfants à sucer les glaçons insipides sortis du "frigidaire" tout neuf— cette satisfaction n'était pas assombrie par le surcroît de dépense qu'aurait nécessité l'adoption du système domino, ni par le bouleversement que la longue bande vitrée n'aurait pas manqué d'introduire dans les habitudes familières, comme d'accrocher à tout propos des chromos aux murs ou y adosser des psychés ou des armoires. Si le motif moderne était réduit à un signe, celui-ci était plaqué sur un dispositif traditionnel, sur un solide mur de maçonnerie percé d'une fenêtre des plus banales et banalement utilisable.

Au contraire, le signe post-moderniste, que ce soit une bande de carreaux de céramique dessinant un fronton approximatif ou le profil tendu d'un linteau cintré, semble redondant. Il semble vouloir dire que la forme traditionnelle qu'il décore est traditionnelle. Mais n'est-ce pas parce que la tradition n'est plus qu'un discours ? Le mur a été remplacé par un complexe où l'enduit plastique projeté, le matériau isolant, le bois compressé, le cadre métallique, le carton, le plâtre forment un sandwich difficilement dicible voire pensable en dehors du lexique technique. La redondance du motif post-moderniste ne masquerait-elle pas un profond bouleversement de la maison dans sa matière même. Aux anciens matériaux d'origine géologique ou y ressemblant dans leur solidité, leur poids, leur durée se sont substitués des matériaux composites, complexes et feuilletés dont les qualités s'apprécient dans les formules abstraites, hérissées de coefficients de la statique ou de la thermique. L'ancienne maison n'est plus alors présente que dans des motifs qui deviennent des signes.

Dans la domestication de la fenêtre en longueur, on peut voir la résistance d'une solution typique face à l'investissement architectonique alors que dans le signe post-moderniste on voit effaré l'architecture se réduire à une symbolique qui la rapproche dangereusement du discours publicitaire. John Berger écrivait dans un petit ouvrage sur la peinture à l'huile : "La publicité s'intéresse aux relations sociales et non aux objets. Elle promet non pas le plaisir mais le bonheur : le bonheur tel que les autres le jugent de l'extérieur. Et le bonheur d'être envié, c'est cela qu'on appelle le prestige"¹⁷⁷.

La domestication de la fenêtre en longueur introduisait dans la maison les valeurs de la mode sans mettre en cause ni sa matérialité ni l'usage. Le signe post-moderne renvoie au passant l'image de l'ancienne demeure patrimoniale avec sa riche ornementation alors qu'il s'agit d'un pavillon clé en main où le moindre centimètre cube de matière a été soupesé, estimé pour le profit qu'il pouvait rendre dans le respect de la législation et la défiance des associations de consommateurs.

Mais dans l'un comme l'autre cas, tout jugement de valeur mis à part, on peut dire que la problématique architectonique se réduit à la question stylistique. Le mot style ne désigne pas ici la manière de l'auteur mais, en référence à la signification que lui a donné l'histoire des styles, il désigne un vocabulaire, un choix de motifs formels rassemblés en une planche didactique, des motifs détachés évidemment car le style pour exister doit s'établir au-dessus de la variété des types ou ruser avec elle, comme le fit l'éclectisme du XIX^{ème} siècle.

L'étude des maisons nancéiennes, sur laquelle il serait temps de revenir, montre que la variété stylistique se développe dans des dispositifs qui restent constants, parce qu'ils sont la solution de problèmes spécifiques. Les solutions architecturales typiques qui procèdent de ce que nous avons nommé la résolution de la dualité sont de cette nature ainsi que les jeux sur la division tripartite de la hauteur de la façade. Si ces derniers ne sont pas spécifiques à la maison puisqu'ils sont issus de problèmes que pose tout édifice : sa relation avec le sol, la division en étages, la définition de sa limite supérieure, les premières pourraient bien l'être au contraire. Elles sont la réponse à une question architectonique essentielle, la question de l'unité, mais avec la maison individuelle cette question présente des aspects extra-architecturaux qui la rendent incontournable. Ce n'est pas seulement en tant qu'oeuvre que la maison doit s'affirmer "une", mais tout simplement en tant qu'édifice pour être effectivement "individuelle" dans le front continu de la rue, pour être unifamiliale dans la société du quartier.

Les solutions architecturales typiques qui se forment dans la résolution de la dualité sont nées d'une question que pose expressément la série typologique "maison de ville à deux travées". On pourrait presque affirmer que nous sommes là devant un problème et des solutions spécifiques à l'architecture de cette série et par son intermédiaire à l'architecture de la maison.

Il suffit d'ajouter une travée pour que problème et solutions intéressent tout autant la maison que l'hôtel de ville ou l'église.

Il est une problématique architectonique qui a pris son essor avec la maison, celle du plan pittoresque. C'est dans les derniers entretiens consacrés à l'habitation que Viollet-le-Duc la développe, c'est en dessinant, construisant, publiant, commentant des villas de banlieue et de villégiature que ses "disciples" vont la populariser. Mais elle n'est pas pour autant limitée à la maison et elle a étendu son hégémonie, sous prétexte de fonctionnement, de liberté, de fantaisie, à l'ensemble de la production. Il en va de même pour la problématique de l'inventaire qui, née de la complexification de la distribution, de la multiplication des services, est devenue sous la plume de Bruno Zevi, le critère de la modernité.

Alors la réponse à notre question initiale : Y-a-t-il une architectonique de la maison ?, se réduirait à ce modeste commentaire des dispositifs architecturaux qui permettent de résoudre la dualité dans les maisons de ville à deux travées. Et encore, Robert Venturi a décrit dans De l'ambiguïté en architecture, la façade de la Farmers' and Merchants' Union Bank de Louis Sullivan à Colombus dans le Wisconsin en y montrant comment l'on passait de l'addition de deux baies égales à un linteau ternaire que confirmait un arc unique et une sorte de blason situé sur l'axe ¹⁷⁸.

Il en va de même si l'on aborde la question de la distribution. La plupart des solutions distributives typiques ne sont pas propres à la maison. Il faut noter qu'avec l'adoption de l'étage d'habitation unique, la distribution des pièces principales des maisons se rapproche

de celle des logements des immeubles collectifs. A l'inverse la diffusion dans ce secteur du duplex, voire du triplex, voit des solutions distributives courantes dans les maisons entrer dans le secteur du logement collectif.

Il ne semble pas que la maison ait jamais posé de problèmes spécifiques du point de vue de la distribution. Elle peut être à un moment donné un champ d'expérience privilégié, comme dans le développement du plan pittoresque. Elle a hérité comme l'appartement bourgeois de la suite des pièces de réception et comme l'appartement ouvrier, elle a hérité de la salle commune du logis paysan. La répartition des pièces sur plusieurs niveaux y est plus fréquente que leur étalement sur un seul plancher comme dans l'appartement bourgeois, petit-bourgeois ou ouvrier, mais les problèmes de projet créés par cette superposition ne sont guère différents de ceux que pose n'importe quel édifice à plusieurs étages.

Faut-il en conclure que le projet d'une maison se ferait dans un champ problématique sans aucune spécificité, ce serait aller un peu vite et ce serait formuler une thèse qui ne résiste pas à cette connaissance intuitive que nous avons du réel. Nous savons tous distinguer une maison, grosse ou petite, d'un immeuble, d'un édifice public, commercial, industriel ou agricole. Ce constat empirique devrait pouvoir se penser et s'exprimer dans la terminologie de notre étude, à partir de nos analyses des solutions distributives et architecturales typiques. Il faut cependant faire remarquer que cette reconnaissance empirique de la maison peut être l'occasion de quelques erreurs. La seconde partie du huitième chapitre "Ambiguïté et limite du concept de maison" montre qu'il est parfois difficile de distinguer un petit immeuble d'une maison cossue. A l'occasion d'une étude sur le quartier de Saurupt¹⁷⁹, nous avons pu constater que certaines villas du début du siècle — le type de la villa ayant aujourd'hui fortement évolué et fait l'objet d'une réduction proportionnelle à l'augmentation de l'indice des prix — ont subi un bouleversement typologique radical et sont devenues sans que leurs façades se modifient, de petits immeubles collectifs. On savait déjà que ces villas pouvaient facilement accueillir des sièges de société, des bureaux, on sut qu'elles pouvaient aussi passer d'une série typologique à une autre dans le secteur de l'habitation.

La spécificité de la problématique architectonique, de la maison existe — mais on peut faire l'hypothèse qu'elle s'établit au plan du type — sinon il serait impossible que la commutation fonctionne, pour reprendre la terminologie et la thèse de Henri Raymond. Décrire cette spécificité suppose à la fois un resserrement du champ de l'étude et son élargissement à des dimensions qui n'ont pas été prises en compte dans ces travaux : dimensions symboliques et économiques, par exemple. Dans son rapport aux deux champs problématiques que nous avons explorés : les solutions distributives et l'investissement architectonique, le type tel que le viserait une telle étude, qui ne peut être qu'une étude historique, fonctionnerait comme un lieu commun, une intersection de données appartenant à ces deux ensembles, une conjonction d'éléments qui par ailleurs se retrouvent dans d'autres types. Pour rendre plus claire cette hypothèse, nous pourrions décrire une maison de ville des années trente en disant qu'elle procède de deux solutions distributives typiques, l'une intéressant la répartition des pièces fonctionnelles

les dans les étages, par exemple garage et services à rez-de-chaussée, cuisine, séjour, salon au premier étage, chambres et salle de bains au second, l'autre la distribution des pièces de séjour (par exemple salon-séjour traversant dans un plan à 2 travées) et de deux solutions architecturales typiques, l'une intéressant la division verticale du corps de la façade (reproduisant, par exemple, la division : piédestal, colonne, entablement), l'autre la résolution de la dualité.

Si nous n'avons pas systématisé cet exercice, c'est-à-dire si nous n'avons pas construit une typologie des maisons nancéiennes, c'est que la tâche était trop importante dans le cadre de cette étude. Ne faudrait-il pas pour chaque type, procéder à une relecture du corpus, à une lecture statistique afin de déterminer l'ampleur de sa diffusion et les diverses variantes, puis le localiser dans le temps, étudier les conditions financières et économiques qui ont vu son apparition, cerner sa clientèle, approfondir les conditions techniques ? Ce serait, à partir de l'étude telle qu'elle est aujourd'hui au terme de travaux déjà trop longs, envisager des monographies typologiques. A partir de nos premiers classements, on pourrait, en effet, prétendre localiser et définir des types que l'on étudierait alors un à un en tant que moments d'une histoire de l'habitat et de l'architecture.

Si cette étude nous a appris quelque chose au-delà de ce que disent les descriptions les unes aux autres ajoutées, c'est, du côté de la diachronie, que les formes, qu'elles soient distributives, constructives ornementales ou compositionnelles, durent et perdurent lorsque les conditions changent. Ainsi lorsqu'un dispositif concret se transforme, s'altère, il perdure souvent dans une forme abstraite commune à son état développé et à son état altéré. Ainsi, alors que la taille de la maison petite-bourgeoise est plus petite que celle de l'appartement ou de la villa de la haute bourgeoisie, ou a fortiori de l'hôtel aristocratique, la suite de réception survit encore dans l'ordonnancement symétrique des portes et des fenêtres de la suite réduite salon-salle-à-manger. Nous avons vu aussi des solutions s'expliquant rationnellement dans un dispositif, en coloniser d'autres où on ne les attendait pas : par exemple l'accentuation ornementale d'une travée dans les façades à deux travées devenir l'accentuation d'une travée latérale dans les façades à trois travées, solution qui, appliquée aux façades à quatre travées, redevient compréhensible dans la problématique de la résolution de la dualité. Ces voyages incessants des formes devraient inciter les projeteurs de maisons à explorer le corpus architectural, en y faisant des choix qui bien sûr relèvent de leurs sensibilités et de leurs engagements. Les connaissances qu'ils pourraient en tirer viendraient compléter celles précieuses que les sociologues et les anthropologues de la maison construisent, mais qui, si elles sont exclusives d'une approche architecturale, peuvent nourrir une conception fonctionnaliste du projet et prendre alors le relais du scientisme progressiste et réformateur de la première moitié du siècle.

Nous espérons aussi que les lecteurs de cette étude en sortiront convaincus de l'importance du discours architectonique, que ses effets soient positifs ou négatifs, dans la production de notre environnement matériel intime ou urbain, convaincus que ce discours n'est pas seulement — il l'est parfois — corporatiste ou publicitaire, mais plus simplement et difficilement une esthétique qui tente de comprendre et

de résoudre dans ses principes un système ouvert, incomplet et contradictoire de données hétérogènes, de plus un système que les divers agents impliqués dans l'acte de bâtir hiérarchisent différemment selon leurs intérêts propres.

Dans le secteur de la maison, comme dans d'autres, les architectoniques contemporaines semblent vouloir regagner le terrain perdu. Le plan ouvert éclaté, additif du pittoresque-rationnel domine toujours l'ensemble de la production (et pour longtemps), adoptant divers déguisements, dont le dernier en date est la stylistique néo-traditionnaliste que l'on qualifie habituellement de post-moderniste. Son succès peut aussi se nourrir d'un retour au modernisme militant, un néo-modernisme.

Le technicisme constructiviste, rebaptisé "high-tech", connaît le succès médiatique et commercial. Il faut convenir que certaines réalisations sont d'une étrange beauté sur ces photographies glacées savamment éclairées de lumières vertes et rouges. Il existe même une version écologiste du "high-tech" où le tendeur et le cable poussent au beau milieu de la verte forêt. Je pense ici à la maison "Eagle Rock", il faut noter que Ian Ritchie refuse qu'elle soit classée dans la ligne "high-tech" ¹⁸⁰.

Le succès des études historiques et esthétiques du néo-plasticisme de l'entre-deux-guerres annonce-t-il un néo-néo-plasticisme ? Ce pourrait être intéressant et nous faire oublier les avatars tardo-modernistes de la déconstruction du cube bâti, de l'apologie de l'informe et de l'ouverture maximale de l'espace, des thèmes qui n'ont enfanté que la lourde systématique de l'architecture proliférante. Ce qui est un comble pour les éléments d'une problématique née d'un intellectualisme aussi raffiné que celui de Van Doesburg ou de Mondrian.

La célébration en 1987 du centenaire du maître aura-t-elle des effets architectoniques ? Et si elle en a, verrons-nous s'aggraver le succès du plan pittoresque ou assisterons-nous à un développement des recherches, des interrogations, sur l'actualisation de la problématique de la composition dont on sait que les écrits corbuséens ont exploré un champ : le problème de la proportion, des tracés régulateurs au Modulor, mais dont les oeuvres n'ont pas laissé l'autre champ en friche : les questions de l'ordonnance. Faut-il rappeler que la première des quatre compositions de la page 189 du tome 1 de l'oeuvre complète était ainsi annotée, en 1929 : "genre plutôt facile, pittoresque mouvementé. On peut toutefois la discipliner par classement et hiérarchie" ¹⁸¹. Sans évoquer des oeuvres comme la villa Stein - de Monzie ou la maison Plainex, on peut, en jetant un regard rapide sur la villa Cook, par exemple et pour rester dans la série typologique des maisons à deux travées, penser que le "plan libre" n'a rien à voir avec l'ouverture du plan pittoresque. Le "plan libre" ne rejette pas la problématique de l'ordonnance et la villa Cook affronte, non sans finesse, la résolution de la dualité : le dessin des menuiseries, du balcon au dernier étage, le travail sur l'axe de la salle et ses effets côté rue comme côté jardin en témoignent.

Cette maison de ville comme la villa Savoye mériteraient une analyse qui, un peu partielle, saurait percer les secrets de leur ordonnance. Ce serait un peu forcer la réalité de ne voir dans l'oeuvre corbuséenne que les dispositifs qui la rattachent à la tradition de la composition classique, mais ce serait aussi s'aveugler que de ne pas regarder en

face la contradiction qui la travaille, une contradiction où la conception moderne de l'espace se heurte à cette leçon du passé qui a tant d'importance dans les écrits théoriques. N'est-ce pas de cette contradiction que naît l'indicible beauté de l'espace corbuséen ?

L'on connaît l'architecture tessinoise, celle que l'on dit être de la tendance. S'est-on avisé que cette architecture est une critique en béton, parpaings, pierre, briques et marbres, de la conception pittoresque-rationnelle. Les maisons que construisent les architectes de la "tendance" se logent dans des volumes parallélépipédiques, cubiques ou cylindriques très précisément dessinés. Mieux, depuis quelques années, elles s'organisent sur des axes qui s'avèrent être de symétrie, distribuent leurs pièces sur trois étages, un pour les services, un pour les pièces de jour, un pour les pièces de nuit et pourtant il n'est pas facile d'affirmer qu'elles ne fonctionnent pas, ni qu'elles ne sont pas d'une grande originalité. Elles font la démonstration que la problématique architectonique de la composition peut s'investir dans la maison à la fois en lui permettant de retrouver une sorte de structure traditionnelle et en lui ouvrant un domaine de formes qui dans leur simplicité sont neuves, ou plutôt, pour ne pas retomber dans la phraséologie de la modernité en ces temps où elle fait les bons mots du marketing politique, sont d'une surprenante fraîcheur.

On se souvient des recherches post-corbuséennes d'Aurelio Galfetti avec la maison de Bellinzona en 1960-61, de Mario Botta avec la maison de Stabio en 1965-67, d'Ivano Gianola avec la maison de Cugnasco en 1970, de Luigi Snozzi avec la maison de Brione en 1975. Puis il y eut les maisons de Botta à Cadenazzo en 1970-71 et à Ligornetto en 1975-76 qui semblaient chercher chez Kahn le vocabulaire qui leur permettrait d'affronter la question de la forme, libérées d'une influence trop concrète de la poétique corbuséenne, et qui leur ouvrirait, grâce au mur appareillé, un chemin vers le patrimoine.

En 1972-74, Bruno Reichlin et Fabio Reinhart construisent à Torricella, une villa qui exploite le thème du plan centré à neuf cases. En 1976 avec la maison de Riveo, ils proposent une version symétrique et convaincante du pavillon à rez-de-chaussée surélevé. Ces deux projets procèdent plus du jeu intellectuel que d'un véritable engagement, comme l'oeuvre récente de ces architectes le démontre, mais ils apparaissent à un moment, 1974-1975, crucial dans l'histoire de l'architecture tessinoise.

En 1976, Reichlin et Martin Steinmann écrivent pour Archithèse un article que l'Architecture d'Aujourd'hui de Bernard Huet publiera l'année suivante, où ils déclarent : "l'architecture ne reflète pas uniquement une réalité sociale, mais présente une réalité propre qui est de nature formelle"¹⁸².

En 1974-1975, Livio Vacchini construit la seconde tranche de l'école primaire de Locarno, un immeuble commercial à Lugano et le gymnase du lycée de Losone, trois édifices qui, dans une ambiance encore fortement marquée par un rationalisme d'obéissance moderniste, sont composés selon les règles classiques de l'ordonnance et de la proportion du sol à la corniche et du plan au plus petit détail, renouant ainsi avec une problématique de l'ornement véritablement architectonique.

A partir de 1979, à Pregassona, Massagno, Viganello, Stabio, Origgio, les maisons de Botta se composent sur des plans symétriques, tentent l'aventure ornementale et superposent les trois étages canoniques. Les oeuvres récentes de Gianola, d'une composition rigoureuse et précise poussent la recherche ornementale jusqu'aux limites du maniérisme.

L'architecture tessinoise démontre à qui veut bien voir que l'architectonique peut investir la maison, qu'elle peut y faire entrer l'ordre de la composition, la rigueur de la géométrie sans rien abandonner sur le plan de la fonctionnalité et du confort, qu'elle peut retrouver la richesse ornementale sans renoncer à la rigueur technique, qu'elle peut trouver au bout de sa démarche une originalité sans extravagances ni tours de force, qu'elle peut respecter la structure de la maison sans archaïsme.

En 1985, Livio Vacchini, qui n'a pas étudié de maison depuis 1969, année où il construit sa propre demeure sur le thème de la maison à cour exploré par Mies van der Rohe dans les projets de 1931-1934, démontre, avec une petite maison construite à Vogorno au coeur du Val Verzasca et une villa construite à Ascona, que la problématique de la composition, lorsqu'elle s'attaque aux bastions du fonctionnalisme, la petite maison de week-end à la campagne et la villa suburbaine, peut y apporter une sorte de sérénité, et sans rien abandonner du problème de l'intégration au site, ni des rapports entre intérieur et extérieur, ni de la flexibilité et du dynamisme de l'espace¹⁸³.

Si ce petit essai sur l'architecture de la maison, se termine ainsi, par cette rapide évocation de ces quelques architectes tessinois qui ont démontré que la référence à la tradition classique n'a rien à voir avec les jeux décoratifs, mais est une problématique fondamentale, celle de la composition, c'est, bien entendu, parce que les sympathies architectoniques de son auteur le porte de ce côté-là, mais c'est aussi pour dire que l'architecture peut affronter le thème de la maison sans renoncer à son propre questionnement, à son esthétique.

(1) LOOS Adolf. Paroles dans le vide, Paris : Champ Libre, 1979, 335 p. (p. 226).

(2) Ibid.

(3) LOOS Adolf. "L'architecture" in L'Architecture d'Aujourd'hui de décembre 1930, pp 12-14.

(4) LOOS Adolf. "En Autriche. L'architecture et le style moderne" in L'Architecture Vivante, automne 1923, pp 26-34. Sur le débat en France autour des thèses fonctionnalistes et puristes on pourra se référer à mes travaux d'histoire, en particulier à "Le Corbusier, la critique, les revues" in Architecture. Mouvement. Continuité de septembre 1979, pp 71-74 ou à la partie : "Les années vingt, des mouvements incertains" de "Notes sur la question stylistique. France 1900-1940" in Les cahiers de la recherche architecturale du 1er trimestre 1985, pp 126-131.

(5) LE CORBUSIER "Où en est l'architecture ?" in L'Architecture Vivante, automne 1927, pp 7-11 (p. 10).

(6) Ibid. p. 9.

(7) Voir ZEVI Bruno. Le langage moderne de l'architecture, traduit par Marie-José Hoyet, Paris : Bordas, 1981-1973, 205 p. Voir en particulier le chapitre : Syntaxe de la décomposition quadridimensionnelle, pp 24-29. Pour les dix-sept principes de l'architecture néo-plasticiste on pourra se reporter à VAN DOESBURG Théo "L'évolution de l'architecture moderne en Hollande" in L'Architecture Vivante, automne-hiver 1925, pp 14-20.

(8) Ici sont évoqués le chapitre premier de LAUGIER Marc-Antoine. Essai sur l'Architecture, Paris : Duchesne, 1765, XLIV et 316 p., ainsi que le chapitre "Les tracés régulateurs" de LE CORBUSIER. Vers une architecture, Paris : Vincent, Fréal et Cie, d.l. 1966, XXVII et 243 p.

(9) RYKWERT Joseph. La maison d'Adam au paradis, Paris : Editions du Seuil, 1976, 254 p. coll. "Espaces".

(10) LE CORBUSIER. Le voyage d'Orient, Paris : Editions des Forces Vives, 1966, 172 p. (p. 159).

(11) Sur l'apparition de la maison dans la problématique architecturale, il faut se reporter au numéro de mars 1980 de la revue Architecture. Mouvement. Continuité en particulier aux articles de BRESLER Henri

"En quête de maison", pp 17-23 (avec une bibliographie des principaux ouvrages du XIXe siècle) et de FORTIER Bruno "L'invention de la maison. Un nouvel espace de projet", pp 29-35.

(12) Sur ces traités voir ELEB-VIDAL Monique et DEBARRE-BLANCHARD Anne. Architecture domestique et mentalités. Les traités et les pratiques XVIème-XIXème siècle. Paris : Ecole d'Architecture Paris-Villemin, 1984, 229 p. "In Extenso" n° 2.

(13) Voir le Livre Cinquième de Notre-Dame de Paris (1831-1832).

(14) LUCAS Charles Article "Architectonique" in La Grande Encyclopédie. Paris : H. Lamirault et Cie, s.d. (Les 31 volumes ont été publiés de 1885 à 1892), vol. 3 p. 689.

(15) BOILEAU Louis-Charles in L'Architecture du 19 mars 1910, 23e année, p. 101.

(16) MOUREY Gabriel "Une Maison de Campagne (premier article). Projet de MM. A. Laverrière et E. Monod" in Art et Décoration d'octobre 1903, tome XIV pp 317-321.

(17) DALY César "De l'architecture domestique monumentale" in Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics d'avril 1840, vol. I cal. 197 et s.

(18) Voir sur ces débats : Art National (1931-1939) et MAUCLAIR Camille. L'Architecture va-t-elle mourir ? La crise du "panbétonisme intégral", Paris : La Nouvelle Revue Critique, s.d. (1933), 125 p. On peut lire aussi UMBDENSTOCK Gustave. La lutte contre le chômage. La défense des qualités artistiques françaises, Paris : Photopresse, s.d. (1935), 60 p. et la réplique de LE CORBUSIER Croisade ou le crépuscule des académies, Paris : G. Crès et Cie, 1933, 88 p.

(19) CLOZIER René. Nos demeures comment on les bâtit, Paris : Bourrellier, 1948, 143 p. (p. 84).

(20) DORMOY Marie "L'Architecture Française Moderne" in L'Amour de l'Art de mars 1925, 6e année pp 111-124 (p. 124).

(21) ROUX-SPITZ Michel. La maison in QUENIOUX Gaston. Les arts décoratifs modernes, Paris : Larousse, 1925, pp 7-10.

(22) LE CORBUSIER et Pierre JEANNERET. Oeuvre complète 1910-1929, Zurich : Les Editions d'Architecture (Artemis), 10ème édition 1974, 216 p. (p. 41).

(23) Voir ibid. pp 140-151 et aussi BENTON T. in Les villas de Le Corbusier 1920-1930, Paris : Philippe Sers, 1984, 224 p. (pp 164-189).

(24) Pour lire ces phrases suivies des nom et prénom de leur auteur, on peut ouvrir : Le Corbusier architecte du bonheur. L'urbanisme est une clef, Paris : Les Cahiers Forces Vives, 1955 (n° 6 et 7).

(25) On peut citer, par exemple, les travaux dirigés par ABRAM Joseph Patrimoine architectural et production contemporaine, Villers-les-Nancy: Ecole d'Architecture de Nancy, 1981, 2 tomes. Ou les travaux dirigés par HAMBURGER Bernard et THIÉBAUT Alain, entre autres : GOSSELIN P. Style et Savoir-faire, Villers-les-Nancy : Ecole d'Architecture de Nancy, juin 1979 "Les cahiers de l'architecture conventionnelle".

Faut-il citer l'ouvrage de VENTURI Robert. De l'ambiguïté en architecture, Paris : Dunod, 1971, 135 p. traduit par Maurin SCHLUMBERGER et Jean-Louis VENARD.

(26) ROSSI Aldo. L'Architecture de la ville, Paris : l'Equerre, 1981: Introduction à l'édition portugaise (1977) pp 223-245 (p. 232).

(27) Ces quelques mots sont empruntés à Jean-Louis COHEN qui dans un chapitre intitulé "la contamination linguistique" épingle entre autres choses un tic de langage où typologie devient synonyme de type. Voir La coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l'italophilie, Paris : Ecole d'Architecture Paris-Villemin, 1984, "In Extenso" n° 1, pp 249-254.

(28) VIGATO Jean-Claude "Formes, composition et lois d'harmonie. Lurçat théoricien" in Architecture. Mouvement. Continuité de septembre 1976, n° 40 pp 27-29. Les cinq tomes de cette oeuvre de Lurçat ont été publiées de 1953 à 1957 à Paris par Vincent, Fréal et Cie.

(29) Sur "les sources françaises des discours italiens" voir le chapitre homonyme de l'étude de Jean-Louis COHEN, op. cit. pp 226-230.

(30) HAUTECOEUR Louis. De l'architecture, Paris : Morancé, 1938, 234 p. (p. 133).

(31) Il s'agit du chapitre III : Le vocabulaire de l'architecture : les formes, ibid. pp 117-170 "Les formes naissent presque toujours de la solution d'un problème de construction" (p. 130) constate-t-il après avoir décrit les murs, les arcs, les trompes, les charpentes, les toits, les voûtes, mais aussi les moulures les plus courantes. Il écrit aussi : "L'architecte, pour s'exprimer, dispose de formes, comme l'écrivain de phrases". Il abordera cependant la problématique de la composition —ordonnance et harmonie— dans le chapitre IV: Les conditions artistiques de l'architecture, pp 171-225.

(32) Ibid. p. 147.

(33) Ibid. p. 149.

(34) Ibid. p. 151.

(35) a - COLLOT C., Les politiques municipales d'urbanisme à Nancy de 1871 à 1914, in L'urbanisation de Nancy entre 1871 et 1914, Nancy, Publ. de l'Université de Nancy II, 1980, pp 5-128.

b - DION R.M., Le nouveau Nancy 1870-1914 : étude de deux noyaux primitifs, les quartiers St Léon et St Joseph, ibid. pp 129-245.

c - VAXELAIRE A., Du contrôle des lotissements à la production

des villes nouvelles. Pratiques et débats en France de 1910 à 1914 à travers deux cas : Nancy et la région parisienne, in Les cahiers de la recherche architecturale, Paris, ed. de l'Equerre, avril 1981, n° 8, pp 50-65.

d - BRADEL V., Les processus d'urbanisation à Nancy, 1830-1930, in Urbanisme et Architecture en Lorraine, 1830-1930, Actes du colloque tenu à la Faculté des Lettres de Metz les 16-17 octobre 1981, Metz, Serpenoise/Denoël 1982, pp. 137-171.

(36) AYMONINO C. et alii, La città di Padova, saggio di analisi urbana, Roma officina ed., 1970.

(37) DEVILLERS C., Mais où commence l'architecture ?, in Textes sur le type et le projet urbain 1974-1984, Nancy, Ecole d'Architecture, 1985, pp 1-26. Cet article d'oct. 84 aurait dû être publié dans le numéro de la revue italienne Casabella entièrement consacré à ce thème.

(38) Ibid. p. 1.

(39) Ibid. p. 3.

(40) DEVILLERS C., Typologie de l'habitat et morphologie urbaine, in L'Architecture d'Aujourd'hui, Paris, 1974, n° 174 pp 18-23.

(41) Cf. HAUMONT H. Les pavillonnaires C.R.U., 1966, Paris et RAYMOND Henri, HAUMONT H., RAYMOND M.G., HAUMONT A. L'habitat pavillonnaire, C.R.U., 1966, Paris.

(42) DEVILLERS C., Textes sur le type..., op. cit. pp 12-14.

(43) DEVILLERS C., Typologie de l'habitat..., op. cit. p. 18.

(44) ARGAN G. Sul concetto di tipologia architettonica, in Progetto e Destino, Il Saggiatore, Milano 1965. Traduction par Christian Devillers, in. Textes sur le type..., op. cit., non pag.

(45) PANERAI P. "Typologies" in Eléments d'analyse urbaine, Bruxelles, A.A.M. 1980, pp 74-75.

(46) Ibid. pp 74-80-83-84.

(47) DEVILLERS C., op. cit., pp 19-20.

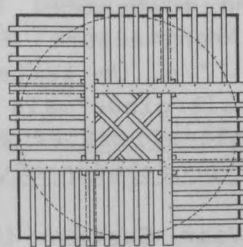
(48) Ibid. p. 20.

(49) PANERAI P., op. cit., pp 91-92-100-106.

(50) RAYMOND H., L'Architecture, les aventures spatiales de la Raison, Paris, C.C.I. 1984, pp 252-255, 114-115.

(51) RAYMOND H., HUET B., DUFOUR L., Urbanistique et société baroques, Paris, CERAU 1977.

- (52) PANERAI P., op. cit., p. 79 note 16.
- (53) RAYMOND H., L'Architecture..., op. cit., pp 50, 52-53, 59.
- (54) Ibid., pp 65-67.
- (55) Ibid., pp 70,72,74-76.
- (56) GUILLAUME J., TOULIER B., Tissu urbain et types de demeures : le cas de Tours in La maison de ville à la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours du 10 au 14 mai 1977, Paris, Picard 1983, pp 9-24.
- (57) Ibid. pp 16-17.
- (58) RAYMOND H., op. cit., pp 112-113.
- (59) MONEO R., On typology, in Oppositions, Cambridge MIT 1978, n° 13, pp 22-45.
- (60) AYMONINO C., Lo studio dei fenomeni urbani, in La città di Padova, op. cit. pp 11-67.
- (61) PANERAI P., op. cit., pp 101-102.
- (62) EVANS Robin, Figures, portes et passages, in Urbi V, pp 23-41.
- (63) Par convention, "traversant" signifie ici de la rue vers le jardin, perpendiculairement à la façade.
- (64) Sur cette hypothèse, cf. PEZANOU A., Recherche typologique sur l'architecture pavillonnaire en proche banlieue parisienne. Issy-les-Moulineaux, 1924-1975, Paris, EHESS 1983.
- (65) RIVOALEN, Petites maisons modernes de ville et de campagne, s.d.
- (66) RIVOALEN, L'architecture usuelle, n° 20, Paris, Thesard 1905.
- (67) dans Mon oncle
- (68) BENTMANN R., MULLER M., La villa, architecture de domination, Bruxelles, Mardaga 1975, p. 46.
- (69) LUCAN J., Entretien avec Bernard Huet, in AMC n° 1, nouvelle série, mai 1983, pp 20-25.
- (70) Le "plancher à la Serlio" permet d'utiliser des poutres dont la longueur est inférieure à la portée :



(71) Cf. VIGATO J.C., DIEUDONNE P., Etude des Villas du Parc de Saurupt, Nancy, Ecole d'Architecture, 1982.

(72) Voir sur ces débats, pour la problématique qui y est développée, l'introduction de Georges TEYSSOT à l'édition française d'Emil KAUFMANN, Trois architectes révolutionnaires, Paris : Editions de la S.A.D.G., 1978 : Klassizismus et "Architecture révolutionnaire" pp 12-31.

(73) SUMMERSON John, le langage de l'architecture classique, Paris L'Equerre, 1981, 148 p. (p. 9).

(74) Ibid.

(75) GROMORT Georges, Initiation à l'architecture, Paris : Librairie Art R. Ducher, 1938, 126 p. (p. 40 et ss.).

(76) Ibid. pp 48-49.

(77) LINAZASORO José-Ignacio, Le projet classique en architecture, Bruxelles : Archives d'Architecture Moderne, 1984, 140 p. (p. 51).

(78) LINAZASORO écrit : "... l'interprétation donnée par Summerson du classicisme me semble erronée, limitée et même parfois confuse dans sa propension à juger l'architecture à partir de paramètres exclusivement stylistiques" (ibid. p. 18).

(79) SUMMERSON, op. cit., p. 111.

(80) PALLADIO Andrea, Les quatre livres de l'architecture, adaptation de la traduction de Fréart de Chambray, Paris : Arthaud, 1980, 45p (p. 19).

(81) LINAZASORO écrit : "l'ordre se constitue en un principe de structuration de la composition, celle-ci étant définie comme une discipline spécifique en architecture" (op. cit., p. 50).

Je ne peux cependant être d'accord avec les pages où Linazasoro en faisant la part belle à la théorie de Durand laisse entendre que disposition et composition seraient des termes équivalents. J'ai essayé de définir, dans un article consacré au groupe scolaire de Montagnola de Livio Vacchini, la composition comme un travail sur la contradiction entre ordonnance et harmonie, afin d'éviter tout mécanisme, que cela ressemble à la mise au carreau de Durand ou à la composition hiérarchique de Gromort.

(82) C'est à dessein qu'est repris ici le titre de la recherche de Bernard HAMBURGER, Esthétique de la maison, Paris, M.U.L. Direction de l'Architecture - S.R.A. et Ministère de la Culture - E.N.S.B.A., s.d., 77 p. Un texte qui milite pour un néo-pittoresque auquel on peut être allergique mais qui propose au nom du "local" une critique efficace du régionalisme et esquisse en quelques pages l'hypothèse d'un nouveau profil professionnel, hypothèse qui n'est pas sans intérêt.

(83) Voir Gustave Umbdenstock, Architecte, s.l., s.n., s.d., 117 p. avec une préface de Louis HOURTICQ.

(84) LURCAT André, Formes, composition et lois d'harmonie. Eléments d'une science de l'esthétique architecturale. Tome IV, Paris : Vincent, Fréal et Cie, impr. 1955, 520 p. (p. 32).

(85) GROMORT Georges, Introduction à la théorie de l'architecture. Rudiment. Une série de notes élémentaires à l'usage des élèves de la classe préparatoire au cycle des études normales, Paris : Vincent, Fréal & Cie, 1946, 107 p. (p. 71).

(86) Ibid. Pour composer le pavillon dans l'esprit de Bélanger, Gromort éprouve le besoin d'agrandir quelque peu le plan en portant à 12 m une façade prévue à 11 m. Le symétrie n'engendre pas dans cet exemple de problèmes fonctionnels : la salle traversante équilibre le duo cuisine/salle-à-manger, et un passage sous l'escalier relie cuisine et salle, créant ainsi une circulation annulaire continue.

(87) Ibid. p. 72.

(88) GROMORT Georges a été titulaire de la chaire de théorie de l'Ecole des Beaux-Arts de 1937 à 1940. Il succédait à Louis MADELINE. Il faut noter que les écrits pédagogiques de Gromort, si l'on ne tient pas compte de l'Initiation à l'architecture écrit pour une collection de manuels d'initiation artistique en 1938, sont publiés largement après cette expérience : L'Essai en 1942, la première édition du Rudiment en 1943 et les Lettres à Nicias en 1950. Nous ne parlons ici que des ouvrages concernant la théorie de l'architecture et non des ouvrages d'histoire de l'art ou concernant le tracé des ombres.

(89) GROMORT Georges, Initiation à l'architecture, Paris, Librairie d'art R. Ducher, 1938, 128 p. Coll. "Manuel d'Initiation" (p. 20).

(90) Ibid. p. 18 et p. 20. La "régularité intelligente" est une notion empruntée à Julien GUADET. Les anciens dont parlent la seconde phrase semblent être grecs. Un plan du Téménos d'Olympie illustre ces lignes et fait entrer dans la théorie de Gromort, Auguste Choisy et le pittoresque grec.

(91) WAGNER Otto, Architecture moderne (1895) in Architecture moderne et autres écrits, Bruxelles, Liège : Mardage, 1984, 141 p. (p. 51).

(92) BOULLEE E.L., Architecture; Essai sur l'art, Paris, Hermann, 1968 (ca. 1785), p. 68.

(93) BLANC Charles, L'Architecture, Paris : Laurens Henri, s.d. 276p. (p. 38). Sur les positions architectoniques de Charles Blanc : voir les dernières pages (p. 272 ss.) L'importance de cet ouvrage, encore réédité en 1924 ne doit pas être négligeable dans la formation de ce que l'on peut appeler le "traditionalisme français".

(94) GROMORT Georges Essai sur la théorie de l'architecture. Cours professé à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts 1937 à 1940, Paris : Vincent, Fréal et Cie, 1942, 411 p. (p. 47).

(95) LURCAT, op. cit., p. 18.

Le livre IV est plus spécifiquement consacré à la problématique de la composition. Les lois d'harmonie sont analysées dans le livre V. Sur cet ouvrage monumental on pourra consulter mon article "Formes, composition et lois d'harmonie : Lurçat théoricien" in Architecture. Mouvement. Continuité de septembre 1976, n° 40 pp 27-29.

(96) GROMORT, Essai ..., op. cit., p. 49.

(97) On me pardonnera de ne pas expliquer plus avant cette distinction entre "ornement" et "décoration". C'est son importance dans la construction de ma propre option architectonique qui l'a, en quelque sorte, fait impérieusement venir sous ma plume. La troisième partie, "Un ornement anti-décoratif", de l'article "Livio Vacchini. Un classicisme expérimental" in Architecture. Mouvement. Continuité de juin-septembre 1981, n° 54-55 pp 17-21, en posait les bases. La seconde partie de "Nancy... Porte St Nicolas. Porte Stanislas" in Niveau. Publication de l'Ecole d'Architecture de Nancy de décembre 1984, n° 18 pp 107-114, reprend cette question en l'élargissant quelque peu.

(98) VENTURI Robert, op. cit. Voir le chapitre : "La dure obligation du tout", p. 90 et ss. avec en particulier, l'analyse de la façade de la Farmers' and Merchants' Union Bank de Sullivan à Colombus (Wisconsin).

(99) ALBERTI Léon Battista, L'Architecture et Art de bien bâtir traduit en latin, en français par défunt Jean MARTIN, parisien, naguère secrétaire du Reverendissime Cardinal de Lenoncourt, Paris : Jacques KERNER, 1553. Neuvième livre. Chapitre cinquième (p. 192).

(100) VASARI Giorgio, Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes, traduction et édition critique sous la direction d'André CHASTEL, Paris : Berger-Levrault, 1981. Tome 1, 279 p. (p. 108 et 109).

(101) WOLFFLIN Heinrich, Prolégomènes pour une Psychologie de l'Architecture, un texte publié à Munich en 1886 dont la traduction française a été éditée par Bruno QUEYSANNE et l'Equipe "Renaissance et Baroque" de l'Ecole d'Architecture de Grenoble in Cahier de pensée de l'histoire de l'architecture de janvier 1982, n° 1, 79 p. (p. 50).

(102) TZONIS A. et alii, Le classicisme en architecture, Paris, Dunod, 1985.

(103) Ce qui est demandé à l'architecture, à travers les prescriptions que recouvre le terme de caractère, c'est d'exprimer, dans le cadre d'une sorte de fonctionnalité symbolique, les propriétés particulières du programme ou les qualités morales —et le rang social— des habitants. Le vocabulaire ornemental est au service de cette fonction, comme en témoigne la codification tentée par César DALY dans l'habitation privée au XIXème siècle sous Napoléon III, Paris, Ducher, 1864.

(104) ESQUIÉ P., Traité élémentaire d'architecture, Paris, s.d.

(105) La réalisation du décor extérieur n'est pas conforme au projet.

(106) Nous nous référons ici à la définition du style que pourfendait Adolf Loos : "Quant il y a une tête de lion sur la table de nuit, et que cette tête de lion est répétée sur le canapé, sur l'armoire, sur les lits, sur les sièges, sur la table de toilette, bref sur tout ce qui meuble la pièce, alors ont dit qu'elle a du style". Les intérieurs de la Rotonde (juin 1898) in LOOS A., Paroles dans le vide, Paris, Champ Libre 1979, p. 29.

(107) La théorie musicale classique nommée "diabolus in musica" l'intervalle de quarte augmentée (do, fa dièse p. ex), ou triton ; il s'agit précisément de l'intervalle qui partage l'octave en deux parties égales.

(108) MAYEUX H. La composition décorative. Paris, Quantin, d.l. 1885.

(109) ESQUIÉ, op. cit. Dorique Toscan, pl. 3, au socle près.

(110) La récurrence des formes est l'effet résultant de l'utilisation de règles proportionnelles constantes dans la composition d'une surface. Par exemple, disposer dans cette page (rapport $\sqrt{2}$) des illustrations carrées, ou présentant les mêmes proportions.

(111) VIOLLET-LE-DUC, Entretiens sur l'architecture. Tome premier, Paris: A. Morel et Cie, 1863, 491 p. (p. 451).

(112) VIOLLET-LE-DUC Entretiens sur l'architecture, Tome deuxième, Paris: Vve A. Morel et Cie, 1872, 445 p. (pp 293 et 294).

(113) Ibid. p. 356.

(114) VERNEUIL M.P. "Type d'un spacieux et confortable cottage" in La Vie à la Campagne du 15 juin 1909, vol. V pp 371 et 372.

(115) SÉZILLE Louis "Distribution des pièces d'un cottage. La bonne et la mauvaise méthode" in La Vie à la Campagne du 15 décembre 1907, vol. II, pp 369 et 370.

(116) MARION Henri, Villas et maisons de campagne modernes, Paris: Mercier 1913, 39 p. (p. 14).

(117) JOURDAIN Frantz "L'Architecture au Salons de 1902" in Art et Décoration du 1er semestre 1902, tome XI, pp 189-196 (p. 192).

(118) Voir COLQUHOUN Alan Le plan des Beaux-Arts in Recueil d'essais critiques. Architecture moderne et changement historique, Bruxelles, Liège : Mardaga, 1985, pp 169-176.

(119) LE CORBUSIER, Vers une architecture, Paris, op. cit., p. 150.

(120) VIOLLET-LE-DUC, op. cit., vol. I p. 368.

(121) VIOLLET-LE-DUC, op. cit., vol. II p. 377.

(122) Voir le chapitre "L'inventaire comme méthodologie du projet" in ZEVI Brunc, op. cit.

De l'inventaire, Zevi écrit : "Principe génétique du langage moderne, il résume en soi tous les autres" (p. 6). Voir aussi la page 273 du dix-septième entretien qui propose une sorte de petit manifeste du pittoresque rationnel en un trentaine de lignes. Le "comfort" et le moyen-âge se rejoignant sur le dos des VII et VIIIème siècles.

(123) Voir le neuvième entretien, idem note 1 pp 385-448.

(124) Ibid. p. 479.

(125) Ibid. p. 483.

(126) Ibid. pp 479 et 480.

(127) Voir en particulier le discours sur les extrémités des pignons dans les architectures grecques et médiévales, pp 482 et 483.

(128) VIOLLET-LE-DUC, Histoire d'une maison, Paris, Hetzel et Cie, 1873, 260 p. (p. 159).

(129) MARION, op.cit., p. 16. On pourra aussi consulter le numéro spécial de La Vie à la Campagne réalisé par Paul de RUTTE le 1er juillet 1919, on y trouve : la terrasse couverte, le balcon couvert, l'escalier couvert, le porche d'entrée, la véranda, le préau.

(130) PLUMET Charles "Une Maison de Campagne" in Art et Décoration du 2ème semestre 1902, tome XII pp 198-200 (p. 199).

(131) MOUREY Gabriel "Une Villa en Bretagne par MM. Sauvage et Sarazin" in Art et Décoration de février 1904, tome XV, pp 63-68 (p. 65 et 66). Il s'agit en réalité de la villa Océana construite pour de LESTAPIS à Biarritz.

(132) Voir BÉNÉDITE Léonce "Un bâtisseur belge : Georges Hobé" in Art et Décoration de mars 1901, tome I pp 89-98 (p. 93).

(133) PLUMET, op. cit., p. 200.

(134) Voir VERA André "La nouvelle architecture" in L'Architecte de septembre et octobre 1912, 7e année pp 65-67 et pp 73-75.

(135) MOUREY, op. cit., p. 64.

(136) VERNEUIL M.P. "Maisons de Campagne" in Art et Décoration du 1er semestre 1907, tome XXI, pp 91-96, (pp 94 et 95).

(137) ALATIN. Système des Beaux-Arts, Paris : N.R.F. Gallimard, 1972, 374 p. (pp 200 et 201). Première édition : 1920.

(138) LE CORBUSIER, op. cit., p. 73.

(139) Ibid. p. 86 et 87.

(140) LASCHETT DE POLIGNAC, "architecte à Verdun" dit le projet, a

eu plus tard d'autres activités que le projet. Fondateur et Secrétaire Général en 1931 de l'A.A.A.C. (Association des Architectes Anciens Combattants), rédacteur en chef de son bulletin (qui parut à partir de mars 1931) puis de la revue Art National qui le remplaça d'avril 1932 à septembre 1939, il professait des thèses que nous résumons ainsi: l'autoritarisme en politique, le corporatisme en économie et le régionalisme en architecture.

(141) VIOLLET-LE-DUC, op. cit. p. 457.

(142) ABRAHAM Pol, Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval, Paris: Vincent, Fréal et Cie, 1934, 118 p.

(143) DE BAUDOT Anatole, L'Architecture. Le passé. Le présent, Paris: Henri Laurens, 1916, 221 p. (p. 13).

(144) Ibid.

(145) GOUT Paul, Viollet-le-Duc, sa vie, son oeuvre, sa doctrine, Paris, Edouard Champion et Lille, Bruges, Bruxelles, Desclée de Brouwer et Cie, 1914, 198 p. (p. 182).

(146) Voir DE BAUDOT Anatole, L'Architecture et le ciment armé, Paris: Office Général d'Édition Artistique, s.d., 47 p.

(147) Voir LEMERCIER Robert, François Le Coeur, architecte 1872-1934, Paris: Vincent, Fréal et Cie, 1938, 79 p.

(148) RCUX-SPITZ Michel "Ossaturisme et beauté organique" in L'Architecture française de décembre 1943, n° 38 p. 2. Sur Perret on consultera JAMOT Paul, A.G. Perret et l'architecture du béton armé, Paris et Bruxelles: G. Vanoest, 1927, 191 p. ou CHAMPIGNEULLE Bernard, Perret, Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1959, 161 p. Voir aussi la notion de "classicisme structurel" chez ABRAM Joseph: Les premiers élèves de Perret supplément au Bulletin d'informations architecturales de janvier 1985, n° 91.

(149) GUADET Paul "Le théâtre des Champs-Élysées" in L'Architecte d'octobre et novembre 1913, 8e année pp 73-80 et 81-87.

(150) PERRET Auguste, Contribution à une théorie de l'architecture, Paris, Le cercle d'études architecturales chez André WAHL, 1952.

(151) LE CORBUSIER et Pierre JEANNERET. Oeuvre complète 1929-1934, Zurich, Les éditions d'Architecture (Artémis), 1974, 208 p. (p. 59).

(152) VAN DOESBURG Théo, op. cit.

(153) LE CORBUSIER et Pierre JEANNERET. Oeuvre complète 1910-1929, Zurich, Les éditions d'architecture (Artémis), 1974, 216 p. (p. 189).

(154) ZEVI Bruno, op. cit., les sept invariants zéviens sont: "1. L'inventaire comme méthodologie du projet; 2. Asymétrie et dissonances; 3. Tridimensionnalité anti-perspective; 4. Syntaxe de la décompo-

- sition quadridimensionnelle ; 5. Porte-à-faux, coques et structures à membranes ; 6. Temporalité de l'espace ; 7. Réintégration édifice-ville-territoire".
- (155) Ibid. p. 26.
- (156) Ibid. p. 14.
- (157) JENCKS Charles, Le langage de l'architecture post-moderne, Londres ; Academy Editions, 1979, 136 p. (p. 132).
- (158) ZEVI, op. cit., p. 5.
- (159) Voir LINAZOSORO José-Ignacio, op. cit.
- (160) L'Architecture Vivante de l'automne-hiver 1927, pp 13-26.
- (161) LE CORBUSIER, Oeuvre complète, op. cit. pp 128-129.
- (162) LE CORBUSIER in L'Arch. Vivante, op. cit. p. 23.
- (163) Ibid. p. 17.
- (164) Ibid. p. 26.
- (165) COLQUHOUN Alan Recueil d'essais critiques, op. cit. Voir Déplacement des concepts chez Le Corbusier, pp 59-74.
- (166) Voir CAHEN Mme Marcel-Eugène "Comment concevez-vous la fenêtre? M. Auguste Perret" in L'Architecture d'Aujourd'hui de décembre 1930, pp 6 et 7.
- (167) "Comment concevez-vous la fenêtre ? Réponse de M. G.H. PINGUSSON" in L'Architecture d'Aujourd'hui de janvier-février 1931, p. 43.
- (168) "Comment concevez-vous la fenêtre ?" Réponse de M. Marcel MAURI", ibid. p. 47.
- (169) VAILLAT Léandre "La maison de Mme Jane Renouardt" in L'Illustration du 22 janvier 1927, vol. CLXIX pp 76-79 (p. 78).
- (170) "Terrasses au lieu de Toits. Un Essai de Cité Satellite" in Vie à la Campagne du 15 août 1930, pp 8 et 9 (p. 9), Numéro Extraordinaire: "Maisons et Intérieurs d'Aujourd'hui".
- (171) "Antique villa à terrasse n° 103 à la Celle-Saint-Cloud" in Comment Construire sa Maison de janvier 1926, n° 14 pp 14-16 (p. 14).
- (172) Maison de M. ERRAZURIS, au Chili, 1930. in Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète de 1929-1934, op. cit. pp 48-52 (p. 48).
- (173) Cf. la description de ce procédé par ABRAHAM P., Architecture préfabriquée, Paris, Dunod, coll. "Etudes de synthèse et de documentation sur l'actualité technique", 1946.

(174) JENCKS Charles, op. cit., p. 132.

(175) LETROSNE Charles, Murs et toits pour les pays de chez nous, Paris: Dan Niestlé, tome 1 : 1923, tome 2 : 1924, tome 3 : 1926, 247 p., 249 p. et 249 p.

(176) CHASTEL André, L'art italien, Paris : Flammarion, 1982, 832 p (p. 480)

(177) BERGER John, Voir le voir, Paris : Alain Moreau, impr. 1976, 175 p. (p. 141)

(178) VENTURI Robert, op. cit., p. 91

(179) VIGATO Jean-Claude et DIEUDONNE Patrick Etude des Villas du Parc de Saurupt, op. cit.

(180) Voir TREIBER Daniel "A propos du high-tech. Entretien avec Ian Ritchie" in A.M.C. Revue d'architecture de juin 1984, n° 4 pp 90-100

(181) Voir plus haut le chapitre sur les éléments architectoniques de la maison moderne

(182) REICHLIN Bruno et STEINMANN Martin "A propos de la réalité immanente" in L'Architecture d'Aujourd'hui d'avril 1977, n° 190 p. 72 et 73 (p. 72). Pour retrouver cette architecture du Tessin on pourra consulter un recueil du plus grand intérêt car on y assiste à la confrontation de toutes les tendances tessinoises : 50 anni di architettura in Ticino 1930-1980. Quaderno delle Rivista Tecnica della Svizzera italiano, Bellinzona-Lugano : Grassico Pubblicità S.A., 1983, 161 p.

(183) Voir VIGATO Jean-Claude "Classico e pittoresco. Livio Vacchini. Due case in Ticino" in Casabella, octobre 1985, n° 517 pp. 56-63.

ANNEXE

Le répertoire qui suit est le résultat d'une première sélection de dossiers conservés au Service Municipal d'Hygiène.

Un inventaire de tous les dossiers de plans (1902-1970 pour les maisons individuelles, 1902-1939 pour les autres immeubles, ce qui représente environ 10.000 références) a également été réalisé. Toutefois son édition, qui dépasse le cadre de la présente étude, ne sera possible que lorsque l'équipement informatique de l'école d'architecture permettra de compléter cet inventaire d'une liste chronologique et d'une liste classée par ordre alphabétique des noms d'architectes.

Abréviations :

1° col : emprise au sol

2° col : pièces habitables

3° col : situation

IS isolé

SM simple mitoyenneté

DM double mitoyenneté

4° col : série typologique

a) Maisons mitoyennes

HGL hôtel particulier à galerie et séjour transversal

HCL hôtel particulier à couloir et séjour transversal

HCN hôtel particulier à couloir et séjour traversant

2TA deux travées traversantes avec appentis

2TC deux travées traversantes plan compact

2TD deux travées traversantes décalées

2CN deux travées avec travée centrale et séjour traversant

2CL deux travées avec travée centrale et séjour transversal

2HO deux travées habitat ouvrier

2LL deux travées Loi Loucheur

3CN trois travées avec entrée au centre et séjour traversant

3CL trois travées avec entrée au centre et séjour transversal

3DN trois travées avec entrée décentrée et séjour traversant

3DL trois travées avec entrée décentrée et séjour transversal

2MO/3MO/4MO deux, trois, quatre travées, moderne

2LA/3LA/4LA deux, trois, quatre travées, entrée latérale

2DA/3DA/4DA deux, trois, quatre travées, deux appartements ou plus

b) Maisons isolées

CTR plan centré

TRV plan à travées

PIT plan pittoresque

CLR plan et couloir

COT cottage

PAV pavillon

ATP atypique

DA deux appartements ou plus.

DATE	ARCHITECTE	ADRESSE	ES	PH	SIT	TYP
1928		12, rue A. Hacquard	36	4	IS	ATP
1912	CESAR F.	8, rue d'Auxonne	140	8	IS	PIT
1933	MAZERAND	28, rue de Badonviller	88	6	IS	PIT
1964	PIERRON	79, rue de Badonviller	121	5	IS	ATP
1955		79, rue de Badonviller	184	7	IS	CLR
1958	NOVIAN	39, rue de Beauregard	454	12	IS	ATP
1958	PROUVE H.	72, rue de Beauregard	293	7	IS	CTR
1906	CHARBONNIER	20, rue de Boudonville	203	15	IS	CTR
1907	CHARBONNIER	36, rue de Boudonville	268	12	IS	CTR
1932	MASSON C.	84, rue de Boudonville	59	5	SM	2TC
1930	OUDEVILLE	51, av. de Boufflers	100	6	DM	ATP
1913	BERG	94, av. de Boufflers	132	9	IS	PIT
1913	CESAR F.	96, av. de Boufflers	81	6	DM	2TD
1931	MASCRET	260, av. de Boufflers	50	4	DM	2LL
1930		266, av. de Boufflers	73	3	DM	3CL
1932	MASCRET	288, av. de Boufflers	48	4	DM	2LL
1934	VALLIN G.	294, av. de Boufflers	57	5	DM	2TD
1933	MASCRET	304, av. de Boufflers	46	4	DM	2LL
1963		308, av. de Boufflers	98	4	DM	3MO
1960	ANTOINE	s.n., lot. de Beauregard	80	5	SM	2LA
1929	HORNECKER	3, rue des Brice				
1914	PAIN	13, rue des Brice	68	5	SM	2CL
1935	OUDEVILLE	15, rue des Brice	112	5	IS	PIT
1913		16, rue des Brice	89	5	DM	3DL
1913	PAIN	18, rue des Brice	65	4	DM	2TC
1913	PAIN	20, rue des Brice	65	4	DM	2TC
1924	PHILIPPON	21, rue des Brice	118	10	IS	TRV
1913	PAIN	sn, rue des Brice	70	4	DM	2TC
1925	ADLOFF	25, rue des Brice	95	3	DM	ATP
1933	MASSON C.	26, rue des Brice	95	8	DM	2TD
1933	MASSON C.	26b., rue des Brice	95	8	DM	2TD
1925	ADLOFF	27, rue des Brice	95	3	DM	ATP
1927	ADLOFF	29, rue des Brice	77	7	IS	PIT
1927		30, rue des Brice	74	7	DM	2TA
1928	MASSON C.	40, rue des Brice	75	6	DM	2TD
1906	BOURGON C.-D.	4, rue des Brice	211	12	IS	CLR
1922	PIERRON	s.n., rue des Brice	157	7	IS	CLR
1913	PAIN	s.n., rue des Brice	83	6	SM	3DN
1932	MAZERAND	2, rue de Buthegnemont	118	5	IS	TRV
1961		7, rue de Buthegnemont	120	7	DM	ATP
1925	TOUSSAINT/MARCHAL	s.n., rue de Buthegnemont	116	8	IS	PIT
1910	HORNECKER	2, rue du Card. Mathieu	53	4	DM	2HO
1935	HOFFMANN	52, rue Charles III	38	3	DM	1T
1911	COPE/JAQUINET	s.n., rue Charles Martel	77	6	SM	COT
1963	KRUGER	7, sent. Clos Chatton	66	5	DM	2MO
1957		13, sent. Clos Chatton	63	3	DM	3DL
1931	PHILIPPON	32b., rue de la Colline	72	4	DM	2TC
1930	CHERVET	71, rue de la Colline	52	3	SM	ATP
1930	CHERVET	69b., rue de la Colline	88	4	IS	ATP
1925	OUDEVILLE	154, rue de la Colline	43	4	DM	2HO

DATE	ARCHITECTE	ADRESSE	ES	PH	SIT	TYP
1947	LAMOISE	14, rue du Col. P. Daum	126	9	SM	CTR
1923		10, rue de la Commanderie	103	5	DM	3CN
1930	DURIEUX	60b., rue de la Côte	128	9	IS	TRV
1908	DEON	67, rue de la Côte	56	4	DM	2DA
1956	PROUVE H.	77, rue de la Côte	transformation			DA
1929	MASCRET	92, rue de la Côte	82	3	SM	CLR
1926	LEBOURGEOIS	103, rue de la Côte	211	11	IS	PIT
1956	BERG	110b., rue de la Côte	121	7	IS	CLR
1971		114, rue de la Côte	70	3	IS	PAV
1926	REIMBERT	118b., rue de la Côte	51	2	IS	COT
1930	THIEBAUT	119, rue de la Côte	98	2	SM	PAV
1953	PIERRON	125, rue de la Côte	95	8	IS	CLR
1924	LASCHETT DE POLIGNAC	s.n., rue de la Côte	104	8	SM	CTR
1939	HUMBERT	s.n., ch. de la Croix d'Auyot	126	8	DM	ATP
1974		18, ch. de la Croix Gagnée	268	7	IS	ATP
1904	CHARBONNIER	21, rue de Cronstadt	109	5	SM	CLR
1905	ROUILLE	26, rue de Cronstadt	109	5	DM	3CN
1912	BENTZ	44, rue de Cronstadt	237	12	IS	CTR
1954	LEGRAND	s.n., rue de la Digue	60	3	IS	PAV
1953		27, rue du Dr. Bernheim	112	4	SM	4MO
1930	CESAR F.	s.n., rue du Dr. Bleicher	99	5	SM	2TC
1930	CESAR F.	s.n., rue du Dr. Bleicher	106	8	DM	3CN
1929		7, rue du Dr. Bleicher	91	8	SM	PIT
1931	HERISSON	2, rue du Dr. Friot	78	4	IS	CTR
1968		1, rue E. Coué	130	4	DM	4MO
1909	CHARBONNIER	6, rue E. Gallé	115	8	DM	3DN
1925	HORNECKER	11, rue E. Gallé	182	7	DM	ATP
1907	BIET	16, rue E. Gallé	202	10	SM	CLR
1954		34, rue E. Moselly	110	5	IS	PAV
1927	REIMBERT	9, rue E. Hugo	57	3	DM	COT
1905		53, rue E. Hugo	77	6	DM	3DA
1925	SAINT-PAUL	37, rue F. Faure	103	8	DM	ATP
1938		43, rue F. Faure	105	5	DM	ATP
1910	PAIN	64, rue F. Faure	58	6	DM	2CL
1905	CHARBONNIER	41, av. Foch	116	13	DM	ATP
1951	BOURGON J.	12, rue de la Foucotte	203	9	IS	ATP
1937	DUVAUX	14, rue de la Foucotte	103	7	IS	CLR
1970	LEVAVASSEUR	17, rue de la Foucotte	63	6	DM	ATP
1926	HOFFMANN	42, rue de la Foucotte	59	4	DM	2TC
1925	HORNECKER	13, rue Français	82	5	IS	PIT
1954		70, rue Français	61	5	DM	2MO
1923	HENNEQUET	17, rue Français	94	8	IS	PIT
1929	OUDEVILLE	1 à 22, rue des Frères Daum	45	4	DM	2HO
1969		99, rue G. Mouilleron	69	4	DM	3DL
1914		141, rue G. Mouilleron	185	7	DM	CTR

DATE	ARCHITECTE	ADRESSE	ES	PH	SIT	TYP
1937	OUDEVILLE	17, av. de la Garenne	259	11	IS	CTR
1956	PROUVE H.	5, lot. Gallé	132	4	IS	CLR
1957	BOURGON J.	10, lot. Gallé	135	8	IS	CLR
1961	DARTOIS	14, lot. Gallé	145	5	IS	CLR
1925	MASSON C.	10, rue du Gal Clinchant	142	6	IS	PIT
1926	HOFFMANN	11, rue du Gal Clinchant	84	6	DM	2CL
1925	MASSON C.	15, rue du Gal Clinchant	65	5	DM	2TC
1933	PETIT	21, rue du Gal Clinchant	103	8	DM	2TC
1924		23, rue du Gal Clinchant	121	7	DM	ATP
1926	MASSON C.	s.n., rue du Gal Clinchant	90	6	DM	3DA
1910	CESAR F.	s.n., rue du Gal Clinchant	99	6	DM	3CH
1933	MASCRET	53, rue du Gal Custines	72	7	DM	2TD
	HUMBERT	66, rue du Gal Custines	64	4	DM	2CL
1923		s.n., rue du Gal Custines	68	5	DM	ATP
1968	BAUDOUIN	1, rue du Gal Gouraud	138	7	IS	CLR
1959	LEGRAND	3, rue du Gal Gouraud	93	4	IS	CLR
1961		57, rue du Gal Gouraud	161	5	IS	CLR
1933		11, rue du Gal Haxo	52	3	DM	2TC
1907	ANDRE/MUNIER	38, rue du Gal Hoche	36	4	DM	1T
1950	JACCOTTET	75, av. du Gal Leclerc	97	7	IS	PIT
1908	CAYOTTE	77, av. du Gal Leclerc	187	10	IS	PIT
1953	BOUCHARD	79, av. du Gal Leclerc	224	12	IS	ATP
1909	CAYOTTE	81, av. du Gal Leclerc	181	10	IS	DA
1906	BOURGON C.-D.	116, av. du Gal Leclerc	303	18	IS	PIT
1907	DEON	183, av. du Gal Leclerc	119	6	DM	ATP
1905	ANDRE	196, av. du Gal Leclerc	67	6	SM	COT
1911	DEON	205, av. du Gal Leclerc	115	6	SM	3DA
1922	JOLY	208, av. du Gal Leclerc	65	3	DM	2CN
1912	BENTZ	216, av. du Gal Leclerc	189	10	IS	PIT
1958		262, av. du Gal Leclerc	245	6	IS	CTR
1906		16, rue du Gal Margueritte	54	6	DM	2TA
1931	DONNADIEU	19, rue de Gerbéviller	109	7	IS	ATP
1965	WAGNER	21, rue de Gerbéviller	142	6	IS	TRV
1923	DEON	9, rue des Glacis	84	5	DM	ATP
1913	DUFOUR	37, rue du Grand Verger	130	10	SM	3DL
1922	FORT	s.n., ruelle du Grand Verger	122	8	IS	PIT
1951	HUMBERT	20, bd. d'Haussonville	130	11	DM	ATP
1938	MASCRET	23, bd. d'Haussonville	85	5	DM	2TD
1932	MASCRET	27, bd. d'Haussonville	69	5	DM	2TD
1933	MASCRET	32, bd. d'Haussonville	69	5	DM	2TD
1933	MASCRET	34, bd. d'Haussonville	40	4	DM	2LL
1954	CORRE	63, bd. d'Haussonville	158	7	DM	DA
1931	BRIARD	84, bd. d'Haussonville	58	3	DM	2LL
1929	MARTIN	86, bd. d'Haussonville	51	4	DM	2LL
1937	HERISSON	96, bd. d'Haussonville	62	6	DM	2TC

DATE	ARCHITECTE	ADRESSE	ES	PH	SIT	TYP
1937	HERISSON	96b., bd. d'Haussonville	66	5	DM	2TD
1938	HERISSON	98, bd. d'Haussonville	55	6	DM	2TC
1938	HERISSON	98b., bd. d'Haussonville	51	4	DM	2DA
1936	HERISSON	100, bd. d'Haussonville	67	5	DM	2TC
1931		118, bd. d'Haussonville	85	6	SM	2DA
1953	VALLIN	157, bd. d'Haussonville	80	5	DM	2TC
1973		s.n., imp. H. Lévy	222	7	IS	CLR
1976	SIELER	s.n., imp. H. Lévy	182	4	IS	PIT
s.d.		2, rue Hermite	200	11	IS	CTR
1904	BOURGON C.-D.	5b., rue Hermite	200	12	SM	CTR
1923	HERISSON	19, rue Hermite	227	10	IS	CTR
s.d.		23, rue Hermite		transformation		
s.d.		24b., rue Hermite	139	8	SM	TRV
1904	GUTTON/HORNECKER	27, rue Hermite	112	7	SM	ATP
1953		33b., rue Hermite	126	7	DM	3CN
1952	PIERRON	35, rue Hermite	142	5	SM	CLR
1951	DARTOIS	51, rue Hermite	181	4	DM	ATP
1923	VIAL	s.n., rue Hermite	118	11	DM	3DA
1909	ROUGIEUX	1, clos Hinzelin	63	7	DM	2HO
1928		14, clos Hinzelin	38	3	DM	2HO
1952	LA MACHE	46b., rue Hermite	119	4	DM	ATP
1909	LERE	15, clos Hinzelin	58	4	SM	2HO
1911	LERE	15, clos Hinzelin	69	5	SM	2TA
1923		16, clos Hinzelin	46	3	DM	2LL
1914		19, clos Hinzelin	35	3	DM	2HO
1910	PAIN	s.n., clos Hinzelin	47	4	DM	2HO
1923	MARTIN	11, ch. du Haut-de-Chèvre	47	4	DM	2HO
1955	BERG	21, ch. du Haut-de-Chèvre	132	5	IS	CLR
1926	BERG	29, ch. du Haut-de-Chèvre	65	7	SM	2LA
1951	ANDRE J.	71, ch. du Haut-de-Chèvre	133	5	SM	CLR
1976	ANXIONNAT	s.n., ch. du Haut-de-Chèvre	169	8	IS	PIT
1966	BOUCHARD	110, ch. du Haut-de-Chèvre	201	10	IS	ATP
1969	ANDRE/PROUVE C.	119, ch. du Haut-de-Chèvre	209	9	IS	CLR
1974	BERR	s.n., ch. du Haut-de-Chèvre	158	6	IS	CLR
1932	OUDEVILLE	4b., rue I. Sylvestre	68	5	SM	ATP
1925	BOURGON J.	9, rue Isabey	184	11	DM	CTR
s.d.		21, rue Isabey	154	10	IS	PIT
1906	CESAR F.	32, rue Isabey	98	6	DM	2TA
1927	FONDEUR	45, rue Isabey	150	4	SM	ATP
s.d.		47, rue Isabey	86	7	SM	TRV
1925	CESAR F.	48, rue Isabey	100	8	SM	3DA
1914	BENTZ	66, rue Isabey	115	7	SM	ATP
1909		68, rue Isabey	184	10	SM	CLR
1922	CAYOTTE	79, rue Isabey	127	7	SM	PIT
1930	CESAR-MILLERY	87, rue Isabey	104	5	DM	ATP
1924		92, rue Isabey	90	7	DM	3CN
1922	BENTZ/STARF	94, rue Isabey	105	8	DM	3DA
1926	REIMBERT	103, rue Isabey	58	4	DM	ATP
1911	PAIN	121, rue Isabey	60	4	DM	2TC
1956	CEYSSAC	s.n., rue J.-B. T. Solet	98	5	SM	TRV

DATE	ARCHITECTE	ADRESSE	ES	PH	SIT	TYP
1965	BERG	30, rue J. Gruber	185	8	IS	ATP
1966		34, rue J. Gruber	128	6	DM	2MO
1965	PROUVE H.	40, rue J. Gruber	170	6	SM	CTR
1923	WEISSENBURGER	3, rue Jacquinot	182	10	SM	ATP
1966	DUMONT	5, rue Jacquinot	264	11	SM	TRV
1924	DUKER	9, rue Jacquinot	141	10	IS	CTR
1924	KESSLER	11, rue Jacquinot	154	12	IS	TRV
1912	CAYOTTE	26, rue Jacquinot	84	3	DM	ATP
s.d.		6, rue des Jardiniers	123	7	SM	CLR
1914	MASSON J.	17, rue des Jardiniers	170	11	SM	CTR
1906	CAYOTTE	32b., rue des Jardiniers	114	8	DM	3DA
1905		45, rue des Jardiniers	42	2	DM	2HO
1944		66, rue des Jardiniers	98	5	IS	ATP
1912		17, bd. J. Jaurès	142	12	IS	TRV
1908	MARTIN	24, bd. J. Jaurès	103	7	DM	3DN
1906	MARTIN	45, bd. J. Jaurès	97	7	SM	3CN
1923	PERRAULT	50, bd. J. Jaurès	103	7	DM	3DA
1924		52, bd. J. Jaurès	157	11	DM	4DA
1948	DONNADIEU	67, bd. J. Jaurès	229	6	IS	CLR
1955		107, bd. J. Jaurès	69	5	DM	2TC
1964		108, bd. J. Jaurès	98	7	DM	3DL
1959	SCHREINER	6, rue J. d'Arc	87	2	SM	2CL
1908	DEON	28b., rue J. d'Arc	53	4	DM	2TA
1907	CHARBONNIER	154, rue J. d'Arc	168	8	DM	HCN
s.d.		160, rue J. d'Arc	80	5	DM	2CL
1909	BOURGON C.-D.	177, rue J. d'Arc	136	8	IS	CTR
1924	VILLEMONT	186, rue J. d'Arc	136	8	DM	3CN
1935	BOURGON J.	191, rue J. d'Arc	154	8	IS	CTR
1908		196, rue J. d'Arc	174	7	SM	3CN
1959		238, rue J. d'Arc	71	12	DM	2DA
1910	SCHREINER	219, rue J. d'Arc	85	5	DM	2TC
1958		4, lot. J. d'Arc	85	4	DM	2MO
1959	SCHREINER	14, lot. J. d'Arc	97	6	SM	3MO
1956	SCHREINER	15, lot. J. d'Arc	87	5	DM	2MO
1956	SCHREINER	16, lot. J. d'Arc	87	5	DM	2MO
1958	SCHREINER	17, lot. J. d'Arc	87	5	DM	2MO
1958	ZEHRFUSS	21, lot. J. d'Arc	97	4	SM	ATP
1925	ROUGIEUX/GRAVIER	2, rue J. Mougin	127	5	SM	CLR
1932	GERARD	21, rue J. Mougin	160	8	IS	TRV
1926		s.n., rue J. Mougin	127	8	IS	PIT
1974	ROUSSELOT	s.n. rue J. Larcher	288	11	IS	CLR
1922		1, rue J. Ferry	132	8	DM	3DA
1925	ANTOINE	11, rue J. Ferry	120	5	SM	ATP
1921	PIERRON	19, rue J. Ferry	43	3	DM	2HO
1912	BARBIER	8, rue Lacretelle	86	7	DM	2TC
1929	CRIQUI	27, rue J. Mougin	71	6	IS	ATP
1964	MARCONNET	21, rue J. Mougin	240	11	DM	ATP
1912		7, rue Lacretelle	99	8	DM	3CN
1912		9, rue Lacretelle	110	6	DM	3DL
1924	REIMBERT	67, rue Lavigerie	68	4	SM	COT

DATE	ARCHITECTE	ADRESSE	ES	PH	SIT	TYP
1910	LEVY/FORT	20, rue de Laxou	82	6	DM	2CN
s.d.		28, rue de Laxou	128	3	DM	ATP
1951	PROUVE H.	35b., rue de Laxou	79	7	SM	3MO
1906	MIENVILLE	19, rue L. Carnot	80	4	DM	2TD
1905	DEON	23, rue L. Carnot	80	5	DM	2TA
1906	PAIN	25, rue L. Carnot	86	5	DM	2TA
1911	CAYOTTE	4, rue Lecreulx	54	4	DM	2TC
1966		7, rue L. Bourcier	295	6	IS	CLR
1937	COLIN	17, rue L. Bourcier	70	6	DM	2DA
1954		20, rue L. Bourcier	112	4	DM	4MO
1931	MASSON C.	26, rue L. Bourcier	79	4	IS	CLR
1952	CORRE	27, rue L. Bourcier	63	4	SM	COT
1929	LEBOURGEOIS	35, rue L. Bourcier	73	6	IS	PIT
1937	BERG	37, rue L. Bourcier	42	3	DM	1T
1935	MAZERAND	63, rue L. Bourcier	63	5	DM	2LL
1930	CRIQUI	71, rue L. Bourcier	45	3	DM	2HO
1960	MARCONNET	78, rue L. Bourcier	210	11	SM	CLR
1935		80, rue L. Bourcier	68	4	SM	2TD
1932	MAZERAND	84, rue L. Bourcier	52	3	DM	2LL
1930	SCHREINER	92, rue L. BOurcier	44	3	DM	2LL
1935	MASCRET	101, rue L. Bourcier	52	4	DM	2LL
1930	DURIEUX	17, rue de Viray	44	5	DM	2LL
1931	MASCRET	111, rue L. Bourcier	55	4	DM	2LL
1956		114, rue L. Bourcier	84	6	DM	3CN
1924	HORNECKER	11, cours Léopold	220	30	DM	ATP
1928	HORNECKER	34, cours Léopold	192	12	DM	ATP
1908	BOURGON C.-D.	46, cours Léopold	195	11	DM	HCL
1906	WEISSENBURGER	48, cours Léopold	272	14	DM	4DA
1905	WEISSENBURGER	52, cours Léopold	211	12	DM	HCL
1903	SCHREINER	54, cours Léopold	280	12	DM	HGL
1931		65, av. de la Libération	120	8	DM	2CN
1932		65, av. de la Libération	62	5	SM	ATP
1908	BENTZ	86, av. de la Libération	78	7	SM	COT
1910	ANDRE/WALTER	115, av. de la Libération	100	7	SM	TRV
1913	CHARBONNIER	119, av. de la Libération	249	15	DM	ATP
1930	SCHREINER	127, av. de la Libération	86	6	DM	2TC
1952	TARRAITH	153, av. de la Libération	176	8	IS	PIT
1910	CAYOTTE	158, av. de la Libération	84	8	DM	3CN
1925		160, av. de la Libération	75	6	SM	2TD
1925		170, av. de la Libération	100	6	SM	ATP
1928		175, av. de la Libération	82	5	SM	3CN
1927	MAZERAND	271, av. de la Libération	81	6	IS	CTR
1933	OUDEVILLE	300, av. de la Libération	64	4	DM	2LL
1932	OUDEVILLE	310, av. de la Libération	76	7	SM	3DN
1932	OUDEVILLE	310, av. de la Libération	61	5	DM	2TC
1956		316, av. de la Libération	57	5	DM	2MO
1936		370, av. de la Libération	38	3	DM	1T
1934		374, av. de la Libération	37	3	DM	2HO
1913	MARTIN	378, av. de la Libération	48	4	DM	2HO
1909		388, av. de la Libération	49	4	DM	2DA

DATE	ARCHITECTE	ADRESSE	ES	PH	SIT	TYP
1922		388, av. de la Libération	30	3	DM	2LL
1914	ANDRE/WALTER	403, av. de la Libération	76	5	IS	COT
1961	LUCCA	417b., av. de la Libération	198	6	IS	PIT
1939	ANTOINE	447, av. de la Libération	220	5	IS	CLR
1933	HERISSON	467, av. de la Libération	74	5	SM	2CL
1928	PILLAIN	471, av. de la Libération	66	4	SM	2TC
1928	MASSON C.	1, rue du Lt. H. Crépin	90	7	DM	ATP
1926	CESAR-MILLERY	s.n., rue du Lt. H. Crépin	96	5	DM	ATP
1929		3, rue du Lt. H. Crépin	61	4	DM	2TC
1928	MASSON C.	8, rue du Lt. H. Crépin	139	5	DM	ATP
1929	MASSON C.	11, rue du Lt. H. Crépin	100	12	DM	2CL
1927	MASSON C.	11, rue du Lt. H. Crépin	70	5	DM	2TD
1927	MASSON C.	11, rue du Lt. H. Crépin	97	6	DM	3CN
1930	MASSON C.	15, rue du Lt. H. Crépin	118	6	DM	3CN
1938	MASSON C.	23, rue du Lt. H. Crépin	115	5	DM	3CN
1930	MASSON C.	23, rue du Lt. H. Crépin	116	9	DM	2CN
1928		24, rue du Lt. H. Crépin	71	4	DM	2CN
1937	MYNARD	27, rue du Lt. H. Crépin	68	6	DM	2CL
1937	MYNARD	29, rue du Lt. H. Crépin	66	5	DM	2TC
1950		31, rue du Lt. H. Crépin	68	5	DM	2MO
1957	PROUVE H.	32, rue du Lt. H. Crépin	87	5	DM	2MO
1965	FLECK	21, quai Ligier-Richier	137	4	DM	4MO
1907	CHARBONNIER	45, bd. Lobau	152	5	SM	ATP
1933	BOURGON J.	7, rue L. Majorelle	76	6	DM	3CL
1954	LEGRAND	20, rue L. Majorelle	83	6	DM	2MO
1935	MASCRET	24, rue L. Majorelle	58	4	DM	2TD
1932	MASCRET	12, rue L. Beauchet	49	4	DM	2LL
1929		19, rue L. Beauchet	76	5	DM	2CL
1931		37, rue L. Beauchet	68	5	IS	COT
1937		7, rue Mac Mahon	42	5	DM	2HO
1937		150, rue Mac Mahon	49	4	DM	1T
1946		162, rue Mac Mahon	74	4	DM	2CL
1948		168, rue Mac Mahon	85	5	DM	3DL
1954		170, rue Mac Mahon	110	4	SM	ATP
1932	GILBERT	5b., rue de la Madeleine	82	7	DM	3CN
1929		6, rue de la Madeleine	40	3	DM	2LL
1934	DURIEUX	19t., rue de la Madeleine	103	5	DM	3CN
1931	BOURGON J.	22b., rue de Malzéville	104	9	SM	CTR
1911	MARTIN	12, rue du Mal Exelmans	64	6	DM	2HO
1922	LEMAIRE	36, rue du Mal Exelmans	68	6	DM	3CN
1923	THOMAS	41, rue du Mal Exelmans	72	6	DM	2TD
1931	MASCRET	47, rue du Mal Exelmans	61	5	DM	2TC
1952	KRUGER	59, rue du Mal Exelmans	62	5	DM	2MO
1951		62, rue du Mal Exelmans	62	4	DM	2MO
1960	KRUGER	s.n., rue du Mal F. d'Esperey	115	4	DM	3MO
1959	SCHREINER	s.n., rue du Mal F. d'Esperey	87	5	DM	2MO
1958		s.n., rue du Mal F. d'Esperey	170	3	IS	PIT
1954	SCHREINER	s.n., rue du Mal F. d'Esperey	85	5	SM	2MO
1953	KRUGER	1, rue du Mal Gérard	528	12	IS	CLR
1974	CLERMONT	2, rue du Mal Gérard	182	6	IS	PIT

DATE	ARCHITECTE	ADRESSE	ES	PH	SIT	TYP
1908	CHARBONNIER	3, rue du Mal Gérard	177	9	IS	PIT
1964	PROUVE H.	8, rue du Mal Gérard	128	4	DM	4MO
1976	COLLIN	6, rue du Mal Gérard	147	8	IS	PIT
1912	PAIN	7, rue du Mal Gérard	104	8	DM	3CN
1908		11, rue du Mal Gérard	74	5	DM	2DA
1908	DEON	16, rue du Mal Gérard	76	5	DM	2TC
1910	CESAR F.	16, rue du Mal Gérard	82	7	DM	2TC
1910	DEON	20, rue du Mal Gérard	77	5	DM	2DA
1913	PAIN	20, rue du Mal Gérard	77	7	DM	3DN
1912	PAIN	31, rue du Mal Gérard	110	8	DM	3CN
1912	PAIN	32, rue du Mal Gérard	74	7	DM	2TD
1913	PAIN	39, rue du Mal Gérard	97	9	DM	3DL
1925	KESSLER	44, rue du Mal Gérard	54	5	DM	2TD
1926	MASSON C.	54, rue du Mal Gérard	60	5	SM	2TC
1926	MASSON C.	54, rue du Mal Gérard	62	5	DM	2TC
1925	ROUGIEUX/GRAVIER	s.n., rue du Mal Gérard	68	5	DM	2TC
1926	MASSON C.	8, rue du Mal Gérard	185	8	IS	CTR
1908	DEON	s.n., rue du Mal Gérard	69	5	DM	2TC
1908	DEON	s.n., rue du Mal Gérard	66	5	DM	2TC
1909	MIENVILLE	6, rue du Mal Juin	71	5	DM	2TC
1912	CESAR F.	8, rue du Mal Juin	94	7	DM	3CN
1904	DEON	14, rue du Mal Juin	110	6	DM	3CN
1911	MARTIN	13, rue du Mal Oudinot	53	3	DM	2HO
1928	KESSLER	48, rue du Mal Oudinot	85	6	SM	2DA
1914	PAIN	55, rue du Mal Oudinot	71	4	DM	2TC
1936	PHILIPPON	58, rue du Mal Oudinot	63	6	DM	2TC
1935	MASCRET	60, rue du Mal Oudinot	69	5	DM	2TC
1936	KESSLER	62, rue du Mal Oudinot	72	6	DM	2TC
1932		63, rue du Mal Oudinot	65	5	SM	2TC
1913	PAIN	71, rue du Mal Oudinot	88	6	DM	3CN
1935	MASCRET	76, rue du Mal Oudinot	75	4	DM	2TC
1933	PHILIPPON	89, rue du Mal Oudinot	79	6	DM	3CL
1933		97, rue du Mal Oudinot	202	11	IS	CTR
1964		99, rue du Mal Oudinot	162	3	SM	2MO
1923		104, rue du Mal Oudinot	62	3	DM	ATP
1937		109b., rue du Mal Oudinot	53	5	DM	2TC
1933		113, rue du Mal Oudinot	66	5	DM	2TD
1913	MARTIN	118, rue du Mal Oudinot	49	4	DM	2HO
1913		135, rue du Mal Oudinot	64	4	DM	2CN
1957		146, rue du Mal Oudinot	92	5	DM	2MO
1955	HUMBERT	151, rue du Mal Oudinot	60	5	DM	2TC
1912	LANGLOIS	178, rue du Mal Oudinot	55	4	DM	2TC
1924		185, rue du Mal Oudinot	85	6	SM	2LA
1933		237, rue du Mal Oudinot	82	5	DM	3CN
1931	CLEMENT	241, rue du Mal Oudinot	90	7	IS	COT
1962	BOURLEIR	6, rue Marie-Odile	106	3	DM	3MO
1923	MASSON C.	s.n., rd-point M. de Lorraine	175	10	IS	ATP
1963	BUREAU	33, rue Marquette	154	4	IS	ATP
1958		52, rue Marquette	242	10	IS	ATP
1933	CLEMENT	53, rue Marquette	96	6	DM	ATP

DATE	ARCHITECTE	ADRESSE	ES	PH	SIT	TYP
1953	ZIMMERMANN	61, rue Marquette	71	4	SM	2MO
1967	FINKELSTEIN	77, rue Marquette	262	8	IS	CLR
1907		11, rue de Marsal	67	3	DM	2TA
1911	PAIN	15, rue de Marsal	59	4	DM	3CL
1911	PAIN	15, rue de Marsal	60	4	DM	ATP
1912	PAIN	3, rue Mars La Tour	60	4	DM	ATP
1933	MIENVILLE	7, rue Mars La Tour	134	11	SM	CLR
1911	BENTZ	11, rue Mars La Tour	42	3	DM	2DA
1938	OUDEVILLE	8b., rue Martimprey	42	3	DM	2LL
1931		14, rue Martimprey	95	7	DM	2TA
1930	CHARBONNIER	34, rue de Médreville	113	4	SM	TRV
1932		34, rue de Médreville	189	7	IS	CTR
1932		35, rue de Médreville	67	4	DM	2CL
1914		48, rue de Médreville	23	5	DM	1T
1905	BERG	2, rue Messier	111	8	SM	PIT
1908		6, rue Messier	77	5	SM	2TD
1908		32, rue Messier	49	4	DM	2HO
1907		34, rue Messier	54	5	DM	2TA
1925	CRIQUI	27, rue de Metz	174	11	DM	HCN
1909		5, av. Milton	62	4	DM	2TC
1909		5, av. Milton	68	4	DM	2TD
1909	PAIN/RIPLINGER	7, av. Milton	63	4	DM	2TC
1910		11, av. Milton	63	4	DM	2TC
1911	RIPLINGER	s.n., rue de Mirecourt	64	4	DM	2DA
1922		3, rue de Montreville	51	3	SM	2HO
1925	HUMBERT	3, rue de Montreville	87	6	SM	TRV
1924		6, rue de Montreville	54	3	IS	TRV
1929	THIEBAUT	10, rue de Montreville	77	5	DM	2TC
1924	REIMBERT	26, rue de Montreville	50	2	IS	COT
1958	MARC	37b., rue de Montreville	58	3	DM	2MO
1911	MARTIN	13, sent. de Montreville	42	3	DM	2HO
1911	MARTIN	13, sent. de Montreville	47	3	DM	2HO
1909	WEISSENBURGER	9, rue de la Mothe	72	6	SM	2LA
1954		2, rue de Mousson	58	5	DM	2MO
1935		13, rue de Nabécor	101	9	DM	2TC
1928	CRIQUI	16bis, rue de Nabécor	158	8	SM	CLR
1951	BENTZ	7, rue de Nomeny	69	2	IS	PAV
1926	BERG V.	17, rue de Nomeny	80	7	SM	2LA
1956	VALLIN	s.n., rue de Nomeny	80	5	IS	ATP
1950	RECHER	31, rue N.-D. de Lourdes	86	5	DM	ATP
1933	SIEBERT	42, rue N.-D. de Lourdes	91	6	DM	3CL
1933	SIEBERT	44, rue N.-D. de Lourdes	73	6	DM	2TD
1909	HORNECKER	3, rue de l'Oratoire	165	10	SM	ATP
1922	HERISSON	5, rue de l'Oratoire	173	11	DM	HGL
1905	BOURGON C.-D.	17, rue de l'Oratoire	145	9	SM	HCN
1907		19, rue de l'Oratoire	171	9	DM	HCL
1933	MASCRET	19, rue de la Paix	61	6	SM	DA
1953	SCHREINER	20, rue de la Paix	68	4	IS	PAV
1905		17, rue Palissot	119	7	IS	PIT
1906	GUTTON/HORNECKER	19, rue Palissot	136	9	SM	3CN

DATE	ARCHITECTE	ADRESSE	ES	PH	SIT	TYP
1923	DELATRE	24, rue Palissot	182	10	DM	2CN
1909		3, 5, 7, rue Pasteur	67	6	DM	2CL
1908	LERE	17, rue Pasteur	78	7	DM	2CL
1905	MARTIN	27, rue Pasteur	81	5	DM	DA
1905	MARTIN	27, rue Pasteur	90	7	DM	DA
1911	WEISSEMBURGER	33, rue Pasteur	92	8	DM	3CN
1906	BIET	41, rue Pasteur	107	7	SM	2TC
1911	MARTIN	79, rue Pasteur	73	3	DM	ATP
1930	VALLIN	16, rue de Prény	66	5	SM	2LA
1954		42, rue de Prény	106	6	IS	PAV
1956	MALOT	42, rue de Prény	98	5	IS	CLR
1923		93b., rue des Quatre Eglises	77	7	SM	ATP
1963	PROUVE H.	s.n., passage de la Rame	182	6	DM	ATP
1951	MALOT	80, rue R. Poincaré	106	3	SM	PAV
1925	BOURGON J.	1, rue René d'Anjou	159	11	SM	CTR
1926	HORNECKER	3-5, rue René d'Anjou	142	7	IS	PIT
1927		44, rue de la République	60	2	DM	ATP
1923	NICOLAS	46, rue de la République	54	4	DM	2DA
1911	CHARBONNIER	55, rue de la République	120	7	SM	3DN
1921	HORNET	57, rue de la République	71	5	DM	3CN
		16, rue de Rigny	69	5	SM	ATP
1926	THOMAS	15, rue St-Lambert	157	9	SM	TRV
1906	BENTZ L.	23, rue St-Lambert	200	13	IS	CLR
1954		s.n., ch. St-Jacques	74	5	SM	PAV
1955	VALLIN G.	s.n., ch. St-Jacques	92	4	SM	PAV
1906	WEISSEMBURGER	14, rue St-Léon	215	13	SM	CLR
1911		s.n., rue St-Mansuy	127	7	IS	PIT
1923	COPE	s.n., rue St-Mansuy	60	4	IS	COT
1934	PHILIPPON	42, rue St-Nicolas	20	2	DM	ATP
1910		4, rue Ste-Cécile	90	9	DM	3CN
1953		15, rue Ste-Cécile	109	7	SM	3MO
1933	VALLIN G.	16, rue Ste-Cécile	150	10	IS	PIT
1956		6, imp. du Sapin	45	4	DM	2MO
1908	MICHEL	12, rue de Santifontaine	166	11	IS	CLR
1933	ANDRE J.	14, rue de Santifontaine	123	6	IS	ATP
1933	ANDRE J.	14, rue de Santifontaine	139	8	IS	PIT
1933	ANDRE J.	14, rue de Santifontaine	159	7	IS	PIT
1934	MICHAUT	45, rue de Santifontaine	90	6	DM	2CL
1908	DEON	s.n., rue de Saverne	76	5	DM	2TC
1910	PAIN/RIPLINGER	s.n., rue de Saverne	54	4	DM	2DA
1909	DEON	s.n., rue de Saverne	91	7	DM	3CN
1922	ADLOFF	12, rue de Saverne	103	6	DM	5DA
1927	OUDEVILLE	20-22, rue de Saverne	66	6	DM	2TD
1923		32-34, rue de Saverne	54	4	DM	ATP
1907	TOUSSAINT/MARCHAL	9, bd. de Scarpone	59	2	SM	COT
1938	CLEMENT	37, bd. de Scarpone	100	8	DM	2CL
1938	MASSON C.	40, bd. de Scarpone	144	89	SM	CLR
1929		42, bd. de Scarpone	202	7	IS	TRV
1934	CRIQUI	44, bd. de Scarpone	169	8	IS	CTR
1923		57, bd. de Scarpone	188	7	IS	PIT

DATE	ARCHITECTE	ADRESSE	ES	PH	SIT	TYP
1965	VALLIN G./FLECK	65, bd. de Scarpone	157	5	IS	CTR
1936	BENTZ/STAPF	93, bd. de Scarpone	152	5	IS	PIT
1933	STAPF	99, bd. de Scarpone	89	8	DM	DA
1929		103, bd. de Scarpone	65	5	DM	2TD
1932	BENTZ/STAPF	105, bd. de Scarpone	64	5	DM	2LL
1955	LEBRUN	115, bd. de Scarpone	100	6	DM	3CN
1931	GILBERT	s.n., rue S. Leclerc	89	8	SM	PIT
1923		8, rue du Sgt Blandan	182	12 12	SM	CTR
1911	WEISSEMBURGER	36, rue du Sgt Blandan	210	9	SM	ATP
1925	HABLOT	55, rue du Sgt Blandan	53	5	DM	2TC
1924	REIMBERT	73, rue du Sgt Blandan	44	3	DM	2LL
1922		87, rue du Sgt Blandan	63	6	DM	2DA
1914	MARTIN	93, rue du Sgt Blandan	68	5	DM	3DL
1910	MARTIN	39, imp. Blandan	47	3	DM	ATP
1933	SCHREINER	7, rue du Sgt Bobillot	56	2	DM	2TC
1912		19, rue du Sgt Bobillot	97	8	SM	3LA
1907		31, rue du Sgt Bobillot	115	7	DM	3CN
1953	ANDRE J.	s.n., ch. des Sifflets	175	6	IS	CLR
1924	HERISSON	17, rue S. Adam	70	6	DM	2CL
1931		3, rue des Soeurs Macarons	42	6	DM	ATP
1926	REIMBERT	38, rue de Solignac	48	3	DM	2LL
1925	REIMBERT	44, rue de Solignac	56	3	SM	COT
1936		17, rue Sonnini	94	5	DM	ATP
1927	PHILIPPON	95, av. de Strasbourg	134	3	DM	ATP
1972	ANXIONNAT	s.n., imp. T. Devilly	364	9	IS	ATP
1969		s.n., imp. T. Devilly	157	6	IS	CLR
1970	ANDRE/PROUVE C.	s.n., imp. T. Devilly	201	9	IS	CLR
1910		64, rue des Tiercelins	103	8	DM	ATP
1911	ANDRE/MUNIER	s.n., sentier du Tire-Jarrets	42	4	SM	2HO
1922		13, rue de Tomblaine	116	7	SM	ATP
1928		21, rue de Tomblaine	16	1	SM	2HO
1928		21, rue de Tomblaine	25	2	SM	2HO
1961		31, rue de Tomblaine	64	2	SM	CLR
1949		33, rue de Tomblaine	148	8	SM	CLR
1912	HORNECKER	68, rue de Tomblaine	51	5	DM	2HO
1934	CESAR-MILLERY	3, rue Turinaz	153	4	DM	ATP
1930		6, rue Turinaz	60	5	DM	2TD
1930		10, rue Turinaz	86	8	DM	2TC
1930		12, rue Turinaz	75	8	DM	2CL
1930		20, rue Turinaz	73	9	DM	2CL
1930		22, rue Turinaz	75	8	DM	2TD
1952	MALOT	11, rue Turinaz	86	6	SM	CLR
1934	THOMAS	26, rue Turinaz	120	8	DM	3DA
1922	SCHNEIDER	35b., rue de Turique	83	5	DM	2TA
1914		21, rue Mme de Vannoz	63	7	DM	2TD
1914		21, rue Mme de Vannoz	72	6	DM	2CL
1914		21, rue Mme de Vannoz	105	9	DM	3CN
1922	MARTIN	20, rue Mme de Vannoz	147	9	SM	3DA
1951	CESAR F.	26, rue Vauban	77	5	SM	2LA
1937		49, rue Vayringe	37	3	SM	2HO

DATE	ARCHITECTE	ADRESSE	ES	PH	SIT	TYP
1927	REIMBERT	84, rue Vayringe	70	3	SM	COT
1914	MUNIER	23, rue de Verdun	154	11	SM	PIT
1908	ANDRE/MUNIER	19, rue Verlaine	89	4	SM	ATP
1907		20, rue Verlaine	136	8	DM	3CN
1926		46, rue Verlaine	86	5	DM	3DL
1907	DEON	7, rue de Vic	77	5	DM	2TC
1913	MASSON J.	3, rue de Vic	135	9	SM	3CN
1945	BICQUELET	67, rue Victor	73	4	DM	ATP
1962		13, rue V. Huel	122	5	SM	ATP
1908	LANTERNIER	4, rue V. Hugo	165	6	DM	ATP
1962	CORRE	22, rue V. Lemoine	109	6	DM	DA
1912	MASSON J.	21, rue V. Prouvé	123	6	DM	3CL
1909	ANDRE/MUNIER	61, rue du Vieil Aître	66	3	SM	COT
1965	MALOT	s.n., sentier des Vignes	183	8	IS	CLR
1912	PAIN	27, rue de Villers	63	4	SL	ATP
1923		43b., rue de Villers	84	6	DM	3DA
1911	BERST	68, av. du XX ^e Corps	182	11	IS	PIT
1936	MAZERAND	2, rd.-point de Viray	121	10	IS	PIT
1931	MASCRET	11, rue de Viray	48	4	DM	2LL
1954	NOVIANT/MICHAUT	20, rue de Viray	197	13	IS	CLR
1926	CESAR F.	18, rue de Viray	138	10	SM	DA
1957	PROUVE H.	26, rue de Viray	195	12	IS	PIT
1964		30, rue de Viray	178	6	IS	CLR
1972	BAUDOIN	33, rue de Viray	115	8	SM	ATP

Ecole d'Architecture de Nancy
Octobre 1986
I.S.B.N. 2-906147-04-4