



HAL
open science

Code et esthétique populaire en architecture

Marion Segaud, Bernard Huet, Bernard Mazerat

► **To cite this version:**

Marion Segaud, Bernard Huet, Bernard Mazerat. Code et esthétique populaire en architecture. [Rapport de recherche] 0133/81, Institut d'études et de recherches architecturales et urbaines (IERAU); Ministère de l'environnement et du cadre de vie / Secrétariat de la recherche architecturale (SRA). 1981. hal-03090064

HAL Id: hal-03090064

<https://hal.science/hal-03090064>

Submitted on 29 Dec 2020

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.

4653



3030001007512

*ECOLE D'ARCHITECTURE DE
VERSAILLES*

Marion Segaud

**code
et
esthétique populaire
en
architecture**

I ERAU

CODE ET ESTHETIQUE POPULAIRE
EN ARCHITECTURE

Marion SEGAUD

BT 15
72.01
SEG

En ce dernier art (l'architecture) un certain usage de l'objet d'art qui est l'essentiel et il constitue pour les idées esthétiques une condition restrictive.

E. Kant

I.E.R.A.U.

72.01
SEG

SEG

Responsable scientifique : B. HUET
avec la collaboration de : H. RAYMOND

B. MAZERAT a collaboré à la première phase de cette étude.

UNITÉ PÉDAGOGIQUE
D'ARCHITECTURE N° 3
BIBLIOTHÈQUE

2. av. de Paris, 78000 VERSAILLES

Institut d'Etudes et de Recherches
Architecturales et Urbaines
69 rue du Chevaleret, 75013 Paris

Ministère de l'Environnement et du Cadre de Vie
(Direction de l'Architecture)

Contrat n° 79.72.006.00.202.75.01

CODE ET ESTHÉTIQUE POPULAIRE EN ARCHITECTURE

INTRODUCTION

En fait, y a l'esthétique d'une maison, mais enfin, faut que l'esthétique soit utilitaire

I.1 LE PARCOURS DE LA MÉTHODE

BT 15

I.2 COMMENT SE PRÉSENTE LE MATÉRIEL LA STRUCTURE DU JUGEMENT ESTHÉTIQUE

20

En ce dernier art (l'architecture) c'est un certain usage de l'objet d'art qui est l'essentiel et il constitue pour les Idées esthétiques une condition restrictive.

II.1 LE SYSTÈME PRÉDICATIF LES SUPPORTS DE L'ART

A. Le jugement élémentaire distinctif

25

a. les éléments additifs

E. Kant

b. bois naturel, pierre apparente, couleur

28

c. la maison comme objet global de jugement esthétique

30

B. Idée des conventions : le jugement motivé

32

a. les conventions du statut - la classe I

33

1. le HLM comme limite et terreur

33

2. le respect du bourgeois

35

3. La prétention comme déchéance du bourgeois et comme déclaration de la maison

37

4. entre terreur et prétention : identité et individuation

38

b. les conventions - la classe II modèles culturels et esthétiques

42

1. la première convention : celle de la lisibilité

42

2. extérieur/intérieur et intérieur/extérieur

43

3. quelques inférences extérieur/intérieur

45

c. les conventions - la classe III le "fonctionnel"

47

d. les conventions - la classe IV contexte et régionalité

49

CODE ET ESTHETIQUE POPULAIRE EN ARCHITECTURE	30
2. l'intégration au paysage ou la non-intégration	50
3. la causalité esthétique régionale	51
INTRODUCTION	4
I.1 LE PARCOURS DE LA METHODE	9
I.2 COMMENT SE PRESENTE LE MATERIEL LA STRUCTURE DU JUGEMENT ESTHETIQUE	20
II.1 LE SYSTEME PREDICATIF LES SUPPORTS DE L'ARTICULATION DU JUGEMENT	25
A. Le jugement élémentaire distinctif	25
a. les éléments additifs	25
b. bois naturel, pierre apparente, couleur	28
c. la maison comme objet global de jugement esthétique	30
B. Idée des conventions : le jugement motivé	32
a. les conventions du statut - la classe I	33
1. le HLM comme limite et terreur	33
2. le respect du bourgeois	35
3. La prétention comme déchéance du bourgeois et comme déclaration de la maison	37
4. entre terreur et prétention : identité et individuation	38
b. les conventions - la classe II modèles culturels et esthétiques	42
1. la première convention : celle de la lisibilité	42
2. extérieur/intérieur et intérieur/extérieur	43
3. quelques inférences extérieur/intérieur	45
c. les conventions - la classe III le "fonctionnel"	47
d. les conventions - la classe IV contexte et régionalité	49

1. l'entour	50
2. l'intégration au paysage ou la non-intégration	50
3. la causalité esthétique régionale	51
II.2 LE SYSTEME CATEGORIEL LES PRINCIPES DE L'ESTHETIQUE DE LA MAISON INDIVIDUELLE	54
A. Les catégories esthétiques comme réflexivité de la création	55
a. additif et composite	55
b. recherche n'est pas recherché	57
c. personnalité : mythe ou paradoxe ?	59
B. Les catégories esthétiques comme spectacle de la forme	61
C. Les catégories esthétiques comme sentiment	65
a. le sentiment du classique	65
b. le sentiment du monotone	69
c. le sentiment du moderne	71
D. Le sentiment du Joli comme fondement d'une esthétique de la maison	72
CONCLUSION	77
Annexe I Grille	
Annexe II Catalogue des éléments architecturaux dénommés	

"C'est une maison de rêve mais un petit peu trop château, ça fait presque trop bourgeois, trop château" (BT 19)

"Somptueux..les proportions sont bonnes..le cadre est beau, la matière est belle" (CT 3)

"Je n'aime pas cet aspect cossu..le manque de simplicité" (BT 11)

"J'aime pas la tourelle, j'aime pas les pierres, j'aime pas le mélange de tuiles sur le toit" (BT 11)

"Certainement pas la maison de Mr. Tout le Monde" (AT 5)

"Elle est très jolie, superbe, en dehors de nos moyens mais superbe" (AT 3)

"Cette maison me plaît beaucoup mais sans tour" (BT 10)

"Très régionale ça n'irait pas partout en France..peut-être en Bretagne parce que les pierres sont apparentes, des pierres de granit avec un entourage de ciment assez sombre" (BT 14)

"L'espèce de pigeonier là, ça met tout en l'air..sinon elle c'est une belle maison" (BT 13)

"C'est une maison il doit y faire bon vivre quand on a.. quand ça correspond à ses..à son état d'âme" (BT 16)

"Je pense que ça peut convenir à un certain type de société" (AT 1)



"Voilà la petite maison idéale pour les vacances, c'est une maison qui peut se situer n'importe où et qui est très jolie" (AT 1)

"C'est plus rectiligne, ça a un côté pratique" (AT 2)

"Ce que je reproche c'est cette uniformité à savoir qu'il y a trop de symétrie, pas suffisamment de murs" (BT 16)

"Elle est pas mal mais elle doit être en toc" (BT 13)

"C'est une construction un peu légère, une maison sans prétention, un peu trop uniforme ; ces 4 fenêtres tout à fait identiques..aucun déploiement dans le toit" (BT 14)

"La boîte, c'est la maison actuelle, c'est un parallélépipède, ça n'a strictement rien" (BT 15)

"Toutes ces grandes baies dans les chambres, non" (BT 10)

"Elle pourrait être arrangée avec un toit autre que ça pour lui donner une personnalité ; parce que là elle n'a pas de personnalité, ça fait maison Phénix, moi je trouve que ça fait dégueulasse" (AT 6)

"C'est un toit plus quatre murs" (AT 5)

"Elle est trop plate et trop monotone..la façade est beaucoup trop longue, les cheminées sont pas géniales" (BT 12)

"Toute droite, sans coins, sans rien qui orne la façade ni le toit" (BT 11)

"J'aime pas ces façades où vous savez pas par où l'on rentre on rentre partout, on rentre nulle part ; quelqu'un vient vous voir..on sait pas où sonner" (BT 19)

"Ça fait un peu usine ce toit-là" (CT 1)



"C'est assez pratique, y a le garage en-dessous et puis y a une petite ballustrade avec une petite terrasse, si on a une vue à admirer, c'est pas mal" (CT 1)

"On empêche un petit peu l'entrée du paysage dans la maison" (BT 19)

"Y a déjà une petite recherche, c'est vraiment le genre de maison qu'on trouve un peu partout en France. Elle est bien étudiée, y a de la place..très simple..très bien..y a rien à dire..c'est une maison, quoi" (CT 3)

"C'est le pavillon classique, un petit peu symétrique, y a pas d'effort d'imagination" (BT 11)

"Le mur là sans aucune fenêtre n'est pas très joli..ces fenêtres mi-enterrées ne sont pas très esthétiques non plus, ces deux petites bouches d'aération je ne sais pas si c'est possible de les faire moins visibles" (BT 12)

"J'aime bien mais je la trouve quand même un peu classique" (AT 5)

"Ce qui me plaît c'est le sous-sol complet qui est très appréciable. Alors on dirait qu'il n'y a rien de plus..j'aurais préféré un étage" (BT 10)

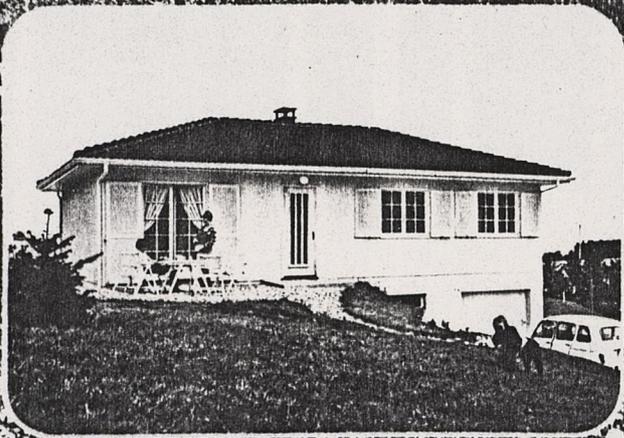
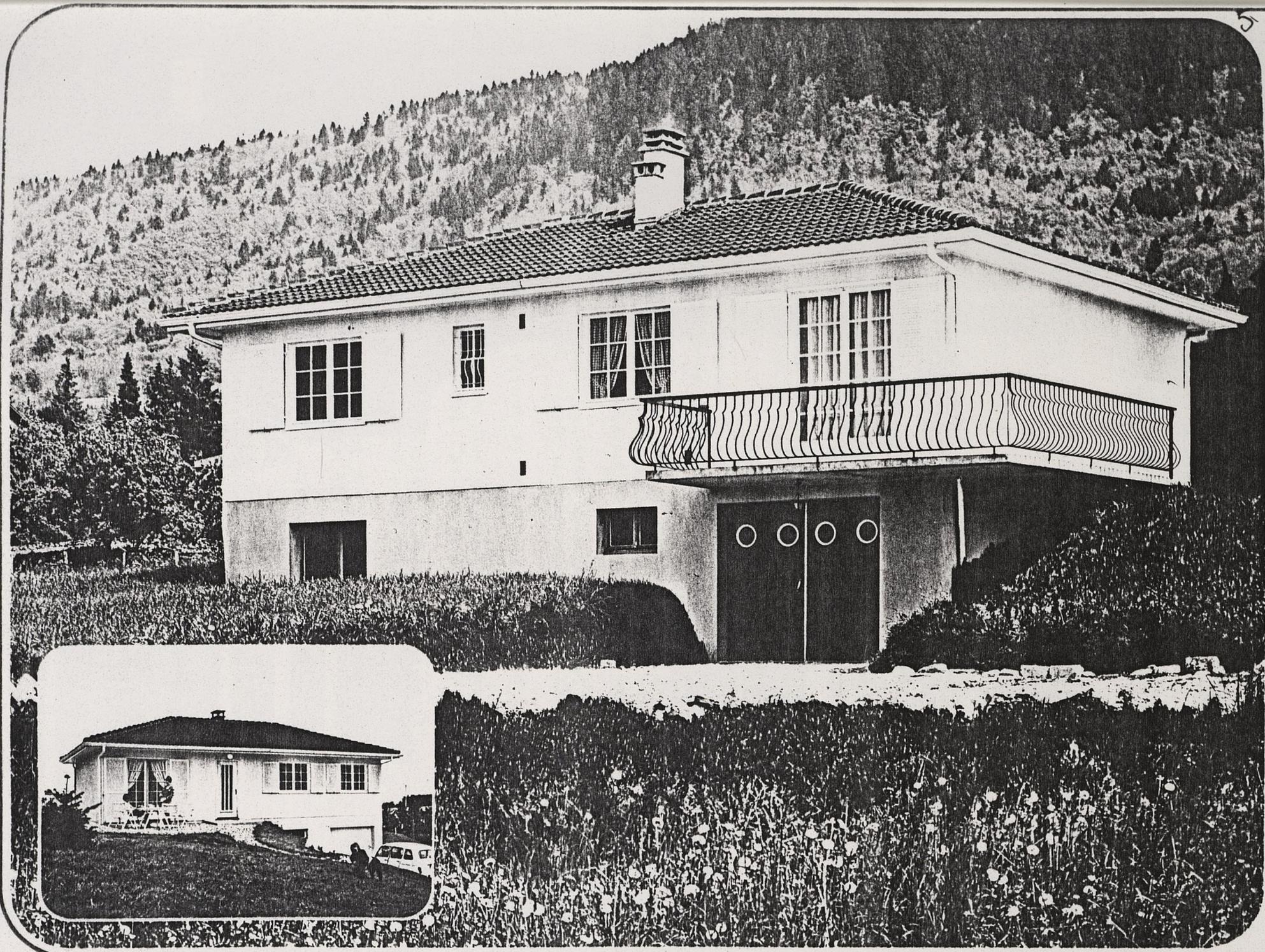
"C'est pas du tout Ile-de-France, ça" (BT 18)

"Le sous-sol c'est commode mais c'est moche..le toit a presque pas de pente alors c'est une maison type de l'Est..c'est un parallélépipède sur sous-sol" (BT 15)

"Cette maison a une certaine recherche, un joli balcon, des volets bien peints, des fenêtres à petits carreaux une belle maison discrète mais régionale aussi..elle s'intègre bien dans tous les paysages" (BT 14)

"Ça n'a pas de caractère particulier, c'est vraiment le type de la banlieue parisienne, sans plus" (BT 16)

"On peut la bâtir un peu n'importe où..elle est très jolie, on peut la faire en mas, on peut la faire en montagne" (AT 1)



"Un peu style provençal..pas tout à fait mais ça imite bien le style provençal..le petit mas" (AT 1)

"Je trouve que la maison a à la fois un aspect mastoc moderne sans l'être" (AT 2)

"Y a un mouvement qui est assez agréable et y a des espèces de retour..des arrondis..ce que j'aime aussi, c'est la protection de la porte d'entrée, ça c'est une trouvaille" (BT 16)

"Une fenêtre ça aurait été très bien..deux c'est déjà beaucoup parce que l'on rejoint la symétrie" (BT 16)

"La petite fenêtre en haut..ça fait une petite lucarne c'est très petit, ça manque de baies..on doit se sentir enfermé là-dedans" (BT 13)

"C'est un mélange d'ancien et de moderne..elle est bâtarde..cette espèce de tourelle..de tour au centre" (BT 14)

"C'est pas le parallélépipède, c'est le truc tarabiscoté..cette espèce de fenêtre style roman et puis cette espèce de forme arrondie qui ne se justifie pas" (BT 15)

"Les fenêtres sont trop cintrées..c'est presque des hublots, ça fait une grande masse de béton" (BT 18)

"Ces fenêtres en noir comme ça, horrible" (BT 10)

"Ça rappelle l'appartement avec du béton partout..je ne vois pas quel style ça peut être" (AT 6)

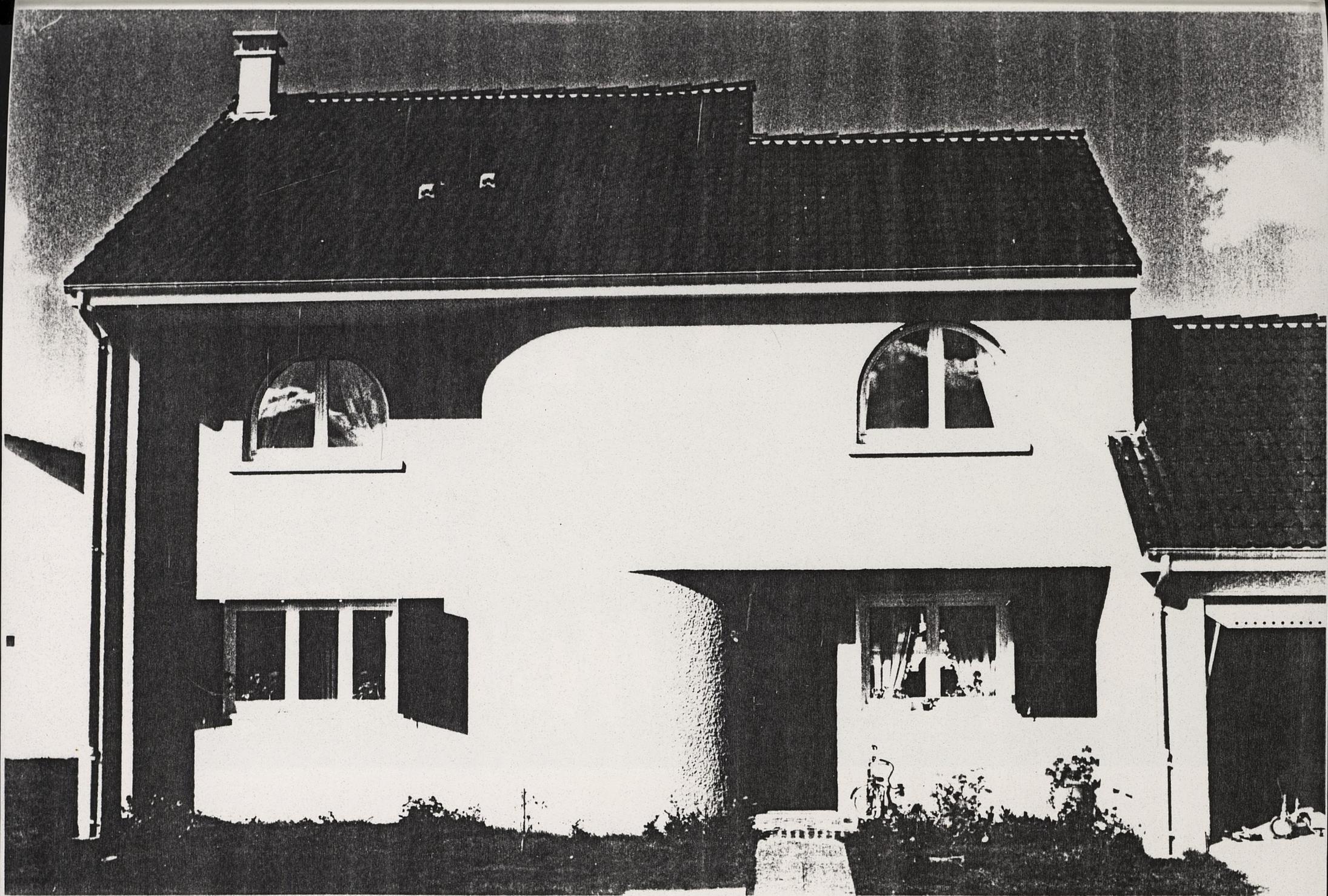
"Il me semble que si j'habitais là j'aurais un manque à respirer à l'intérieur des pièces" (AT 5)

"Ce que je n'aime pas c'est toujours cette harmonie, cette espèce de colonnade" (BT 12)

"Un petit effort" (BT 11)

"L'entrée je l'aurais vue droite avec une ferme au-dessus de la porte tant qu'à faire de mettre quelque chose..l'arrondi me choque en fonction de ces coupures nettes du toit, j'aurais fait des arrondis avec des portes fenêtres ici qui rappelleraient l'arrondi là" (BT 19)

"C'est lourd" (CT 1)



"Elle est mignonne avec le machin sur le toit
elle est pas uniforme" (CT 1)

"L'angle là, ça fait tout de suite plus chaleureux" (BT 19)

"Dans ce genre de maisons on peut arriver à faire des lucarnes
qui soient plus jolies" (BT 12)

"De grand cachet..avec beaucoup de portes-fenêtres" (AT 5)

"Y a trop de porte-fenêtres autrement elle est très belle" (AT 6)

"Elle est harmonieuse de volume" (BT 18)

"C'est la maison standard en L mais c'est déjà pas le truc
simple" (BT 15)

"C'est une maison simple..qui fait confortable ; y a une
certaine recherche" (BT 14)

"Elle est pas monotone parce qu'elle est en L" (BT 13)

"On sent nettement qu'il y a des fonds" (BT 16)

"C'est des maisons très cossues qui appartiennent à une
catégorie de gens bien arrêtée..bien enbourgeoisés, ça
se sent tout de suite" (BT 16)

"On a l'impression qu'il y a plus qu'un toit..on a l'impression
qu'on cherche véritablement que la maison soit tarabiscotée,
qu'on fait exprès, c'est pas naturel..point trop n'en faut et
là il y en a beaucoup" (AT 2)

"Déjà cette petite lucarne, ça fait un peu campanile..
faudrait une cloche dessous, ça ferait plus style (I 7)

+

5



"Y a trop de fenêtres pour si peu de murs sinon c'est mignon, sans plus" (BT 16)

"Elle est quelconque, un peu passe partout mais c'est pas mon idéal" (BT 13)

"Une maison agréable qui s'intègre bien dans tous les paysages" (BT 14)

"C'est l'affreuseté dans toute sa splendeur..ces poutres qui dépassent du toit c'est un truc qui se faisait autrefois et qui a tendance à plus se faire maintenant..c'est une maison standard moderne avec des petits détails anciens" (BT 15)

"Y a des chaudières qui égaient un peu le toit" (BT 18)

"Alors là, ce qui manque c'est un sous-sol ou un garage double pour deux voitures ; les chiens assis, je les ferais autrement" (BT 10)

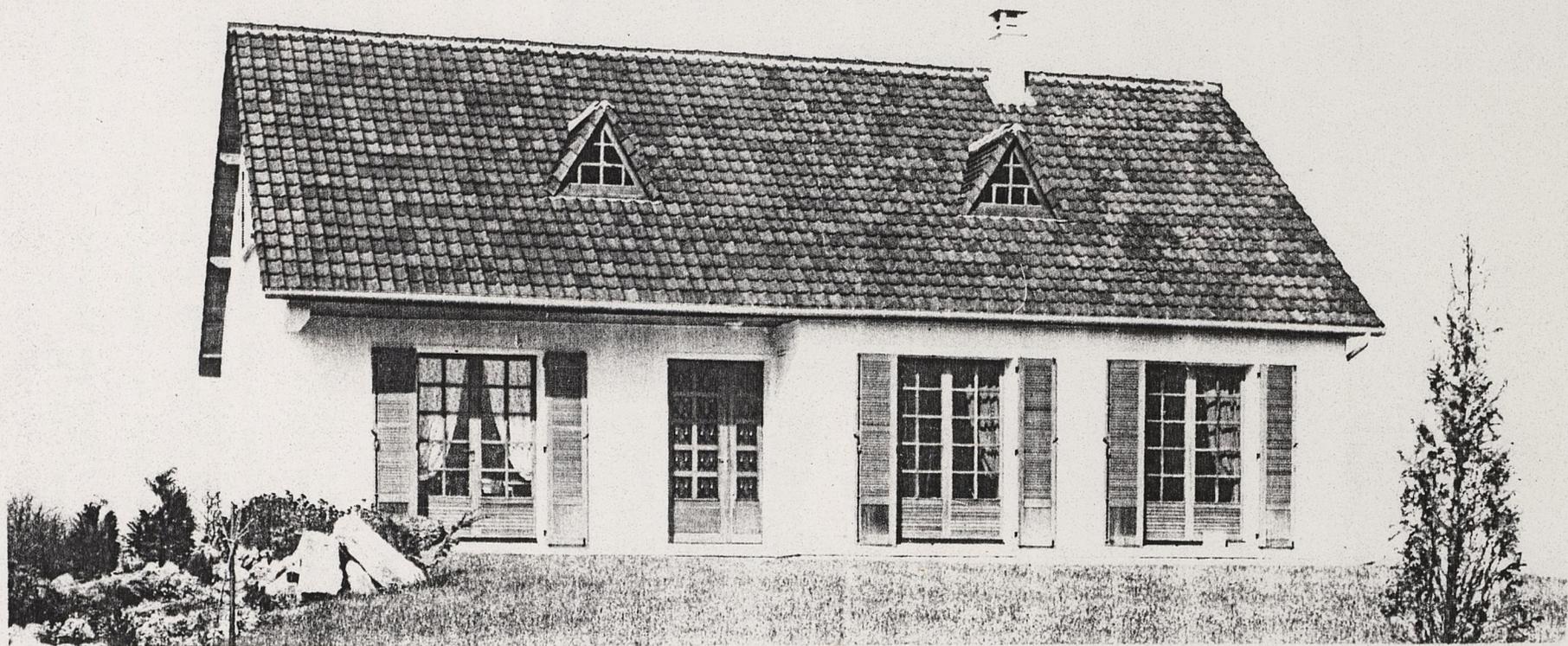
"Elle est trop symétrique, elle manque d'originalité" (AT 6)

"C'est classique mais rationnel" (AT 5)

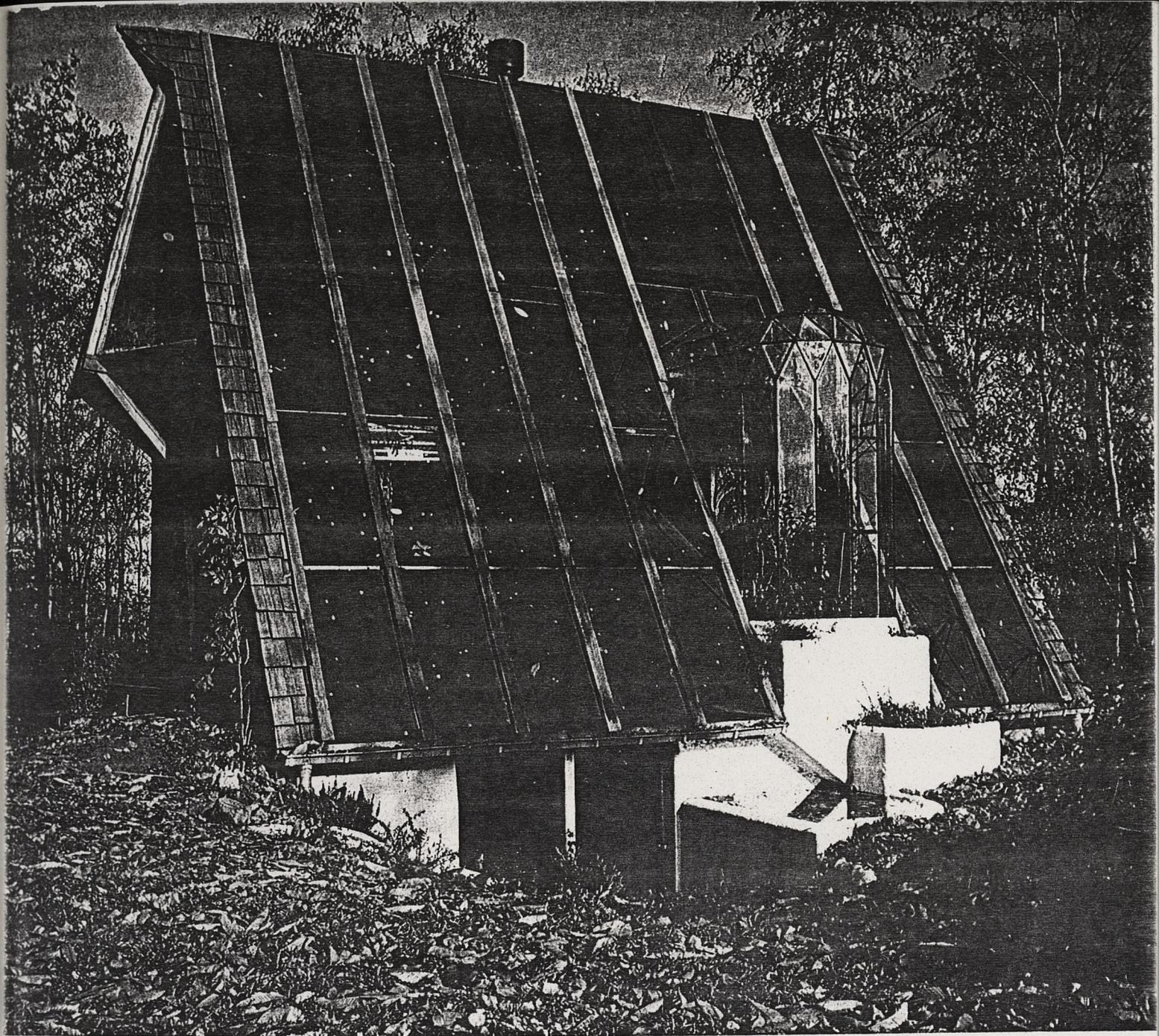
"Elle est trop posée sur l'endroit où elle se trouve.. ça s'intègre pas du tout au paysage" (BT 12)

"On trouve ça partout en traversant la France" (CT 3)

"Elle a pas de cachet, c'est une maison..on habite dedans.. elle est fonctionnelle" (BT 19)



- "On a toujours du mal avec ces toits à faire quelque chose de pas mal" (CT 1)
- "Je la comprends pas. Ah, c'est un jardin intérieur, tout est vitré, on voit tout à travers..ça manque de chaleur humaine" (BT 19)
- "C'est un chalet en montagne, je suppose..c'est un genre d'architecture moderne, c'est pas esthétique" (CT 3)
- "J'apprécie ce genre de recherche en construction..c'est monté avec de l'acier..c'est intéressant" (BT 11)
- "C'est une maison presque de l'an 2000, on a l'impression qu'on aura besoin de s'enterrer pour échapper aux radiations..ça fait un peu ancien, un peu vitraux d'église" (BT 12)
- "Ce genre de verrière c'est pas jojo quand même..je verrais plutôt le système de récupération solaire sur un toit plus grand que sur une maisonnette enfouie comme ça" (AT 5)
- "Ça serait parfait comme résidence secondaire" (AT 6)
- "Je n'aime pas les toits qui descendent très très bas comme ça.. le style est trop moderne" (BT 10)
- "On a l'impression d'un toit posé sur une pelouse" (BT 18)
- "Ça a un aspect un peu cathédrale ou église moderne qu'on voit dans les grandes villes" (BT 17)
- "Ces capteurs solaires, y a une chose qui m'embête c'est qu'ils sont noirs..est-ce qu'il vaudrait pas mieux qu'ils soient d'un bleu sombre.. on perdrait un peu de rendement mais est-ce que l'on gagnerait pas tellement en esthétique" (BT 15)
- "Ça fait beaucoup plus serre que maison..j'aimerais pas du tout y habiter j'aurais pas l'impression d'être chez moi avec toutes ces vitres" (BT 14)
- "Qu'est-ce que c'est ? J'aurais pas cru que c'était une maison d'habitation..c'est tout en verre" (BT 13)
- "On a l'impression un peu de la hutte de charbonnier dans le temps, plus élaboré bien sûr mais c'est sûr qu'il y a un mouvement peut-être de cathédrale" (BT 16)
- "C'est une maison ? on dirait une tente surélevée avec un matériau en dur" (AT 2)
- "On sait pas si là c'est une fenêtre, si c'est une porte..ça pourrait aussi bien être une sortie de garage, une porte d'entrée, n'importe quoi" (BT 16)
- "A première vue si vous ne me dites pas que c'est une maison, moi je la regarde et je dis : quel beau panneau ; le long des routes pour la publicité vous voyez des panneaux de ce genre-là" (BT 16)
- "Ça fait comme une chose de..chapelle" (AT 2)
- "On a l'impression d'être pas chez soi..on a l'impression qu'on est dehors.. complètement dehors" (AT 1)



"Ils jouent parce qu'il y a une avancée qui crée le style un peu anglais qui flatte le client..mais on retire un mètre de ça et on a la maison la plus ordinaire qui soit" (I. 7)

"Y a une allée là, ça paraît restrictif comme verdure.. si y a une allée les voitures passent. Si vous avez la salle à manger que vous voulez manger dehors vous pouvez pas" (I.3)

"C'est une bonne petite maison bourgeoise" (AT 2)

"C'est la petite maison passe partout..tout à fait les villages multipliés par X exemplaires dans tous les coins de France" (BT 16)

"Ces maisons là se présentent très bien, mais c'est également du carton pâte" (BT 14)

"C'est le style de pavillon de banlieue..ils semblent vouloir être prétentieux avec ses colonnades" (BT 17)

"J'y mettrais quelque chose pour égayer un peu les toits" (BT 18)

"Il manque un étage" (BT 10)

"Elle a aucun style..c'est une préfabriquée" (AT 6)

"Un peu classique quand même, trop sobre..une ouverture.. des portes, pas très jolie s'il s'en présente plusieurs dans le même rayonnement" (AT 5)

"C'est trop plat, trop monotone" (BT 12)

"Ces espèces de colombages qui font Virginie..c'est le genre qu'on voit partout" (BT 11)

"On trouve ça en banlieue en Province, on va vous donner un style colonial..c'est bien pour les cités dortoirs..c'est au-dessus du HLM quoi" (CT 3)

"C'est des maisons de lotissements, elles sont toutes pareilles" (BT 19)

"Le toit, ça fait comme un hangar" (CT 1)

M² 1

(8 -



9)

"Elle est classique, on a essayé de la personnaliser avec cette avancée de toit qui protège la terrasse..ce que je lui reprocherais c'est le manque d'entrée, vous arrivez là, vous ne savez pas chez qui vous frappez" (BT 19)

"C'est un peu blanc, c'est un peu sale..ordinaire" (CT 3)

"C'est un essai d'adaptation à la région, je trouve ça affreux, trop bricolé" (BT 11)

"Y a un peu trop de portes-fenêtres" (AT 6)

"On a l'impression qu'elle est posée sur une dalle" (BT 18)

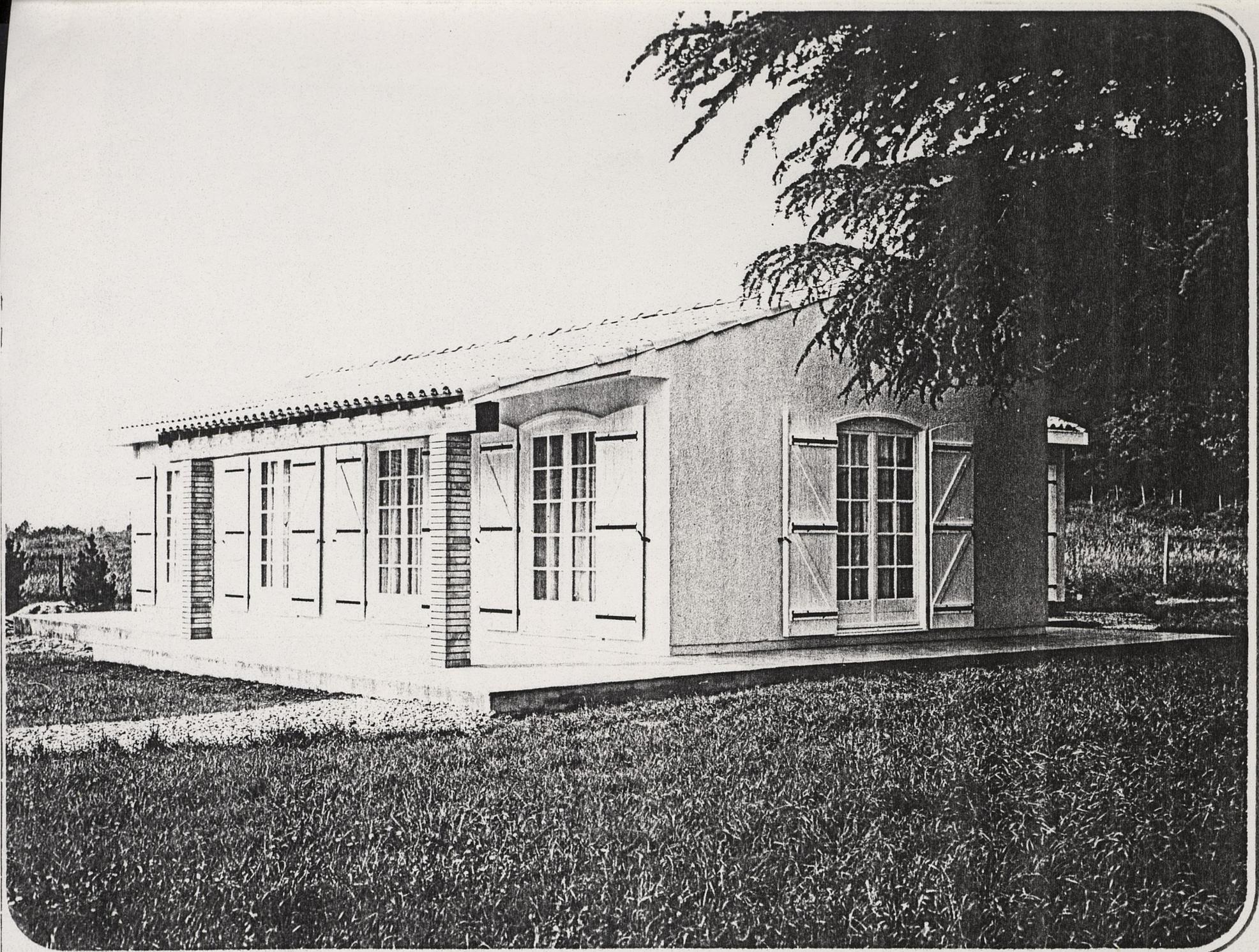
"C'est classique de la Vendée..c'est un peu résidence secondaire" (BT 17)

"C'est un parallélépipède mais qui a quelque chose d'agréable..y a cette avancée qui lui donne du charme..y a cet arrondi au-dessus des portes qui lui donne du charme ; si les contrevents et les fenêtres étaient en bois, ce serait encore mieux" (BT 15)

"Là, je suis amoureux..c'est très joli, c'est très soigné..c'est très discret..c'est une maison qui fait solide, une maison qui restera" (BT 14)

"Y a que des fenêtres et tout sur le même plan..Y a pas de murs du tout..c'est bon quand on n'a pas de meubles à mettre du tout dedans" (BT 16)

"Les fenêtres, les volets, ça ressemble tout à fait à une école en Bretagne ou dans le Centre..les piliers, ça fait genre préau" (AT 2)



"C'est la petite maison conventionnelle, celle que toute la moyenne des Français fait faire maintenant, la fenêtre va de haut en bas, ça fait un peu cage à poules" (AT 1)

"La porte, elle est un peu bizarroïde" (AT 2)

"Les velux, de l'intérieur, j'ai horreur en plus, c'est très difficile à habiller..même de l'extérieur, c'est mort" (BT 16)

"Y a trop de toit par rapport au rez-de-chaussée.. elle fait triste" (BT 13)

"C'est une maison pas très soignée" (BT 14)

"Ça, vaut mieux pas en parler, c'est vraiment le truc moché, c'est l'horreur dans sa splendeur..je trouve rien à dire" (BT 15)

"On se demande si ce n'est pas un futur taudis" (BT 17)

"Esthétiquement y a mieux" (BT 18)

"J'aime bien les mansardes qui soient des mansardes, pas juste un carreau" (AT 6)

"Comment ça se fait qu'il y a une importance pareille par rapport au toit, par rapport à la hauteur de l'habitation proprement dite..elle accroche pas le regard, on passe devant mais on n'en retient rien du tout" (AT 5)

"C'est très classique, elle a rien de particulier" (CT 3)

"Une petite maison comme ça dans les bois pour passer quelques jours" (CT 1)



"Trop tarabiscotée..un toit en chapeau" (CT 1)

"Ça rentre dans la catégorie des gens qui veulent faire ressortir quelque chose" (BT 19)

"J'aime pas du tout..le genre un peu anglais" (BT 11)

"Les balustrades du premier étage, ça lui donne une impression d'être trop géométrique" (BT 12)

"Là, on regarde par contre..pourquoi ces grandes ouvertures dans le milieu et des petites sur les côtés ?" (AT 5)

"Elle fait maison de villes tristes, ils se sont compliqué la vie pour rien" (AT 6)

"Elle a pas de style cette maison..on peut la mettre n'importe où.. les toits sont tarabiscotés..c'est un peu mastoc" (BT 18)

"Au lieu de ces angles vifs, j'aurais préféré avoir un petit arrondi..ce que je reprocherai, c'est toujours l'uniformité, ne pas avoir recherché peut-être dans les ouvertures quelque chose qui aille avec la force de la maison" (BT 17)

"C'est d'une symétrie absolument abominable..pourtant ils ont essayé de faire quelque chose, c'est pas tellement une réussite" (BT 15)

"C'est très prétentieux, ça se veut tous les styles et sans style, des fenêtres qui se veulent vaguement Directoire..il y a trop de rose, elle veut vraiment attirer l'oeil, c'est sûrement une grande maison mais peut-être pas d'un très bon genre" (BT 14)

"Ça date..c'est un style d'une époque..ces espèes de petites fenêtres, ça pourrait être droit..et puis y a partout de la symétrie" (BT 13)

"Ça c'est pas l'immeuble, c'est pas la maison, c'est entre les deux, c'est spécial comme architecture..y a une symétrie terrible" (BT 16)

"Ça s'avance, ça a l'air d'un rond, mais c'est un rond enfoncé ; moi, pour moi, un rond, ça doit ressortir, ça doit pas être enfoncé.. le rond il est ahimé par les deux côtés de la maison alors que s'il était bien sur le bord..et puis les fenêtres, elles sont placées un peu n'importe où" (AT 2)

"Ça rappelle un cube" (AT 1)



"Y en a peut-être bien en Andalousie des choses comme ça, mais pas pour la France" (CT 1)

"En vacances oui, mais pas pour vivre tous les jours..y a trop de promiscuité" (BT 19)

"Y a des grands murs nus qui sont tristes, c'est trop symétrique" (BT 19)

"On voit ça dans le Midi parce qu'elle est blanche" (CT 3)

"J'ai peur que ce soit un peu une question de mode et que dans deux ou trois ans on soit lassé de ce genre d'avancée, des petits appendices comme ça" (BT 11)

"Cette fenêtre avec un pan coupé ne semble pas avoir d'utilité" (BT 12)

"Pourquoi cette porte qui se ballade dans le vide ?" (AT 5)

"Ça un certain style, mais au bord de la mer..ça fait un peu Cergy Pontoise" (AT 6)

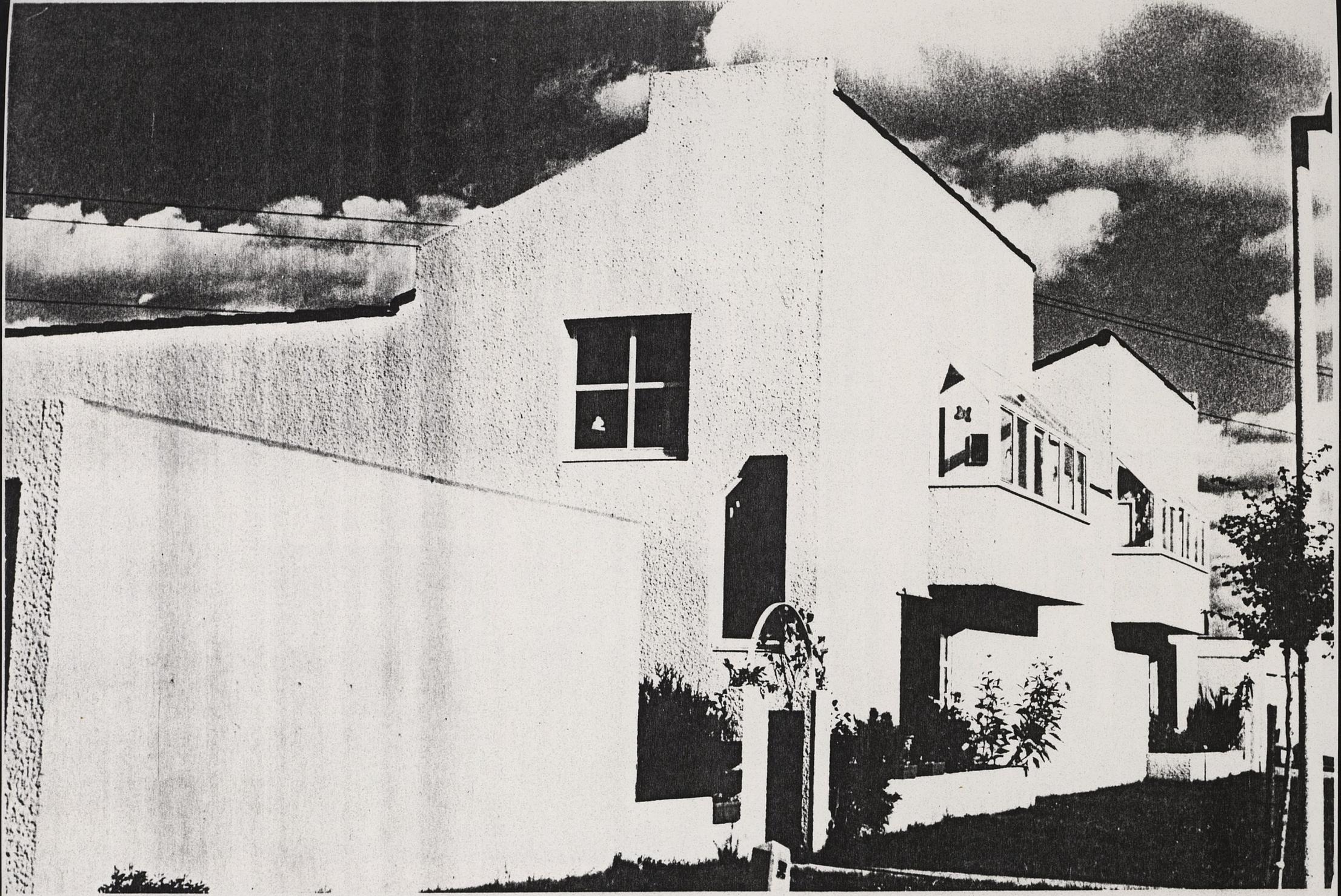
"Faudrait ça dans le Midi ou à la campagne mais pas dans les petits villages de la région parisienne, ça déparerait" (BT 18)

"On ne voit pas pour quelles raisons on va avancer sa maison dans le vide..les architectes, ils possèdent les moyens.. ils n'ont pas encore trouvé à notre époque..ils sont obligés de rajouter quelque chose aux façades. Ça veut être futuriste et en fin de compte, c'est rien du tout, c'est quelque chose de laid" (BT 17)

"On a l'impression de tomber sur une maison arabe où les gens veulent pas faire voir qu'ils ont une belle maison alors..y a rien quoi" (BT 15)

"Ça fait très carton pâte..blockhaus..c'est un peu dépassé comme construction..je pense que c'est une construction récente qui veut s'inspirer peut-être des techniques de construction que l'on trouvait entre les deux guerres peut-être les constructions de Le Corbusier" (BT 14)

"C'est le genre de labyrinthe ça" (AT 2)



"Elle n'a pas de personnalité, c'est un rectangle avec un grand toit uniforme" (CT 1)

"Elle est pas sophistiquée, elle est sobre, on doit pouvoir y mettre beaucoup de chaleur humaine" (BT 19)

"C'est une maison retapée non ? Il lui manque quelque chose, elle est trop bête" (CT 3)

"C'est un cube..y a pas de recherche..je ne vois pas l'intérêt de différencier les fenêtres au rez-de-chaussée et au premier étage" (BT 11)

"Le mur dépassant la hauteur du toit c'est pas vilain..le toit un peu enfoncé" (BT 12)

"Pourquoi ils ont mis des volets en accordéon et d'autres en bois ? ça finit par faire quelque chose de banal, c'est du rénové avec les moyens du bord" (AT 5)

"Ça fait pas style..ça fait appartement ; je comprends pas tellement l'architecte qui a fait ce truc-là. Enfin, quoique maintenant, avec ce qu'on a sous les yeux, il faut plus s'étonner de rien" (AT 6)

"Moi, je changerais les fenêtres et surtout je mettrais des volets partout" (BT 10)

"C'est un cube surélevé avec des arêtes vives, on en arrive toujours au même principe..la façade, bon, y a rien..on l'habille d'ouvertures parce que c'est nécessaire mais on ne soigne pas les ouvertures..peut-être là des arrondis pour rompre je ne sais quoi..on a voulu imiter une maison cossue telle qu'il en existe dans la région parisienne et ensuite on a changé en logements à louer" (BT 17)

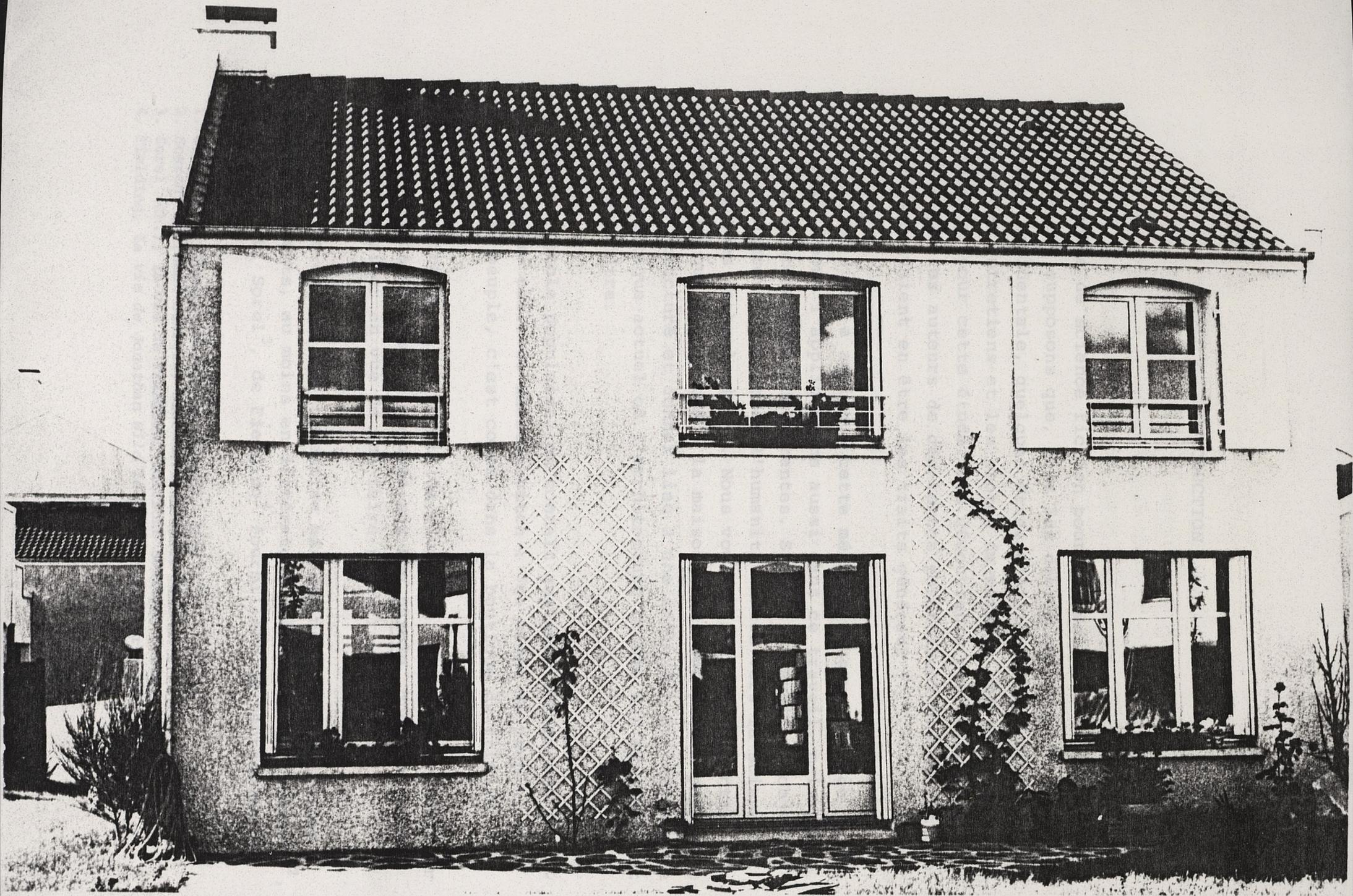
"Y a cet ocre méridional avec des tuiles qui sont pas méridionales du tout, c'est un peu bizarre" (AT 5)

"Une maison ancienne que l'on aurait voulu moderniser finalement sans réussir. Cette façade est un peu plate. Y a pas de chiens assis, y a pas de lucarnes, y a pas d'avancées" (BT 14)

"C'est dommage qu'il y ait aucune symétrie..on ne sait pas s'il y a une entrée..si on entre comme ça directement dans le séjour" (BT 13)

"C'est la bonne maison ancienne..le toit, il fait riquiqui par rapport aux murs, on a l'impression qu'on a économisé le toit" (AT 2)

"C'est joli, c'est propre, ça ne fait pas de flons flons" (AT 1)



INTRODUCTION

Une hypothèse de science fiction pourrait éclairer l'objectif de ce travail : supposons que, dans les débris calcinés de la civilisation occidentale, quelques êtres d'Ailleurs découvrent les textes des entretiens et les photos de maisons qui nous ont servi de matériel pour cette étude. Les découvreurs pourraient-ils en inférer que les auteurs de ces textes possédaient une esthétique et quels pouvaient en être les traits généraux ?

Clifford Simak a appliqué cette méthode dans un ouvrage resté célèbre¹ ; nous l'appliquerons aussi dans ce travail, mais pour des raisons totalement différentes. Simak, lui, avait un objectif moral : montrer l'avenir de l'humanité lancée vers la science et les conquêtes technologiques. Nous voulons simplement montrer comment, ce qui s'applique à la maison, dans une parole populaire, peut être structuré et donner lieu à une réflexion qui dépasse le stade esthétique actuel où l'architecture trouve son existence et sa raison d'être.

Sur la parole populaire, on connaît quelques réflexions dédaigneuses comme celle de Chostakovitch : "ça vient du peuple, ça retourne au peuple, c'est comme dans la boutique du fripier".

Nous voudrions aller y voir de plus près, c'est-à-dire définir une réflexion réellement appuyée sur une parole, que nous tenterons d'organiser en vue de lui faire produire un sens.

Peut-être est-ce une entreprise hardie, mais elle n'est pas sans précédents, au moins en littérature : les oeuvres de Scaron², celles de Ch. Sorel³, de Fielding⁴ fourmillent de tentatives de

1. Simak (C.), *Demain les chiens*, Denoël, 1967.

2. Scaron, *Le roman comique*, Librairie Garnier, Paris.

3. Sorel (Ch.), *La vie de Francion*, Editions Bossard, Paris, 1921.

4. Fielding, *La vie de Jonathan Wild le grand*, Gallimard, 1964.

ce genre pour donner au langage populaire sa morale et éventuellement ses lettres de noblesse métaphysique, conférées ainsi à ce que Kant appelait : "l'entendement commun" et dont il dit qu'il a "l'honneur mortifiant d'être désigné par le nom de sens commun (*sensus communis*)".¹

C'est cette tentative que nous avons nommée dans le projet le "code esthétique de l'usager" ; allant plus loin que les caractères de l'esthétique populaire sur la maison qui nous étaient déjà connus, nous avons voulu atteindre un niveau plus purement esthétique : en effet, les démonstrations contenues dans *Habitat et pratique de l'espace*² nous amenaient à une vision de certains caractères de l'esthétique populaire ; les auteurs en faisaient une sorte d'annexe de la réflexion morale sur la maison, de l'accord nécessaire entre la conformité sociale et l'isomorphisme spatial, ces deux termes étant on le sait bien fort dépréciés dans notre société (tout au moins dans sa partie bien-pensante) mais reflétant au contraire le fait que l'être social humain vit selon certaines règles consubstantielles à l'existence sociale³, existence sociale que Durkheim a caractérisée une fois pour toutes par la contrainte du fait social⁴. Faire surgir un code méprisé, dont nous pouvons dire qu'il n'est pas méconnu de ceux-là seulement qui entendent en exploiter la partie "marchande" -c'est-à-dire l'élément le plus superficiel- pour achalander leur production. Un tel code mérite-t-il le beau nom d'esthétique ? Telle est la question que nous nous proposons de résoudre.

Il est bien vrai qu'une telle proposition implique un rapport avec l'Architecture qui, dans notre société, est un rapport difficile : il suffit de lire les quelques pages d'opinions manifestées à propos de l'architecture dans la revue *Architecture, Mouvement, Continuité* pour se rendre compte de la distance qui peut séparer

1. Kant (E.), *Critique de la faculté de juger*, Vrin, 1979.
2. Raymond (H.), Haumont (N.), I.S.U., 1972.
3. Schaff (A.), *Marxisme et individu*, A. Colin, 1968.
4. *Règles de la méthode sociologique*, P.U.F.

des propos comme ceux que nous serons inévitablement appelés à tenir (qui auront trait à la Maison) et les préoccupations théoriques et éventuellement esthétiques des architectes - fussent les meilleurs d'entre eux.

Cette distance est le produit d'une histoire, et nous aurons garde, dans le cours de cet essai, de tenter de ramener la maison à quelque essence métaphysique¹ ou à quelque idée anthropologique au sens où l'entendait par exemple G. Durand². Même les mythes les plus innocents de Mircea Eliade ne nous semblent pas davantage propres à engager vers cette réflexion. Nous voulons en effet qu'elle prenne ses racines dans une sémantisation qui ne saurait s'appuyer que sur des manifestations concrètes. Ces différents auteurs en effet, ramènent la Maison soit à un mythe, soit à une structure qui est une parente d'un mythe ; ils privilégient ainsi l'histoire comme explication de la situation présente, mais s'interdisent par là, si toutefois c'était leur propos, de qualifier la Parole actuelle dont nous attendons un enseignement.

Si nous avons cité Kant, c'est parce que nous nous appuyons sur sa *Critique du jugement* (*Kritik der Urteilskraft*) dont la précieuse traduction de Philonenko nous aura été d'un grand secours.

Ainsi, Kant nous servira de point d'appui, et peut-être d'hypothèse complémentaire : de point d'appui car il part du jugement esthétique commun lorsqu'il écrit "sous cette expression de *sensus communis* on doit comprendre l'idée d'un sens commun à tous, c'est-à-dire d'une faculté de juger qui, dans sa réflexion tient compte en pensant de tout autre homme³." Point d'appui, Kant nous offre ainsi une problématique que les

1. Ryckwert (J.), *La maison d'Adam au paradis*, Seuil, 1976.

2. Durand (G.), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Ed. Bordas.

3. Kant (E.), op. cit., p. 127.

théories de l'architecture, en se rattachant aux débats qui sont le lot de la peinture (on pense ici à la manière dont M. Tafuri rend compte du débat architectural des années 1900-1920) tendent à masquer. Et si Klee voit dans la peinture moderne une tentative pour communiquer mais sans passer par les conventions et la prose des choses déjà dites¹, on peut trouver les mêmes citations dans les textes du Bauhaus et de Le Corbusier². Or, Kant déclare au contraire que c'est une communicabilité de principe qui caractérise la faculté de juger : "On pourrait même définir le goût par la faculté de juger ce qui rend notre sentiment, procédant d'une représentation donnée, universellement communicable sans la médiation d'un concept"³. Hypothèse complémentaire évidemment, car il devient clair que c'est dans la structure du jugement esthétique que nous pensons trouver le secret, s'il y a secret, de l'esthétique populaire. Hâtons-nous de dire qu'il s'agit là seulement d'une hypothèse de départ, et que nous ne nous bornerons pas à dire que le populaire possède un jugement, que nous tenterons de le décrire et éventuellement d'en tirer des enseignements pour l'architecture.

Mais, de cette difficulté qui n'est pas essentielle, mais
 Nous prendrons ici le terme esthétique dans le sens d'une réflexion sur l'art ; en reprenant les termes mêmes de M. Bayer⁴ nous voulons marquer que notre propos n'est pas de dire quelle est la plus belle des maisons qui ont été présentées aux répondants ; on pourra consulter sur ce point les archives du journal *L'Aurore* qui sont pleines des plus belles maisons de France. Nous avons voulu aller au-delà -et éventuellement en-deça- pour définir un éventuel code esthétique (donc un ensemble de conventions réglant l'emploi des termes relatifs à l'esthétique). Il est certain que M. Dufrenne nous encourage dans cette tentative lorsqu'il dit de l'expérience esthétique : (expliquant qu'il va limiter sa *Phénoménologie de l'expérience esthétique*⁵ au spectateur) "il nous semble

1. Klee (P.), *Théorie de l'art moderne*, Médiations.

2. Argan (G.C.), *La nouvelle architecture et le Bauhaus*.

3. Kant (E.), op. cit., p. 129.

4. *Histoire de l'esthétique. Avant-propos*, Paris, Armand Colin, 1961, p. 5.

5. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, P.U.F., 1953, 2 tomes, p.3.

que la réflexion sur l'expérience esthétique oriente plutôt vers la contemplation par le spectateur de l'objet esthétique". Nous pourrions faire nôtre sa formule.

Il faut cependant reconnaître une difficulté : celle que nous opposerait Le Corbusier qui n'a pas assez d'épithètes pour railler la laideur des banlieues¹ : comment de tels objets peuvent-ils être contemplables ? Nous répondrons deux choses : ils sont du domaine du contemplable parce qu'ils se donnent comme tels : photos de maisons, ces objets visent une essence la Maison, donnée comme signification immanente au phénomène et donnée avec lui ; nous ne les avons pas fabriqués, ce sont des produits condamnables certes aux yeux de certains, comme les tableaux de saints du premier baroque ont dû paraître aux yeux exercés de l'humanisme renaissant comme des horreurs dont la conscience esthétique ne s'est pas remise ; mais nous ne visons pas la conscience esthétique (dont l'existence est aujourd'hui contestée²) mais seulement une esthétique que nous avons dite "populaire".

Mais, de cette difficulté qui n'est pas essentielle, mais de méthode, nous reparlerons plus avant.

1. Le Corbusier, *Oeuvres complètes 1910-1965*, Girsberger, Zurich, 1967.
2. Qu'est-ce qui ferait aujourd'hui qu'un objet serait par essence esthétique ? M. Dufrenne nous semble bien répondre à cette question par un recours, forcé à l'empirie. Op. cit., pp.10-11.

I.1 LE PARCOURS DE LA METHODE

Pour dégager l'esthétique populaire, nous avons proposé, dans notre projet initial, un certain nombre de méthodes et de terrains d'investigation que l'on ne retrouvera pas ici. Nous nous sommes en effet heurtés à des problèmes matériels et méthodologiques qui nous ont obligés à changer de cap après de nombreux tâtonnements. C'est le parcours que nous avons suivi qui est exposé ici.

Dans ce type de recherche, la base de la méthode reste le recueil d'une parole, que ce soit celle des architectes ou bien celle des habitants. Des études ont montré que, pour ces derniers au moins, l'expression verbale était le moyen privilégié de communiquer à propos de l'espace¹; le dessin, parce qu'il implique la maîtrise d'un espace de représentation, n'est pas un moyen facile à employer, encore moins à interpréter.

On a déjà émis ailleurs² quelques considérations concernant la parole sur l'habitat. Fruit d'une longue série d'enquêtes, sa valeur scientifique d'informateur n'est plus à démontrer nous semble-t-il. Rappelons seulement que l'on entend par "parole" "l'expression verbale que l'on obtient à partir d'entretiens de type non directif d'habitants de notre société ou même d'une société quelconque". Il pourrait sembler qu'il y ait contradiction entre l'apparente modestie (due à son enracinement dans le quotidien) de cet outil et la valeur scientifique que nous lui attribuons. Certains objecteront que l'on peut faire dire n'importe quoi dans une conversation courante ; or il apparaît que l'expression verbale sur l'habitat possède un caractère de fermeté

1. Dussart (B.), *Dessin et représentation de l'espace urbain*, Thèse 3ème Cycle, Nanterre, 1978.

2. Raymond (H.), *Le concept d'architecture*, Thèse d'Etat, Paris X-Nanterre, juin 1980.

suffisant pour qu'on la reconnaisse d'un entretien à l'autre, montrant ainsi la cohérence des discours des sujets dans ce domaine¹.

Il semble que l'utilisation de cette parole verbale soit ici encore justifiée : n'oublions pas que le propos de ce travail visait à mieux comprendre ce qu'était l'architecture pour le populaire ; c'est-à-dire d'explicitier un domaine qui, d'ordinaire, se concrétise à travers le graphisme. On a montré aussi la difficulté de communication entre architecte et client, difficulté qui tient, pour une grande part, aux outils spécifiques utilisés par l'un et ignorés des autres. Il est d'ailleurs significatif que l'on ait besoin aujourd'hui d'une telle recherche ; peut-être faut-il en trouver les causes dans l'histoire de l'architecture. En effet, au temps où régnaient les types architecturaux, dans le sens donné par H. Raymond et Ch. Devillers, c'est-à-dire comme structures de correspondance entre éléments formels et données sociales, un tel besoin d'explicitation de la part des deux parties intéressées n'existait pas. Il suffisait à la commande d'utiliser le vocable "maison", "palais", "église" pour se faire comprendre du projeteur-architecte. La spatialisation du programme était induite par le vocable lui-même. La relation programme/projet formait en quelque sorte une unité que reflétait le type, cristallisateur de pratiques. L'approche analytique oblige à distinguer désormais deux sujets autonomes et même antagonistes : les habitants et leur rapport à l'architecture, les architectes et leur rapport à l'architecture. Cette dissociation oblige à aller retrouver des compétences dans des lieux éclatés.

Aujourd'hui que les types ont disparu, remplacés par les modèles, les systèmes de conventions, bases de la communication entre concepteur et client, perdent de leur force au profit d'un système réducteur de "besoins" qui fonctionne pour une classe

1. Calame-Griaule (G.), *Ethnologie et langage*, NRF, 1965.

universalisée par le développement du système salarial. L'appauvrissement formel et volontaire du mouvement moderne après la floraison éclectique, l'incapacité imaginative des architectes contemporains qui les rejettent vers le pastiche pur et simple, incite à chercher la compétence auprès du vulgaire, c'est-à-dire du côté de l'habitant. On verra que cette compétence repose encore de ce côté-ci sur un système de conventions, base du jugement esthétique.

Dans les premiers temps de la recherche, nous étions partis de l'idée que ceux qui seraient le plus à même de connaître l'esthétique populaire seraient ceux qui sont confrontés quotidiennement à la commande. Nous avons procédé à une série d'entretiens dans trois régions (Pau, Limousin et région parisienne) auprès de "constructeurs". Dans cette catégorie nous avons regroupé des gens aussi variés que des responsables de CAUE, des commerciaux d'entreprises vendant des maisons sur catalogue, des entrepreneurs, des dessinateurs faisant des plans sur commande, des architectes indépendants ou travaillant dans des DDE.

Le matériel récolté auprès de ce groupe hétérogène a fait apparaître des éléments stables de la demande quelle que soit la région ; il ne nous a pas paru intéressant d'en faire le catalogue qui aurait manifesté d'une extrême pauvreté et qui a déjà été l'objet d'études du genre marketing.

Le contenu de ces entretiens nous a plutôt apporté des informations qui variaient sensiblement en fonction de la position qu'occupaient les enquêtés dans le champ constructif ; plutôt que des éléments sur la demande d'architecture, nous avons récolté des doléances, des prises de position vis-à-vis de l'Architecture.

Un peu différent était le discours d'architectes qui ont pris le parti de construire pour des "clients concrets", privilégiant ainsi la relation directe. La demande ici, émane d'un groupe particulièrement privilégié (cadres, gros commerçants,

professions libérales) avec qui peut s'instaurer le dialogue, qui, partant de l'élaboration du programme lui-même, aboutit à la réalisation complète du projet. On voit là défendu le privilège de la traduction spatiale enfin retrouvé. Ces architectes se font fort de "faire évoluer" la demande au travers de leur communication avec le client et peuvent se permettre, dans le cas contraire, de refuser le marché plutôt que de faire des concessions. Ce groupe, très marginal, n'avait que peu d'intérêt pour notre étude.

Par contre, les entretiens effectués auprès de techniciens locaux, travaillant soit à leur propre compte, soit pour le compte d'entreprises, ont été plus fructueux. Pour certains, la demande d'architecture peut être totalement inexistante : c'est ce que traduit le client d'un de ces techniciens : "faites-moi un F5", demande qui semble lier inexorablement la Maison au Logement.

"c'est une surface qu'ils demandent et non un volume" déclare l'architecte interrogé, ajoutant :

"ce n'est pas de la lumière, ce n'est pas de l'ombre" (AE 34)
on s'en serait douté !

"dans la tête, ils ont une entrée, un couloir, une zone jour, une zone nuit" (AE 31)

Et AE 34 de reprendre :

"on a une clientèle qui est parfois dans le plus extrême dénuement. Donc la traduction architecturale n'est ni plus ni moins qu'une fonction, c'est-à-dire manger, dormir, faire la cuisine, faire l'amour, procréer, ranger les vêtements, ranger la voiture, c'est énorme, on commence toujours par le garage".

Ceci nous semble illustrer le succès des préceptes fonctionnalistes corbuséens, passés du côté de l'utilisateur. Retour de bâton que manifeste la désolation de l'architecte quant à l'incapacité des habitants à parler d'architecture.

Un peu différent est l'écho donné par AE 36 et AE 37 pour qui la demande est surtout modifiée en fonction de la mode :

"Ils demandent des portes rondes parce qu'ils en ont vu chez un marchand en kit sur la route de R."

ou d'un mimétisme de voisinage :

"Ils veulent une maison comme celle de Untel".

Auprès des entreprises vendant des maisons sur catalogues, nous avons tenté de voir quelles étaient les modifications demandées par leurs clients, pensant trouver là quelques indices supplémentaires. Là aussi nous nous trompons de route car, en général, toute modification spatiale entraîne une modification économique ; les options proposées dans certains cas par l'entreprise sont réduites.

La conclusion nous a été donnée par le directeur des services commerciaux sous la forme suivante :

"S'il n'y a pas de demande d'architecture c'est que notre produit est parfaitement adapté à l'idée que les gens se font d'une maison".

A défaut de recueillir un discours sur l'esthétique populaire qui n'aurait d'ailleurs été qu'un discours au second degré avec tout ce que cela comporte comme lecture, filtrage, nous avons cru plus rentable de nous tourner vers l'habitant lui-même, espérant ainsi saisir le jugement esthétique dans ses murs, certains que là cette fois il ne nous échapperait plus. C'est pourquoi nous sommes partis en campagne chez ceux qui avaient fait construire ; mais là encore, une certaine désillusion nous attendait.

Nous avons commencé par faire cinq interviews de type non directif dont le contenu s'est révélé assez pauvre. A cela il faut voir deux raisons contradictoires :

- La première est qu'il est difficile pour un habitant de parler de son propre espace sans se remettre en cause ; nous les

interrogions dans des maisons qu'ils avaient fait construire eux-mêmes et ce qu'ils énonçaient était plutôt des données du programme que celles concernant le projet lui-même ; le projet étant souvent un produit tout fait, extérieur, résultant d'un choix dans un catalogue. Les aspects négatifs de leur espace ne pouvaient être considérés et interprétés par eux que comme des "erreurs" qu'ils se reprochaient plus ou moins explicitement et dont par conséquent ils tendaient à occulter la présence. Or, dans la compréhension d'un éventuel système esthétique, négatif et positif sont les deux pôles à partir desquels s'élabore le champ.

- La seconde raison réside dans le fait que nous leur demandions d'objectiver leur cadre quotidien qui lui-même est un niveau diffus, neutre de par son essence même. Quel intérêt en effet de décrire et d'explicitier le pourquoi de ce qui est évident ?

Une autre difficulté est apparue quant au contenu de la parole de l'habitant. Dans les interviews faits sur place, l'aspect esthétique d'une part, s'enracinait souvent dans l'histoire ; sa justification faisait référence à la mode d'une époque, celle de la construction.

"des ouvertures bien grandes, bon ben, il n'y avait pas de problème, les grandes vitres je pense qu'à l'époque on les faisait comme ça"
(H 20)

"enfin à l'époque c'était..tout le monde faisait..c'était du moderne qu'on faisait..on faisait pas de style à l'époque".
(H 21)

"à l'Equipement, vous aviez des plans qui vous étaient vendus..je sais pas, à ce moment-là ça faisait 20 000 ou 25 000 balles anciens.. c'était des plans qui permettaient automatiquement la prime, qui permettaient pas de litige..c'était quatre pièces principales avec un couloir au milieu".
(H 22)

Fatalité du plan Courant qui organise la distribution et impose un plan urbain mais fatalité aussi des recommandations-contraintes émises par l'Equipement au nom d'une architecturalisation du territoire, d'une sacro sainte unité de style.

"la couleur de l'enduit était imposée, c'était un..j'avais le choix entre le blanc cassé, le beige".
(H21)

"la toiture c'était imposé aussi, c'était rouge foncé..noir.. enfin foncé".
(H21)

D'autre part, le choix des éléments "esthétiques" apparaissait aussi souvent comme la conséquence d'une rationalité purement économique :

"Le toit en shingle parce que là, bon j'étais contraint ; ou j'avais le choix entre le shingle et l'ardoise..ou la fausse.. ou l'ardoise..la vraie ardoise ou la fausse ardoise. Bon ben j'ai pris le shingle parce que c'était meilleur marché".
(H 21)

"Y avait pas les moyens alors, vous vous cantonnez à la maison qu'on vous montrait parce que c'était quand même la plus..la plus simple, la plus classique et peut-être la moins onéreuse".
(H 20)

Le discours des premiers interviewés se révèle être proche de celui des concepteurs. Cela aurait pu nous conforter dans l'idée que, aussi bien d'un côté comme de l'autre, il n'y avait pas de demande d'architecture. Par leur négativité même, les premiers résultats ont été malgré tout éclairants, ce constat d'absence étant justement celui que nous voulions interroger.

Ces difficultés nous ont amenés à critiquer nos méthodes et à en élaborer une autre. Nous avons estimé que les habitants seraient plus à même de livrer un jugement esthétique sur des objets qui leur étaient étrangers à partir desquels on leur demandait de choisir et de justifier leur choix, positif ou négatif. Nous avons donc élaboré un test iconique, espérant tirer notre information de la rencontre d'un objet réel représenté et d'un langage élaboré à partir de cet objet.

Les treize photos que constituait le test ont été choisies en fonction d'une grille, élaborée par nous en fonction de critères spécifiquement architecturaux. Ce test était passé en

non directif avec, comme consigne de départ : "pouvez-vous me parler de l'aspect extérieur de ces maisons" et comme consigne secondaire : "sans vous préoccuper du prix" ; nous espérions ainsi les centrer mieux sur les traits formels des objets présentés à leur choix. On peut se demander par contre si une telle consigne n'a pas contribué, en éliminant le facteur déterminant du prix, à lui substituer des considérations sur le statut social des maisons elles-mêmes.

"ça fait nouveau riche", "ce n'est pas la maison de Monsieur Tout le Monde", "c'est pas une maison pour moi". Comme on le verra plus loin ces considérations font partie à notre sens de l'esthétique populaire.

Avec ce support iconique, nous avons été placés devant un problème que nous avons déjà trouvé lors d'études précédentes (Le Corbusier)¹ : celui d'intégrer, dans le dépouillement, en plus des éléments sémantiques, des éléments graphiques, et éventuellement gestuels. Cette technique trouvait des limites :

1°) au niveau de l'enquêteur cette difficulté était ressentie aussi ; en effet, les enquêtés, parlant sur les photos se contentaient de termes vagues comme "ça", "truc", "machin" etc., puisqu'à leurs yeux il suffisait de les montrer à leur interlocuteur pour que les éléments en question viennent à l'existence ; or, la gestuelle n'est pas enregistrée sur le magnétophone. Le passage de l'image au vocable ne paraissant pas nécessaire, puisqu'on montrait du doigt, l'acte de parole était superflu.

2°) Une fois que les personnes interrogées estimaient ne plus avoir rien à dire, elles tournaient la page et passaient à la photo suivante décrétant "c'est réglé", "on passe" etc. Ceci était d'autant plus manifeste que l'on avait affaire à un jugement de type négatif où la personne est d'autant moins motivée d'explicitier son opinion qu'elle est devant quelque chose qui ne lui plaît pas.

1. Segaud (M.), *Le Corbusier, mythe et idéologie de l'espace*, Thèse 3ème Cycle, Nanterre, 1969.

3°) la suite des photos sert à engendrer un discours qui ne se fait pas au coup par coup : à chaque photo, une parole. Les images, dans leurs différences sont autant de supports, d'étapes dans le développement verbal qui révèle en fait une cohérence certaine ; c'est pourquoi leur ordre de succession ne semble pas poser de problème. Nous avons numéroté les images de 1 à 13 de manière tout à fait arbitraire et l'on peut se demander comment cette suite d'images engendrait le discours instaurateur de différences ; autrement dit, est-ce que si nous avons présenté la photo 13 à la place de la 1, la 2 à la place de la 10 etc. on aurait trouvé des discours différents. Est-ce que le fait que la 1 était "comme un petit chateau" et la 2 "comme une boîte" et non l'inverse, marquait une opposition si forte que le jugement esthétique s'en trouvait influencé ? C'est une question que l'on peut poser mais encore une fois, il semble que la cohérence du discours soit là pour l'atténuer.

La grille qui a présidé à la sélection des treize photos du test¹ a été élaborée à partir de l'analyse que nous avons faite de maisons sur catalogue dont nous avons rendu compte dans le premier rapport intermédiaire. Elle était articulée autour de treize rubriques qui nous semblaient constituer les principaux éléments de la synthèse de la forme : morphologie générale, morphologie du toit, cheminée, ouvertures (toit), matériaux (toit), niveaux, ouvertures (façade), vitrages, porte d'entrée, texture (façade), couleur, situation, divers. Chacune de ces rubriques se décomposant en plusieurs éléments que nous considérions comme autant de variantes. Nous avons jugé bon dans un premier temps de tester le test et avons fait passer un pré-test auprès de huit personnes : quatre habitant en pavillon, quatre en collectif. Les résultats nous ont conduits à changer cinq des treize photos présentées pour les raisons suivantes :

1°) il s'agissait pour quatre d'entre elles de dessins, extraits de modèles de catalogues. Les effets rhétoriques de l'image étaient toujours notés par les enquêtés. Il est possible que leur

1. Voir annexe I

jugement esthétique ne s'en trouvait pas ou peu modifié mais il nous a semblé que, pour des raisons de cohérence il serait souhaitable de proposer des images utilisant des techniques de représentation analogues.

2°) trois des maisons présentées ont paru aux yeux des personnes interrogées trop semblables et la nécessité de les commenter, pas évidente ; elles étaient tentées de passer rapidement à la suivante ; nous les avons donc remplacées par des photos manifestant d'une plus grande différence apparente. Rappelons que si nous avons choisi un support iconique c'était pour faciliter l'émergence du jugement esthétique, nous cherchions donc à évaluer la capacité à instaurer des différences.

Le test définitif rassemblait sept photos de maisons prises sur des catalogues de grande diffusion, une prise sur le catalogue d'un petit constructeur local, une maison solaire, quatre photos de maisons d'architectes prises par nous. On pourra toujours discuter du bien-fondé d'une telle sélection et nous sommes bien conscients que l'homogénéité du test n'est pas à toute épreuve ; on pourra nous reprocher, par exemple de ne pas avoir choisi toutes les photos selon le même angle visuel. Mais en général, sauf pour l'une d'entre elles nous avons privilégié la présentation de la façade principale. L'inventaire des éléments architecturaux, tels qu'ils ont été dénotés par les habitants dépend certainement de ce choix¹.

On peut se demander toutefois si, en élargissant encore la gamme des maisons soumises au jugement, on aurait du même coup élargi l'inventaire des éléments dénotés ; cela n'est pas sûr. Le livre de A.Ostrowetsky et Bordreuil² possède en annexe la liste des éléments du style néo-régional décryptés par les habitants : l'extrême pauvreté de la dénotation nous conforte dans

1. Voir annexe II.

2. Ostrowetsky (S.), Bordreuil (J.S.), *Le néo-style régional, reproduction d'une architecture pavillonnaire*, Dunod, 1980.

cette hypothèse. Nous ne sommes pas certains qu'en multipliant les types de maisons présentées, qu'en offrant un plus grand nombre de traits distinctifs à l'inventaire des habitants, on aurait obtenu une parole plus variée.

On verra par la suite que l'esthétique populaire ne repose pas seulement sur la reconnaissance de traits architecturaux.

Nous avons pensé au départ que les jugements varieraient peut-être en fonction du type et du mode d'habiter ; c'est pourquoi nous avons choisi d'enquêter auprès d'habitants de collectif, de pavillons anciens et de pavillons modernes. En fait, nous n'avons trouvé aucune différence significative au cours du dépouillement entre les localisations, les modes d'habitat et les jugements esthétiques. La population à laquelle nous nous sommes adressés était constituée d'employés et d'ouvriers.

Le dépouillement s'est effectué selon une méthode qui a fait ses preuves¹ et qui nous a semblé particulièrement bien adaptée au genre de matériel recueilli. La méthode propose une idée de base qui est la suivante : "établir une liaison entre un système dénotatif, matériel, constitué d'éléments spatiaux et matériels de la maison, et, d'autre part, un système symbolique dont la compréhension et l'extension restent à définir"². Sur les commentaires des photos recueillies, nous avons procédé aux opérations de découpage des énoncés, de réduction, d'organisation qui nous ont permis de séparer le corpus en deux groupes :

- les énoncés relevant du système prédicatif,
- les énoncés relevant du système réflexif

Ce classement nous a permis d'aboutir à la structure du jugement esthétique des répondants et aux catégories esthétiques qui président à ce jugement.

1. Raymond (H.), *Méthode de dépouillement et d'analyse de contenus appliquée aux entretiens non directifs*, I.S.U., 1968.

2. Raymond (H.), *op. cit.*

I.2 COMMENT SE PRESENTE LE MATERIEL LA STRUCTURE DU JUGEMENT ESTHETIQUE

La procédure de l'entretien et la méthode d'extraction des énoncés nous mettent en présence d'énoncés dont la forme peut être déduite d'un exemple quelconque :

"la n° 4 est jolie mais là je ne sais pas : c'est un renforcement dans le béton ou bien c'est quelque chose qui se rajoute par dessus, c'est un peu dommage parce que ça l'écrase"
(BT 19)

jugement dans lequel nous distinguons une partie esthétique proprement dite (joli/écrasé) et une partie d'"attendus" du jugement qui "motivent" la décision finale (joli mais écrasé), le tout référé à la maison n° 4. Cependant, le texte ne nous fournira pas que ces considérations relatives à la maison, il en produira d'autres comme :

"j'aime pas ces façades où vous savez pas où on rentre"
(BT 19)

dans lesquelles le jugement, bien que donné sous forme d'une décision subjective, est quand même produit suivant la même structure : ces façades / où vous savez pas où on rentre / j'aime pas.

Sans doute pourra-t-on incriminer le mode de "production" de ces énoncés qui exigent littéralement du répondant qu'il fasse un effort de distinction ; mais il est facile de démontrer, en suivant le même énoncé, que le répondant est parfaitement capable de "suivre son idée" et d'articuler son jugement en profondeur : dans le cas précédent, qui commence par

"j'aime pas ces façades où vous savez pas où on rentre"
(BT 19)

et qui fait allusion à la succession de portes-fenêtres présentées par la photo n° 2, le répondant continue :

"quelqu'un vient vous voir on sait pas où sonner je me suis déjà trouvé dans ce cas-là"
(BT 19)

montrant par là même qu'il est capable d'enrichir ses attendus par des jugements extraits de sa pratique, et qu'il n'est pas aveuglé par la représentation qu'on lui donne d'une série de photographies au point d'oublier que l'image, *analogon*, renvoie à du réel¹ ; de la même manière que Barthes a distingué le vêtement parlé du vêtement porté, nous dirions ici que le répondant passe de la maison imagée à la maison habitée².

En parlant de "structure" du jugement esthétique (constitué par les énoncés) nous avons donné un peu de corps à ce qui, dans notre projet, n'était qu'une assertion assez vague : à savoir l'existence d'une esthétique que nous avons dite "populaire" ; or, les énoncés que nous avons dégagés se laissent en effet parfaitement "structurer" suivant des principes en lesquels nous reconnaissons, d'une part des éléments prédicatifs concernant l'objet (que ce soit la maison ou une partie, ensemble de parties de celle-ci), d'autre part des éléments catégoriels ou nous voyons s'inscrire ce que E. Souriau nomme "essences réflexives"³ qui ont nom "gracieux, joli, pittoresque, fantasque". Nous n'allons pas nous engager dans le très célèbre débat qui, à travers Kant et Scheler, a opposé les esthéticiens français sur la valeur optique de ces catégories⁴ : catégories affectives ou catégories structurales ? Ce qui nous importe c'est avant tout de passer à la double analyse d'une part du système prédicatif, d'autre part du système catégoriel.

1. Barthes (R.), "Rhétorique de l'image", in *Communications*, 4, 1964.

2. Barthes (R.), *Le système de la mode*, Seuil, 1967.

3. Souriau (E.), *L'avenir de l'esthétique*, Alcan, 1929.

4. Voir Feldmann (V.), *L'esthétique française contemporaine*, Alcan, 1936.

Il importe de dire toutefois à quel point nous avons transgressé les limites ordinaires du domaine esthétique ; c'était vrai du projet ; ce l'est encore bien davantage de ce qui précède. Que l'on songe à la formule de Malraux "toute analyse de notre relation à l'art est vaine si elle s'applique également à deux tableaux dont l'un est oeuvre d'art et dont l'autre ne l'est pas".¹ Or, de quoi faisons-nous parler ? De photographies qu'aucune sanction ne permet de classer dans les objets esthétiques, de quelques images de maisons choisies pour leur capacité probable à "extraire de la Parole", bref d'objets quasi quelconques.

En cela nous pouvons bien penser que nous nous sommes affranchis d'un préjugé esthétique, celui de l'objet qui voudrait qu'il n'y ait de discours valable sur l'objet esthétique précisément que s'il s'agit d'un objet reconnu comme tel. On sait que cette théorisation est bien moins démodée qu'il n'y paraît puisque, depuis Caillois, toutes les réhabilitations d'un "monde" non esthétique se sont effectuées à travers une Culturisation où perçoit ce qu'en philosophie existentielle on nommerait une "noèse" : une incorporation au Monde esthétique que Caillois² attribue à la perception inspirée. Dans le domaine de la Maison, cette perception inspirée a trouvé en B. Lassus un Inspirateur. En effet, les travaux qui ont suivi ceux de Lassus³ en étudiant les interventions des habitants sur leur espace, aboutissent à qualifier la maison d'oeuvre d'art et ses habitants d'artistes.

Mais enfin, nous ne traitons ici que de la perception et de son rapport à une esthétique qu'il s'agit de dégager, car il n'est pas douteux que nous n'ayions obtenu, par notre expérience, l'énoncé de perceptions, et des significations qui leur sont attribuées, et donc que, par là, nous ne soyions en plein dans le champ de la perception proprement dite.

1. *Les voix du silence*, p. 605.

2. Caillois (R.), *L'écriture des pierres*, Flammarion, 1981.

3. Massot (J.L.), *Les inspirés des maisons standards*, Pandora, Paris, 1980.
Dard (Ph.), Gotman (A.), Villers (H.), *Les habitants paysagistes et leurs réalisations*, CEP, 1975.

Le fait que nous naviguions "auprès" de l'esthétique dit aussi que nous ne cèderons pas au préjugé sémiologique. Ce que nous nommons "préjugé sémiologique" c'est le préjugé sur la valeur heuristique des opérations de classement sémiologique : si ces opérations ont pour but un inventaire de traits distinctifs d'un système de signes, elles atteignent parfaitement leur but qui est de rendre un classement possible quand il est nécessaire : c'est par exemple le cas des opérations décrites par J. Cuisenier dans un article du bulletin du CNRS¹ à propos de l'architecture rurale française. En proposant un inventaire systématique de traits distinctifs de l'habitat de chaque région, le Musée des Arts et Traditions populaires se met par la suite en position de relier fortement une typologie des habitats à l'explication historique, ethnologique et linguistique.

Or, une tentation constante de l'analyse sémiologique est de confondre un inventaire de traits distinctifs et l'existence réelle d'un objet dont l'arrivée au monde se confond avec l'apparition de l'inventaire qui en épuise les signes diacritiques. Cette tentation a été particulièrement bien exprimée par le travail de S. Ostrowetsky et J.S. Bordreuil² et l'on doit rendre hommage aux auteurs pour l'honnêteté avec laquelle ils ont exposé leur démarche et leurs résultats, ceux-ci mettant en évidence -à notre avis- les faiblesses de celle-là.

En effet, ils se proposent d'expliquer le style "néo" et de le faire à travers une analyse de type sémiologique : dans ce processus, la sémiotique "vient à la rescousse de la sociologie, non pas comme un simple apport méthodologique descriptif, mais parce que c'est au sein du fonctionnement sémiotique lui-même que s'installe le sociologique et réciproquement"³.

1. Cuisenier (J.), "L'architecture rurale française", in *Bulletin du CNRS*, février 1980.
2. Ostrowetzky (S.) et Bordreuil (J.S.), *Le néo-style régional*, Dunod, 1980.
3. *Ibidem*, p. 10.

Evidemment, c'est là ce qu'il s'agit de démontrer, c'est-à-dire comment on peut passer d'un catalogue de signes diacritiques (il est donné en annexe I du livre) à une "installation du sociologique". Or, l'installation du sémiologique, que nous lisons dans la partie 4 intitulée "vocabulaire et grammaire du néo-provençal" nous livre entièrement à la merci de la capacité interprétative du "producteur sémiologique" qui se borne à nous affirmer que la dérive du style original, (authentique provençal) au style "néo" résulte de deux facteurs essentiels : 1°) l'opposition du rural à l'urbain, 2°) des styles néo-originaux entre eux. En cela résulterait "le facteur structurant de la production du néo conçu comme sémio-génèse"¹. De cette conclusion, nous dirons qu'elle est à la fois évidente et indécidable. Elle est évidente -et Adorno eût sans doute aimé cette "critique" du néo- car on peut bien penser que le néo résulte de l'effort proprement sémiologique des fabricants pour calquer sur des pavillons néo quelques traits régionaux afin de les distinguer de l'urbain (1°) et de les distinguer "provençalement" (2°). Mais elle est indécidable en ce sens que sa vérification exigerait une enquête sur les producteurs, sur leurs méthodes de marketing dont les résultats constitueraient -eux- une véritable sémio-génèse.

L'échec de la démarche de Ostrowetzky et Bordreuil apparaît donc là, dans la tentative d'installer le sociologique comme produit de la sémio-génèse : nous sommes ramenés aux sévères admonestations de G. Mounin².

Notre démarche a donc consisté à refuser cette tentation d'identifier une sémio-logique à une socio-logique : cela veut dire, sans doute, que nous n'acceptons pas cette idée que la sémio-génèse constitue en soi, le catalogue et la structure auxquels vont docilement s'accoler les formulations populaires. C'est dans la logique de notre projet, qui visait "à établir sur quelles conventions l'habitant fonde sa vision esthétique".

1. Ostrowetzky (S.), Bordreuil (J.S.), op. cit., p. 108.

2. Mounin (G.), *Introduction à la sémiologie*, Minuit.

II.1 LE SYSTEME PREDICATIF

LES SUPPORTS DE L'ARTICULATION DU JUGEMENT

A. LE JUGEMENT ELEMENTAIRE DISTINCTIF

a. Les éléments additifs

Nous avons cru pouvoir distinguer, dans l'articulation du jugement esthétique, celles des propositions qui se réfèrent uniquement à des éléments matériels distingués, considérés en tant que tels : le cas des *velux* est tout à fait caractéristique :

"Bon alors ce que je n'aime pas, moi, c'est les velux dans les chambres. Non, je préfère les chiens assis"
(BT 10)

Si nous appelons ce type de jugement "élémentaire distinctif" c'est qu'il est fondé, non sur une qualité intrinsèque et définitive qui le constituerait en jugement élémentaire (dispensé par là de toute justification), mais sur la perception, suivie du jugement de type affectif, d'un élément dans la maison présentée :

"j'adore les tuiles ; ce sont des tuiles, comment on les appelle plates ou alors en forme de cheneaux de can...de créneaux comment ça s'appelle tuiles rondes, tuiles rondes comme ça. Alors c'est plus joli parce que c'est plus décoratif en même temps. C'est très joli"
(CT 3)

La quête du nom qui se dérobe (tuile-canal) rend particulièrement manifeste le mécanisme qui unit la perception au jugement : reconnaissance visuelle de l'élément sur la photo, puis distinction du genre tuile et enfin recherche de l'espèce : tuile canal.

Quelques jugements esthétiques ont trait à des éléments distingués purement additifs : ils se réfèrent à des attributs élémentaires qui peuvent faire ou ne pas faire partie de la maison présentée :

"là je peux dire que ça me plaît, en L mais sans tour"
(BT 10)

"je choisis comme si c'était pour moi ; moi je prendrais pas avec une tourelle"
(CT 1)

"cette tour donne un aspect ; ça manque de simplicité ; je pense à mon avis je préférerais la maison sans la tour"
(BT 14)

"j'aime assez les petites, genre un peu tours rondes comme ça, avec le petit clocheton pointu"
(AT 2)

1°) Ces éléments additifs peuvent être des variants de supports autrement nécessaires : par exemple les fenêtres avec ou sans "petits carreaux" :

"alors des petits carreaux aux fenêtres, forcément ça fait joli"
(BT 16)

"les grands carreaux, oui c'est assez laid"
(AT 6)

2°) peuvent être aussi des éléments extérieurs "ajoutés" comme les vérandas :

"une véranda pour moi est en bois et fait vraiment quelque chose de rajouté"
(BT 12)

"et puis la véranda ça fait vraiment joli"
(AT 6)

3°) peuvent être enfin une réponse à une addition quelconque : l'arrondi que manifeste la maison n° 4 en est la manifestation :

"voyez cet arrondi-là, ça ne m'attire pas du tout, je sais pas pourquoi ; ça s'avance, ça a l'air d'un rond mais c'est un rond enfoncé. Voyez le rond il est abimé par les deux côtés de la maison. Alors que s'il était bien sur le bord"
(AT 2)

Bien que l'expression du jugement esthétique soit ici quelque peu embarrassée, elle notifie nettement des principes sur lesquels Philibert de l'Orme fut sans doute tombé d'accord¹. Mais ce qui nous intéresse sans doute davantage, c'est qu'elle constitue une "réponse" à des additions ; qu'elle est un type de jugement : maison avec/maison sans = oui/non qui est, dans un certain sens, lié aux conventions du catalogue. Pour autant, nous ne sommes pas du tout sortis de l'architecture, mais au contraire en plein dans ses conventions :

"alors, là, on voit la tuyauterie ; c'est trop apparent ; c'est pas esthétique une tuyauterie"
(AT 2)

Une autre convention à laquelle semble répondre la personne interrogée, c'est celle qui, à une question isolée du catalogue, fait une réponse isolée. Si la maison veut se signaler par un détail quelconque, celui-ci est retenu en tant que tel, épinglé pourrait-on dire :

"il y a un pan coupé ici, et de l'autre côté. Je trouve ça très joli"
(AT 1)

Comme le disent excellemment S. Ostrowetsky et J.S. Bordreuil, il s'agit là souvent de traits qui "renvoient à des aspects architecturaux plus positifs, plus pleins, peu réductibles à de simples termes de variation² et dont l'aspect principal dans la

1. Ph. de l'Orme, *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits frais*, Paris, 1561.
2. Ostrowetsky (S.) et Bordreuil (J.S.), op. cit. p. 172. Nous aurions du reste quelques réserves à faire, de détail sur la classification qui fait figurer le balcon dans ces éléments "peu réductibles".

classification sera d'être un terme marqué ou non marqué. Mais, dans le catalogue, il s'agit d'un "article" qui peut être ajouté ou non ajouté.

b. bois naturel, pierre apparente, couleur

"j'aime assez le bois naturel ; ça c'est sûr que j'ai un penchant pour le bois naturel"
(BT 16)

"pour moi il n'y a pas assez de bois de teintes naturelles j'aime la teinte naturelle du bois ; pour moi ça fait ancien, ça fait plus vieux"
(AT 2)

"j'ai par principe horreur de la peinture, sur les volets extérieurs ; j'aime bien garder le bois"
(AT 6)

Doit-on voir, est-il inévitable de voir dans ces successions de j'aime / je n'aime pas, une sphère de l'aimable qui nous relie-rait à ces catégories affectives dont M. Dufrenne fait l'objet de son effort vers une esthétique pure ?¹ Le joli en tous cas, comme nous le verrons par la suite, fait partie de ces catégories et nous ne manquons pas de tels énoncés concernant le bois :

"le bois c'est joli ; pourquoi on le cache sous la peinture ?"
(BT 15)

"il y en a qui font de très jolies choses, toujours en parlant du bois naturel"
(BT 16)

Il en irait de même de la pierre apparente :

"j'aime son cachet parce qu'il y a de la pierre apparente"
(BT 19)

"ce style tout en pierre lui donne un certain charme"
(AT 5)

"ce qui m'attire le plus c'est surtout la pierre apparente"
(AT 2)

1. Dufrenne (M.), op. cit., II, p. 581.

Il y a, c'est pour nous évident, une affectivité du naturel qui fait partie de l'esthétique contemporaine ; naturellement ce naturel est lui-même culturel, comme peut l'être la dépréciation qui caractérise le noir :

"c'est inesthétique parce que c'est noir"
(BT 15)

"ces fenêtres en noir comme ça, non, c'est horrible"
(BT 10)

Nous sommes en effet entrés dans le culturel, parce que le noir est une propriété d'objets qui ne convient qu'à ces objets et que nous passons ici d'une esthétique d'affects détachés de contexte simple réponses à des questions posées sur une série de photos, à une autre esthétique, dont les jugements doivent obligatoirement être vus à la lumière d'un système : celui de la maison comme objet. Si le questionné répond sur une qualité distinctive d'une maison, il n'en évoque pas moins tout un système :

"le rose me choque, oui, sur une maison ; oui j'ai jamais tellement aimé les couleurs autres que le blanc"
(AT 6)

"ce rose, c'est pas joli ; ça doit rentrer dans le cadre de quelque chose, donc ça a peut-être une..."
(BT 19)

la personne interrogée veut dire une raison parce que cela entre dans le cadre de quelque chose, un genre ; mais elle conclut :

"personnellement en rose je ne trouve pas ça beau"
(BT 19)

Nous savons par d'autres recherches¹ que la couleur appliquée à la maison relève d'une esthétique de la convenance, dans laquelle le choquant exprime la position du locuteur par rapport à un système de conventions acceptées.

1. A propos de la couleur dans le logement, cf. l'étude de l'I.S.U., *Le rapport intérieur-extérieur dans l'habitat*, op. cit.

Nous avons déjà fourni là-dessus quelques explications : il est donc clair que, sauf quelques éléments qui trouvent sans intermédiaire une réponse esthétique (on verra plus tard si ces éléments entrent ou non dans le système des conventions) tous les autres vont fonctionner à travers la prise en compte de conventions, même lorsque l'objet sera, comme il est possible, jugé directement : c'est le cas des estimations globales qui vont suivre et qui sont la dernière partie de ce paragraphe.

c. La maison comme objet global de jugement esthétique

"elle est bien ; elle me plaît assez celle-là ; elle est harmonieuse de volume ; une maison en L comme on en fait beaucoup et qui vont un peu dans toutes les régions"
(BT 18)

"ça c'est la maison standard en L. C'est déjà mieux que la maison, que le parallélépipède simple"
(BT 15)

"elle est imposante au point de vue volume ; elle est pas très harmonieuse ; elle ne me plaît pas non plus celle-là"
(BT 18)

Il n'y a pas de jugement esthétique de la maison comme globalité qui ne fasse de quelque manière référence à un système de conventions qui s'interpose entre la catégorie esthétique et l'objet à estimer : il n'y a pas ici de volume pur, cher à notre ancêtre totémique, même quand le volume est en cause :

"elle est imposante au point de vue volume ; elle est pas très harmonieuse au point de vue volume ; elle s'impose quoi"
(BT 18)

Ce qui est critiqué ici (le volume) l'est à travers une catégorie qui n'est pas une catégorie esthétique "elle s'impose" ; il s'agit même de la négation de la catégorie de l'Imposant dont Le Corbusier faisait assez grand cas. Ce qui, pour cet énoncé, est déjà suffisamment manifeste, l'est encore plus pour ceux que nous avons cités en premier ; nous ne trouvons pas dans les énoncés de formules

purement esthétiques¹ du genre : "la maison en L. C'est une forme que j'aime". Même le jugement le plus abrupt commence par cette précaution :

"peut-être que je serais déçue à l'intérieur mais enfin, extérieurement cette forme, non, ça me plaît. Ça fait une maison"
(BT 13)

Restriction qui nous aide à comprendre que la lecture de la maison n'est pas faite du simple point de vue de l'extérieur, d'une forme affichée, mais qu'elle fait l'objet d'une réflexion dans laquelle l'esthétique est médiatisée (par le rapport intérieur/extérieur qui, on le sait, joue un rôle capital dans l'architecture classique²). Nous connaissons cette réflexion par un travail antérieur³ ; ici elle nous aide à comprendre la formule ça fait qui signifie que, sous réserve d'inventaire, la photographie évoque une maison réelle complète (sous le rapport de l'intérieur et de l'extérieur). Nous ne sommes donc pas ici devant un jugement direct mais devant un jugement médiatisé. Kant insiste sur cet aspect des jugements de goût appliqué que sous-tend ce qu'il appelle la beauté adhérente (par opposition à la beauté libre) qui suppose le concept d'une fin, qui déterminera que la chose doit être l'union du goût et de la raison, c'est-à-dire du beau et du bien contrarié, l'idée de jugements esthétiques se rapportant uniquement aux formes⁴.

Ainsi, le jugement élémentaire distinctif ne s'applique sans restriction qu'aux éléments additifs dont la présence ou l'absence sont possibles, objets d'un choix de la part de la personne interrogée ; cette capacité de choisir un élément ou son absence

1. Ce que Kant nomme le jugement de goût. *Critique du jugement*, op. cit., p. 64.
2. Frey (J.P.), *La dialectique intérieur extérieur en architecture, essai sur la genèse de l'espace architectural de la Renaissance*, Thèse 3ème Cycle, Paris X-Nanterre, 1981.
3. *Habitat et pratique de l'espace*, I.S.U., op. cit.
4. Kant (E.), *Critique de la faculté de juger*, op. cit.

renvoie à l'opposition sémiologique : marqué/non marqué qui caractérise certains signes (en français par exemple le pluriel par rapport au singulier). Le jugement élémentaire est donc distinctif, en ce que précisément il perçoit un couple marqué/non marqué sur lequel il effectue son choix. Nous pouvons parler ici d'une esthétique de la différence dont nous allons voir cependant qu'elle n'exclut pas un certain nombre de conventions.

B. IDEE DES CONVENTIONS : LE JUGEMENT MOTIVE

Nous appellerons jugement motivé, le jugement esthétique qui s'appuie sur des prédicats, ou sur une série de propositions-prédicats pour aboutir à une conclusion esthétique, jugement dont l'exemple serait :

"j'aime bien le plan qui délimite un coin terrasse
un petit coin tranquille si on est dans le jardin"
(BT 11)

dont la structure propositionnelle peut être ainsi analysée :

- (1) le plan
- (2) qui délimite
- (3) un coin terrasse
- (4) petit tranquille
- (5) j'aime bien

Nous espérons trouver dans les propositions (2), (3), (4) les motivations du jugement et établir d'après quelles conventions ces motivations sont établies. Pour ce faire nous avons dégagé des classes de motivation que nous savions déjà y trouver¹. C'est le cas des motivations qui apparaissent nettement comme orientées par des préoccupations de statut (classe I)², des

1. *Habitat et pratique de l'espace*, op. cit.

2. Haumont (N.), Raymond (H.), Haumont (A.), *La copropriété*, C.R.U., 1971 ; mais aussi Ostrowetsky (S.) et Bordreuil (J.S.), op. cit.

motivations qui semblent dépendre en dernière analyse de modèles culturels¹ (mais qui sont introduites souvent à travers l'exigence de lisibilité) - classe II ; celles qui apparaissent sous l'exigence de l'utile ou du fonctionnel - classe III. Enfin il nous est apparu une classe de motivations qui tient au contexte supposé ou réel de la maison présentée (jugement du type -va avec/ne vas pas avec- et que nous avons regroupé dans la classe IV.

Est-ce que cela va à dire que notre classification soit parfaite, qu'elle couvre la totalité du champ du jugement ? Nous n'en sommes nullement persuadés : ce que nous pouvons affirmer ici, c'est qu'elle ne nous a laissé que deux types de résidus : le premier était constitué par les jugements immotivés dont nous avons parlé plus haut ; le second était constitué par les jugements inclassables qui représentent moins de 1 % du total. Et nous ne nous donnerons pas la peine de nous étendre sur l'arbitraire des systèmes de classement...

a. Les conventions du statut - la classe I

1. Le HLM comme limite et terreur

"on sent nettement que c'est une maison qui est à nouveau dans une cité ; alors, au niveau architectural, ce que je reproche c'est qu'il y a trop de symétrie, c'est cette uniformité"
(BT 16)

"ça rappellerait un peu un appartement, avec du béton partout ; ça fait moderne quoi ; je sais pas j'aime pas tellement"
(AT 6)

La première terreur -sans doute la principale- c'est de toute évidence l'assimilation qui peut être faite entre une maison et ce qui rappelle les HLM. Le mot HLM étant entendu dans un sens largement métaphorique. BT 17 va même, par un procédé rhétorique²

1. Raymond (H.), "Habitat, modèles culturels, architecture", in *Architecture d'aujourd'hui*, n° spécial, n° 174, 1974.
2. Selon P. Fontanier, *Les figures du discours*, il s'agit de l'interrogation figurée négative, Flammarion, coll. Champs.

peu usité, jusqu'à prolonger la métaphore et supposer pour ces maisons un processus de taudification :

"là je vois peut-être des HLM ; on se demande d'ailleurs si, en voyant toutes ces maisons, si ce ne sont pas de futurs taudis"
(BT 17)

On peut rattacher à ce type de jugement (à cette articulation du jugement par des motivations) les métaphores ayant trait à des expressions désignant l'architecture collective française :

"elle est marrante parce que la fenêtre va du haut en bas ; les plafonds sont très très bas, un peu trop bas ; ça fait un peu cage à poules ça"
(AT 2)

(On notera à propos de cet énoncé, le décryptage de la photographie pour retourner à l'architecture, c'est-à-dire au problème de l'illusion donnée par les hautes fenêtres prenant toute la hauteur de façade).

"alors là, la boîte ; c'est la maison actuelle ; ça doit être du parpaing, on a mis du crépi ; c'est vraiment la boîte"
(BT 15)

(même observation que supra)

"c'est un parallélépipède ; ça n'a strictement rien ; au point de vue esthétique c'est moche"
(BT 16)

(à noter le "ça" n'a rien qui implique un être de la qualité esthétique).

"le toit est un peu trop uniforme ; ça fait un peu usine ce toit-là"
(CT 1)

L'argumentation qui repose sur la terreur esthétique du HLM peut contaminer la maison individuelle, lorsque le producteur est supposé se situer juste au-dessus du niveau des HLM :

"c'est en banlieue ; on va vous donner un style colonial avec des petites colonnes des petits trucs ; c'est bien pour les cités dortoirs. C'est au-dessus du HLM quoi, c'est bien.
(CT 3)

Apparaît ici une déclaration de guerre - nous y reviendrons - contre l'esthétique du "cheap", ou plutôt un retournement du "cheap" contre lui-même par simple élucidation. Cela signifie que le consommateur n'est pas dupe de l'esthétique proposée par les marchands et même sans doute qu'il la prend comme telle.

On pourrait juste en inférer que les valeurs dominantes sont celles de la classe dominante : c'est ce qui semble apparaître dans la large approbation que recueille l'esthétique du "cossu".

2. Le respect du bourgeois

"c'est déjà la maison imposante et de caractère"
(AT 5)

"c'est très joli ce style qui fait un peu ancien ; c'est très cosu ; ça doit être certainement très confortable"
(AT 1)

"elle fait château mais il y a quelque chose qui lui donne une personnalité"
(BT 19)

"c'est une jolie maison, confortable, qui appartient à une classe de gens arrêtée, bourgeois en l'occurrence ; c'est une très belle réalisation au point de vue architectural"
(BT 16)

Le "cossu", le "château" sont liés à un mode de vie que le locuteur estime ne pas avoir, et aussi ne pas désirer. Nous trouvons ici un type de jugement bien connu que certains sociologues américains considèrent comme caractéristique d'une société de strates : à savoir la capacité des strates qui correspondent à des catégories "moyennes" de la société de refuser à la fois un mode de vie

et un style qui ne leur sont pas propres¹ :

"c'est une très jolie réalisation mais si vous voulez, mon point de vue à moi, je m'imagine mal la vie là-dedans ; moi j'aime assez la simplicité, donc, cette vie ; c'est déjà presque un château"

(BT 16)

"elle est trop importante ; elle est trop belle, trop onéreuse ; elle est en elle-même très jolie mais je n'y habiterais pas ; j'habiterais plus dans quelque chose de ce genre"

(BT 18)

Nous sommes ici dans une esthétique de la convenance où chaque position sociale est marquée par la *decencia*² que de l'Orme recherche déjà dans le rapport entre l'architecte et le client³ :

"je trouve qu'elle est parfaite quoique trop imposante à mon goût ; certainement pas la maison de Monsieur Tout le Monde ; c'est un fait certain que l'architecte qui a imaginé ça il a pas mal fait"

(AT 5)

Il est ainsi logique qu'une appréciation morale apparaisse pour atténuer l'absolu esthétique qui rendrait sans valeur toute autre maison :

"c'est une belle maison. Je la trouve imposante ; un peu trop tape à l'oeil"

(BT 14)

"c'est une maison de rêve, mais un petit peu trop château ça fait très agréable, mais c'est presque trop, ça fait trop bourgeois, trop château hein.."

(BT 19)

1. Whyte Junior, *L'homme de l'organisation*, Plon, 1959.

2. pour reprendre un terme cher à Alberti.

3. Ph. de l'Orme, op. cit.

3. La prétention comme déchéance du bourgeois et comme déclaration de la maison

"ça c'est "m'as-tu vu" avec une tour. C'est un beau
château"
(BT 13)

"je n'aime pas cet aspect cossu, le manque de simpli-
cité de cette maison ; elle est trop tape à l'oeil"
(BT 11)

La "prétention" c'est donc quelque chose qui, dans l'objet
esthétique, veut exprimer plus qu'il n'est nécessaire ou simple-
ment convenable ; la prétention peut relever du : vouloir-attirer

"là il y a trop de rose ; elle veut sûrement attirer
l'oeil ; c'est sûrement une grande maison d'ailleurs
mais elle n'est pas d'un très bon genre"
(BT 14)

Mais la catégorie du "prétentieux" semble être aussi une catégorie
esthétique liée à l'expression ; peut-être encore davantage à un
vouloir dire qu'à un vouloir attirer :

"elle est jolie elle est propre ; elle ne fait pas de
flon flon comme celle qui est toute biscornue là, qui
veut tout dire et qui ne veut rien dire"
(AT1)

Les colonnades, par exemple, appartiennent à ce type d'architec-
ture classée comme déclarative :

"c'est le style de pavillons de banlieue ; ils semblent
vouloir être un peu plus prétentieux avec les colonnades"
(BT 17)¹

1. On notera là le surprenant voyage des formes qui, de la Virginie, viennent
s'enraciner dans la banlieue française.

4. Entre terreur et prétention : identité et individuation

La marge est étroite entre la terreur (le HLM) et la prétention, le style bourgeois ou la déclarativité bourgeoise. Placé devant ce qu'il a tendance à assimiler à un catalogue (qui pourtant ne l'est pas) l'interrogé tente de se situer sur ce qu'il nomme quelquefois une "gamme" ; au vrai c'en est une, puisque la collection de photographies a été choisie en tenant compte de différences notables dans l'aspect extérieur de la maison. Il est donc conforme à une logique du choix que le spectateur cherche à se situer dans la "gamme" (malgré les précautions prises en début d'interview) ; c'est aussi conforme à une logique de l'identification qui est latente et qui fait correspondre à telle maison tel propriétaire.

Cependant la recherche de la "bonne" et "belle" maison s'accompagne de réserves qui concernent la massification des modèles : réserves qu'on ne trouve pas chez les possesseurs de maisons car la pratique de l'habitat implique précisément, dans le cas de l'habitat individuel, un effort d'individuation que le catalogue exclut : l'identité est donc une menace qui est ici tout aussi présente que dans l'habitat collectif de masse.

C'est là un paradoxe dont à dire vrai nous ne savons pas très bien s'il est proprement esthétique : disons qu' à l'époque de la reproductibilité de l'oeuvre d'art¹ le paradoxe est moins sensible, d'autant moins que la personne interrogée se fait comprendre : ce n'est pas d'une massification virtuelle qu'il s'agit, c'est d'une massification réelle. L'individuation est menacée par l'identité actualisée dans des lotissements de maisons toutes semblables :

1. Benjamin (W.), *Le langage et la culture*, Gonthier, Médiations.

"c'est une maison qui ne fait pas "construite les unes à côté des autres" comme nous avons ici ; elle fait vraiment maison individuelle sur terrain individuel. Tandis que toutes les autres font très lotissement, très bâties les unes à côté des autres"

(BT 12)

"c'est mignon, c'est confortable ; ça dépanne ; ça ne remplacera jamais le petit pavillon qu'on fait soi-même selon ses goûts ; on vous impose un modèle c'est à prendre ou à laisser, on n'a pas le choix"

(BT 16)

"c'est la petite maison genre passe partout genre de chez nous c'est-à-dire tout à fait les villages multipliés par x exemplaires dans tous les coins de France"

(BT 16)

"un peu classique quand même, un peu trop sobre, pas très jolie s'il s'en présente plusieurs dans le même rayonnement (sic)"

(AT 5)

La philosophie de cette menace sur l'individuation est donnée par BT 16 :

"celle-ci, elle est bien si elle est toute seule ; moi je sais pertinemment que ce modèle..parce qu'avant d'acheter ici nous avons fait toute la région ; on en a vu, on en a vu on en a revu. C'est assez joli mais je vous dis c'est une imposition on est obligé de prendre ça. C'est ça ou c'est rien du tout. C'est ce que je reproche, que ce soit tout le monde la même maison".

(BT 16)

Ce qui est très caractéristique de cette pensée, c'est que la notion de série y passe d'abord par l'agrégat d'objets semblables : c'est d'abord leur réunion dans un même établissement humain qui provoque le refus. Toutefois ce refus n'est-il pas en rapport avec une qualité d'objet qui est celle de l'objet de série. On sait que Le Corbusier¹ (et avec lui les architectes et les designers du Bauhaus) fondaient au contraire leur esthétique sur une acceptation

1. Le Corbusier, *Pour un urbanisme*, Vincent et Fréal, 1966.

de la série ; il y a chez Le Corbusier mais aussi chez Moholy Nagy¹ une transcendance de la série qui doit être considérée comme une allusion à l'Idée², toute une partie de l'esthétique contemporaine (depuis W. Morris) repose sur la double illumination : du quotidien par le fonctionnel ; de la création par le service esthétique d'une société nouvelle. Il y a donc une transcendance du modèle qui en fait tout le prix -au moins dans les domaines de l'architecture et des objets dits "usuels" : les modèles de cafetière de Moholy Nagy sont des trans-figurations, c'est-à-dire bien plus que des objets à reproduire ; de même que les propositions de Le Corbusier pour des sièges ou les maisons Citrohan (on en dira autant des modèles de Pessac). Or, du côté de la création, le modèle à reproduire est une "idéité", c'est-à-dire le résultat concret d'un processus abstrait. Du côté de la consommation, il est la Perfection descendue chez le consommateur pour satisfaire au maximum, avec le minimum de moyens, ses besoins. Cette conception est dévoilée puis rejetée par les personnes interrogées. Dévoilée :

"ah oui, c'est l'uniformité partout, mais enfin c'est bien ces idées d'ailleurs, dans lesquelles on vit hein enfin je dirai que c'est assez..l'uniformité par la base, il faut que tout le monde soit à la même enseigne"
(BT 17)

et critiquée :

"il n'y a pas de recherche pour rompre cette monotonie de ces maisons qu'on trouve partout"
(BT 17)

"mais enfin on la voit un peu partout ; ça fait une maison qui n'a pas de personnalité"
(CT 1)

Personnalité, personnaliser, c'est un vocable dont l'emploi ne peut susciter que notre défiance : est-ce qu'on demande à l'oeuvre

1. Argan (G.C.), *Appolon dans la démocratie, la nouvelle architecture*, La Connaissance, Bruxelles.

2. voir Eperon (J.P.), *L'édifice idéal et la règle constructive*, CEMPA, Nancy.

d'art d'être "personnalisée" ? Et vis-à-vis de qui le serait-elle ?
Vis-à-vis du commanditaire ?

Notre embarras vient du fait que, ici, la personne interrogée joue le jeu ; nous lui présentons un catalogue, elle le confronte avec son esthétique en général, s'agissant d'un objet en général ; aucune des personnes interrogées ne semble percevoir que pourrait entrer en ligne de compte les possibilités de la maison de se personnaliser sous l'action de l'habitant : chose qui est ensuite d'évidence¹. Nous pensons à Hölderlin² :

*il est divin et bon d'être uni : pourquoi donc chez les
hommes
ce besoin maladif que seul soit l'être un, la chose une ?*

En vérité, pourrait-on le reprocher à l'habitant ? On ne le pourrait que si l'habitant feignait de limiter à cette critique son esthétique ; quand il dit "on vous impose un modèle" il rejoint l'architecte qui pense toujours trouver dans une situation la mesure et le calcul d'une unicité, d'une oeuvre complètement individuée : Le Corbusier ne raisonnait pas autrement quand il pensait pour des individus. On pourrait donc bien trouver ici que la multiplication de modèles identiques ressort de ce que dit Heidegger à propos de la phrase de Hölderlin : "il se pourrait donc que notre habitation sans poésie, son impuissance à prendre la mesure provinssent d'un étrange excès, d'une fureur de mesure et de calcul"³.

1. Voir Massot (J.L.), op. cit.
2. *Poèmes*, édition de Stuttgart, I, 1.305.
3. Heidegger (M.), "L'homme habite en poète", in *Essais et Conférences*, Gallimard.

b. Les conventions - la classe II
modèles culturels et esthétique

Ce qui vient à l'existence architecturale ne peut pas, pour l'habitant, s'abstraire du contexte culturel qui lui est propre ; il nous suffira de noter que, pour de nombreux Traités, les moeurs sont bien une matière essentielle de la réflexion architecturale¹. Nous avons essayé de différencier des autres les jugements qui ont trait à ces "habitus" ou modèles, toutefois on comprendra que, dans cette différenciation, c'est souvent la proposition même de la personne interrogée qui nous a servi à faire cette différence : si une personne interrogée dit "les grandes fenêtres, ça donne beaucoup d'éclairage", il nous paraît difficile de nous référer à un modèle culturel bien distinct ; et donc de l'intégrer dans un système de conventions. Or, c'est notre but.

1. La première convention : celle de la lisibilité

Le rapport entre architecture et lisibilité est revendiqué par le questionnaire qui à son tour questionne. D'une part, il a tendance à retourner la photo pour découvrir ce qu'il y a derrière, d'autre part il s'interroge sur le rapport entre ce qu'il voit et ce qu'il ne voit pas. Quelquefois il pense qu'il devrait le voir et c'est là l'exigence d'une convention fort commune aux Traités :

"et puis la hauteur des fenêtres, qu'est-ce que c'est ? des fenêtres ; elles sont placées un peu partout ; on a l'impression qu'on a flanqué un petit peu comme ça, on les a semées ; on ne sait pas à quoi ça correspond"
(AT 2)

"la multiplication des petites ouvertures, les portes d'entrée là ; c'est ça la porte d'entrée ; il y a une recherche bon, mais j'aime pas le résultat"
(AT 11)

1. Guadet (J.) par exemple, mais aussi Palladio, Ledoux, etc...

"j'aime pas ces façades où vous savez pas où on rentre ;
on rentre partout et on rentre nulle part"
(BT 19)

"c'est quand même pas tellement évident parce que, vous
voyez, on a l'impression qu'ici c'est complètement de
la terre ; alors on ne sait pas si c'est une fenêtre,
si c'est une porte, on ne peut pas se faire vraiment une
opinion"
(AT 2)

Ce que l'on réclame ici, c'est la capacité de lecture des éléments architecturaux fondamentaux : l'oeuvre doit porter du sens, ce qui espérons-le ne surprendra personne ; et ce sens est une réponse à la question : "qu'est-ce que c'est ?" Il n'y a qu'à consulter les résultats des concours PAN pour se convaincre du progrès évident du déclaratif en architecture depuis quelques années.

2. Extérieur/intérieur et intérieur/extérieur

Nous avons, ailleurs, montré que l'extérieur est une garantie de l'intérieur de la maison¹ : on ne s'étonnera pas de voir le "présentable" comme introduction à ce paragraphe :

"ce genre de maison on peut avoir du goût à l'arranger,
à la faire paraître de façon justement à ce que les
maisons ressortent"
(BT 17)

Le rapport intérieur/extérieur constitue une base des conventions -ici difficile à préciser d'une manière satisfaisante, puisque l'enquête se limite à une "présentation" comme le dit la personne interrogée (BT 17). Néanmoins, toute question sur la façade provoque fatalement un "regard" vers l'intérieur pour deux raisons :

1. *Habitat et pratique de l'espace*, op. cit.

- d'une part on infère de l'extérieur vers l'intérieur

"oui, parce que si vous avez toute cette hauteur de plafond dans votre maison ça manque de chaleur à l'intérieur"

(BT 19)

"franchement, ça fait compliqué ; il doit y avoir des angles dans les pièces ; ça fait vraiment une immense maison pour peut-être pas tellement de pièces ; ça fait pas simple déjà"

(AT 6)

"et d'abord, même de l'extérieur c'est mort ; c'est vraiment pas joli. Et puis en plus pour meubler l'intérieur, c'est pas facile"

(BT 16)

- d'autre part on juge, du point de vue de l'intérieur avant de conclure négativement sur l'apparence :

"de l'intérieur c'est sûrement très bien, mais comme vous me dites qu'il faut que je juge l'extérieur ; disons que c'est sobre ; c'est sûrement agréable pour quelqu'un qui aime les lignes modernes, mais moi j'aime pas"

(CT 13)

Dans le rapport extérieur/intérieur, l'entrée prend ce que Guadet nommerait un sens particulier ; nous avons déjà constaté que les interrogations sur la lisibilité se fondent sur une mauvaise interprétabilité de la façade. Toute façade qui permettrait d'impliquer une entrée directe (sans "entrée" véritable) se trouve ainsi condamnée :

"on rentre directement là ; ça doit être le living, je sais pas moi je ne me rends pas compte ; elle est impersonnelle elle n'a ni originalité ni personnalité"

(CT 1)

"ce que je n'aime pas dans ce style de maison, c'est la porte-fenêtre qui est à la fois porte d'entrée et qui doit donner quand même sur une pièce. C'est ce qu'on voit ; ça n'a pas l'air d'être un couloir"

(BT 11)

Dès lors, les entrées soulignées, et donc marquées, sont très favorablement accueillies :

"ce que j'aime aussi c'est qu'il y a la protection de la porte d'entrée ; ça je trouve que c'est une trouvaille ; c'est très très important d'être abrité parce que ça évite de salir"
(BT 16)

"ce qu'il y a de bien chez les Américains c'est leur.. de sur cette photo, cette espèce de véranda..où il y a un petit passage abrité..comment ça s'appelle ça, devant la porte..c'est un passage..un endroit abrité de la pluie où l'on peut sortir quand il pleut"
(BT 15)

Ce que, avec BT 17, nous appellerons "soigner les ouvertures" :

"oui, parce que c'est un cube surélevé avec des arêtes vives on en arrive toujours au même principe : la façade il n'y a rien, on l'habille d'ouvertures parce que c'est nécessaire mais on ne soigne pas les ouvertures ; il n'y a pas de recherches"
(BT 17)

3. Quelques inférences extérieur/intérieur

Les quelques remarques qui suivent montrent toutes que l'une des préoccupations des personnes interrogées est d'assurer les bases du jugement sur des inférences entre la façade et l'intérieur c'est particulièrement notable quand il s'agit des surfaces vitrées (que sans doute les fabricants ont tendance à multiplier pour des raisons purement économiques, le m² de vitre coûtant sans doute moins cher en préfabrication que le m² de mur), ou bien par souci esthétique comme l'indiquait le dirigeant d'une célèbre entreprise de maisons sur catalogue, désolé de ce que l'un de ses architectes voulait mettre des portes-fenêtres, même dans la cuisine, pour des raisons "esthétiques". Mais cette innocente tendance tombe sous une critique qui va de la façade vers l'intérieur :

"enfin il n'y a que ça, quand on a ouvert toutes les fenêtres il n'y a plus du tout de murs ; et le mur c'est très important on peut faire beaucoup de choses ; à partir d'un mur on peut dire beaucoup de choses et voir beaucoup de choses"
(BT 16)

"il y a trop de portes et fenêtres aussi à celle-là ;
je trouve que ça doit être difficile de mettre des
meubles facilement quand il y en a énormément"
(AT 6)

"elle doit être très facile à meubler parce que effec-
tivement les fenêtres ne sont pas très grandes. Elle
est confortable"
(AT 2)

Il est clair, cependant, qu'avec ces inférences, on atteint une limite à ce type de commentaire qui va d'un aspect extérieur à des probabilités sur l'aménagement intérieur. Il convient sans doute de noter que la personne interrogée saisit l'occasion de supputer l'agrément d'une maison d'après les hypothèses qu'elle peut formuler et que c'est une composante importante de son jugement esthétique :

"tout ça c'est bien recouvert mais ça fait pas terrasse
il n'y a rien qui ferme, moi j'ai rien contre les cours
d'école mais enfin ça donne une note un peu impersonnelle.
Ça ne crée pas de l'intimité des maisons comme ça"
(AT 2)

"j'aime bien le plan qui délimite un coin-terrasse, un petit
coin tranquille si on est dans le jardin"
(BT 11)

"je trouve que toutes ces pièces en enfilade sur le même
niveau, il y a moins de possibilités pour les membres
d'une famille à s'isoler"
(AT 5)

Sans doute faut-il ici incriminer le mode de recueil de l'information, qui ne propose pas beaucoup d'espaces au modèle culturel pour se déployer puisqu'il est cantonné à la façade. Il est certain que pourrait se poser ici la question du rapport entre les mœurs, l'habitation et les modèles. Ce que nous voulons dire, c'est ceci : nous inférons de la critique des façades à une esthétique. On pourrait tenter de la rendre plus complète. Le danger de cette tentation c'est la déguiser sous une appellation méprisante (kitsch par exemple) qui en permet la transposition à l'usage des intellectuels. Cette tentative est faite par A. Moles¹ dans l'ouvrage qui porte ce titre. Elle est selon nous dénuée d'intérêt, sauf peut-être pour les brocanteurs.

1. Moles (A.), *Psychologie du kitsch*, Médiations, 1977.

c. Les conventions - la classe III : le "fonctionnel"

Le problème de lisibilité se pose aussi dans l'appréciation des fonctions dévolues à certaines formes ou certains agencements :

"j'aime pas ce balcon qui a l'air de se ballader dans le vide ; là autour de la maison..pourquoi il va jusqu'à ce mur-là sans qu'il y ait d'ouvertures par là ? Je ne vois pas la nécessité"
(AT 5)

"ce que je ne comprends pas bien c'est ce balcon qui ne débouche sur aucune fenêtre..sur ce côté de la façade"
(BT 12)

L'aspect gratuit ou superflu de certains éléments constitue aussi une provocation :

"pourquoi cette porte qui se ballade dans le vide"
(demande AT 5)

"voyez les fenêtres, les petites choses là, je les trouve trop hautes.. étroites et hautes//ça choque un peu ma logique, voyez là, elles sont étroites et hautes, et là, elles sont toute petites"
(AT 2)

"cette fenêtre avec un pan coupé.. ne semble pas avoir d'utilité..elle doit être mise là pour rompre la monotonie certainement"
(BT 12)

On voit que BT 12 oppose deux logiques dont il reconnaît à chacune sa propre cohérence, mais dont l'une lui échappe :

"la tour, ça veut trop reproduire un bâtiment ancien, or c'est une maison neuve..cette tour ne présente peut-être pas d'intérêt pour l'agencement intérieur, c'est possible que ça corresponde à quelque chose de plus à l'intérieur"
(BT 12)

L'explicitation du mystère se fera comme pour Alice, en passant au-delà du miroir de la photographie (désir que les habitants manifestent en regardant au dos de la photo). Et pourtant BT 19 dit : "les maisons sont rarement fonctionnelles..tout au moins en façade".

Le grand problème posé par le pratico-fonctionnel "pur" c'est la question qui peut être formulée ainsi : est-ce que ce qui est fonctionnel est par là même esthétique ? A cette question il ne nous a pas semblé que les personnes interrogées donnent une réponse positive.

Si l'aspect extérieur ne suscite pas l'enthousiasme de la personne interrogée, et comme elle est incitée à émettre une opinion, elle se borne à énumérer les mérites pratico-fonctionnels de la maison, comme si elle donnait mission au fonctionnel de racheter en quelque sorte l'esthétique défailante.

"elle est pas mal..y a un balcon..les fenêtres ça va aussi..
y a un garage au-dessous ce qui est pratique"
(AT 6)

"elle est commode, par son accès facile à l'extérieur..
par ses grandes ouvertures"
(AT 5)

Il peut donc y avoir jonction ou disjonction entre le fonctionnel et l'esthétique.

- jonction car : c'est fonctionnel et c'est esthétique

"cette toiture en avancée qui protège les murs et toutes
les fenêtres..j'aime beaucoup ça, c'est joli"
(BT 16)

"une petite ballustrade là avec une petite terrasse..si on a
une vue à admirer c'est pas mal, hein, celle-là elle est pas
mal. Le garage en-dessous, c'est bien comme ça la maison est
protégée et cette pièce là n'est pas froide"
(CT 1)

- disjonction car : c'est fonctionnel (peut-être) mais ce n'est pas esthétique :

"c'est une maison avec un sous-sol..le sous-sol c'est commode
mais c'est moche"
(BT 15)

"j'aime pas du tout ce genre de lucarnes, mais enfin je sais reconnaître que l'on peut pas faire autrement si on veut récupérer des pièces sous les combles"
(BT 12)

Il n'est pas absolument fréquent que la personne interrogée remarque une disposition ingénieuse sur le plan fonctionnel et esthétique :

"celle-ci a de petites lucarnes qui sont justement entourées voyez c'est pour ça que l'aspect de la maison donne à la fois un côté pratique un côté esthétique, on a l'impression que sans avoir l'air d'y toucher, ici on a soigné les détails"
(AT 2)

Le "sans avoir l'air d'y toucher" en dit long sur la représentation que se fait AT 2 de l'intervention du concepteur.

Là encore, nous nous heurtons aux limites inhérentes à l'enquête : si de l'esthétique-fonctionnel existe, cependant, nous ne croyons pas que ce soit dans le domaine de la maison ; des recherches antérieures ont montré que l'esthétique-culturel possédait une existence attestée¹ mais nous ne trouvons pas une esthétique du fonctionnel.

De cela il résulte que, s'il y a une convention du pratico-fonctionnel, elle ne fonctionne pas (comme on aurait pu s'y attendre) au niveau de la lecture des maisons.

d. Les conventions - la classe IV : contexte et régionalité

"une belle maison ce n'est pas toujours tout, il faut qu'il y ait quelque chose autour"
(AT 2)

déclare AT2 montrant par là qu'il estime nécessaire d'évaluer le rapport entre l'objet et son environnement : cette évaluation peut se référer à trois aspects du contexte et de la maison.

1. Raymond (H.), Haumont (N.), *L'habitat pavillonnaire*, CRU, réédition 1979.

1. L'entour

L'entour, c'est l'impression que donne la maison par son implantation :

"la maison a l'air de surplomber ; on a l'impression que ça descend par ici, que le gazon n'est pas plat ce qui me plaît justement"
(AT 2)

"c'est une maison genre Kaufmann ou Levitt ; c'est très soigné l'environnement est très soigné, c'est très joli ; le seul inconvénient de ces maisons.."
(BT 14)

"l'aspect extérieur, il est difficile à récupérer dans un cadre naturel ; on voit très bien la nécessité de récupérer ces rayons ; quant à l'esthétique.."
(AT 5)

L'entour ce peut être ce que la personne interrogée appelle "le paysage" :

"c'est une maison bien entourée, qui s'intègre bien au paysage"
(AT 2)

"on n'a pas encore eu le temps de planter des arbres, d'arranger le paysage, alors que comme on l'a vu dans la première les alentours se sont créés petit à petit"
(AT 5)

"elle pas assez, elles trop, posée sur l'endroit où elle se trouve ; ça s'intègre pas au paysage"

On peut faire l'hypothèse que l'espace de représentation de l'habitant serait ainsi plus "proche" (au sens pictural) et moins "lointain" que ne le suggère la verbalisation.

2. L'intégration au paysage ou la non-intégration

Une convention acceptée est que la maison doit "s'intégrer" (on peut peut-être voir là une des conséquences de l'Année du Patrimoine) ; elle est formulée par les habitants d'une manière

à peu près aussi vague que les arguments des jurys d'architecture, ou les refus de permis de construire¹ : la bonne intégration c'est l'intégration d'une belle maison :

"il y a de la recherche, il y a deux lucarnes, une porte d'entrée qui se veut assez soignée, des fenêtres à petits carreaux une maison agréable et qui s'intègre bien dans tous les paysages..une maison agréable qui donne l'impression d'être bien construite, bien finie"
(BT 14)

"elle est formidable celle-ci hein ; moi je trouve qu'elle s'intègre parfaitement à la campagne"
(AT 5)

"on a fait des crépis blancs ce qui est le cas ici ; il faudrait faire des crépis autres que blancs. D'abord c'est moins salissant et puis ça s'harmonise beaucoup mieux au paysage"
(BT 14)

Notion extrêmement floue que celle de l'harmonisation et qui nous semble traitée dans le même vocabulaire et avec les mêmes perspectives esthétiques que le Système de la Mode². Cela évidemment resterait à vérifier.

3. La causalité esthétique régionale

Il y a l'objet qui "va avec" et l'objet qui appartient au paysage : ce sont deux êtres différents ; l'objet qui va avec, peut-être est-ce parce qu'il ne va pas ailleurs :

"alors ça c'est le pavillon passe-partout qui s'implante mal dans le paysage, parce que j'ai l'impression qu'on est en montagne là et là c'est plutôt le pavillon de la banlieue parisienne. Le petit chalet à mon point de vue aurait été plus joli"
(BT 16)

1. La notion d'intégration au paysage mériterait à elle seule une recherche.
2. Barthes (R.), *Le système de la mode*, op. cit.

"ça doit être une maison du Midi ; c'est le style un peu moderne ; moi je préfère le style classique qu'on dit Ile de France"
(BT 18)

"très régionale aussi je pense ; ça n'irait pas partout en France. Peut-être en Bretagne, peut-être dans le Périgord"
(BT 14)

En ce qui concerne l'appartenance, il nous faut une fois de plus noter que la grille de photographies n'impliquait aucune appartenance "régionale" très précise ; on ne s'étonnera pas d'une certaine imprécision dans les "attributions" :

"j'aime bien les contre-vent et les petits carreaux ; oui c'est une maison du Midi ça ; du Sud-Ouest ou du Midi avec des tuiles comme ça ; j'aime assez parce que moi je suis du coin"
(BT 13)

"cette grande façade blanche que vous rencontrez quand vous allez en Andalousie ; ça ne fait pas une architecture française ; je ne l'aime pas particulièrement"
(CT 1)

Les éléments dont nous disposons montrent -mais c'est sujet à précautions- qu'il s'agit ici plutôt d'aller avec, et que ce sont des éléments qui constituent le référentiel de base, plutôt qu'un modèle bien identifié :

"oh non, la couleur est pas mal ; dans le Midi on en fait beaucoup"
(CT 1)

"il y a les portes cintrées qui égayent un peu mais ce toit plat ce n'est pas très joli ; ça va bien dans le Midi où il ne pleut pas"
(BT 18)

"j'aime pas beaucoup la couleur ocre ; c'est dans le Midi qu'on voit ça la couleur ocre"
(BT 15)

"c'est plutôt méditerranéen, ça comme aspect, les toits plats"
(C 2)

"ça fait provençal et tout ; ça a plus d'originalité"
(C 6)

"ça fait genre normand ; c'est pas mal ça"
(C 3)

Nous avons noté cependant que cette référence à la régionalité accompagnait toujours les premiers commentaires de chaque photo comme s'il s'agissait pour les répondants d'affirmer un certain savoir, et par là de se situer.

L'ambiguïté des deux énoncés précédents nous amène à nous demander si les réponses des personnes interrogées ne sont pas en partie dictées par le fait qu'ils considèrent les photographies comme des fragments de catalogue, à charge par eux d'approuver ou de refuser des modèles, en émettant un jugement à leur sujet. Ce que nous retiendrons en tous cas, c'est le fait que le "régional" est plutôt considéré comme fragment de discours que comme objet nettement défini. A cet égard les résultats obtenus par S. Ostrowetzky et J.S. Bordreuil¹ sont aussi assez démonstratifs : par rapport à leur propre grille d'analyse, les connaissances manifestées par l'échantillon de personnes interrogées (dans le Midi à la sortie d'un supermarché) sont extraordinairement faibles. Et l'on pourrait se poser la question de savoir si le régional ne serait pas simplement le reflet d'une rhétorique du marketing.

1. Ostrowetzky (S.) et Bordreuil (J.S.), op. cit.

II.2 LE SYSTEME CATEGORIEL

LES PRINCIPES DE L'ESTHETIQUE DE LA MAISON INDIVIDUELLE

Au cours du chapitre précédent nous avons examiné les attendus du jugement esthétique appliqué à la maison ; ces attendus énoncent un certain nombre de conventions qui constituent à la fois une analyse de l'objet visé (une maison) et de ses relations avec les représentations que se fait la personne interrogée sur l'utilisation de l'objet, la situation de l'objet, l'individuation de certains éléments etc.

Le jugement esthétique, on le sait, ne se réfère pas uniquement au Beau considéré comme essence immuable¹ ; il est évident qu'il vise des catégories de ce genre (les catégories esthétiques fixes) ; mais c'est à travers des accidents qui en structurent la motivation :

"enfin, il y a une espèce de recherche ; d'après cet angle là ; elle est un peu en L ; c'est une maison où il y a de la recherche"
(BT 15)

Le vocable "recherche" exprime ici une relation entre la visée esthétique de la personne qui juge la maison et la visée esthétique estimée du concepteur : jugement précieux et nullement rare qui justifie en partie le renversement qui va nous conduire à présent de ce que nous nommerons les "catégories esthétiques comme réflexivité de la création" jusqu'à l'essence finale qui constituera pour nous la téléologie de l'objet-maison telle qu'elle résulte -au moins- des énoncés qui sont en notre possession.

1. Encore faudrait-il faire la part de l'esthétique des formes pures qui habille encore les cubes et autres solides platoniciens et dont les exemples, au-delà de Le Corbusier, ne manqueraient pas si l'on voulait se donner la peine d'une réflexion.

A. LES CATEGORIES ESTHETIQUES COMME REFLEXIVITE DE LA CREATION

Comme le dit M. Dufrenne "l'objet esthétique sollicite la réflexion et d'autant plus vivement qu'il est fait pour nous, qu'il est un signe par lequel quelqu'un cherche à me dire quelque chose¹" :

"chez moi dans le Sud-Ouest ils mettent beaucoup de fer forgé, des balcons partout, des trucs, des fioritures. Un peu comme ça mais plus joli ; des trucs beaucoup plus travaillés"
(CT 3)

Ce qu'il nous appartient de traiter ici c'est donc le type de structure du jugement esthétique dans lequel apparaît cette "réflexion sur la structure de l'objet esthétique proche de l'activité constituante"². N'aurions-nous mis en évidence que cette seule section de la structure du jugement qu'elle fonderait déjà la probabilité d'une esthétique de la maison, puisqu'elle montre que la personne interrogée émet une réflexion sur la relation entre son propre jugement et l'activité consciente du créateur : ce qui est, il nous semble, le propre de l'Art en tant qu'activité humaine en soi et pour soi³.

a. Additif et composite

Il y a un assez étonnant refus du composite chez les personnes interrogées :

"qu'est-ce qu'on a voulu faire également là avec des volets de deux genres avec des volets et des persiennes, on ne peut pas dire que ce soit une réussite"
(BT 17)

1. Dufrenne (M.), op. cit., II, p. 482.
2. Dufrenne (M.), op. cit., II, p. 483.
3. C'est-à-dire l'Art en tant que concept comme l'entend Hegel.

"c'est une maison sûrement soignée comme construction
mais moi je n'aime pas le mélange de moderne d'ancien"
(BT 14)

"la seule qu'on a essayé de faire c'est de faire ces
dessus de fenêtres arrondis à l'étage ; mais alors comme
ça n'y est pas au rez-de-chaussée ça fait un peu drôle"
(BT 15)

"elle manque d'unité parce qu'en bas il y a des contre-
vents blancs et en haut à deux fenêtres il y en a d'autres"
(BT 13)

Si le composite (qui sous le nom de "mêlangé") constitue bien une
catégorie, pourrions-nous en dire autant de tout ce qui vient à la
lumière sous le titre de l'Addition ? On sait que l'addition
depuis Ercole d'Este a assez bonne presse, mais ici il s'agit
plutôt de tout ce qui est engendré sous le signe du rajout :

"toujours ces balcons ; voyez que les architectes ne
semblent pas, quand même ils possèdent les moyens,
savoir trouver ce qui va peut-être avec notre époque ;
c'est qu'ils sont obligés de rajouter des balcons"
(BT 17)

"les verandas, personnellement j'aime bien ; une veranda
pour moi c'est en bois et fait vraiment quelque chose
de rajouté alors que là elle fait partie de la maison"
(BT 12)

Il nous semble que, dès que la volonté d'addition dépasse un
rapport de convenance entre la maison et le surplus décoratif
on passe dans la catégorie du tarabiscoté, qui est dès lors
nettement lié à l'intentionnalité du producteur (sinon du créateur) :

"et puis là on a l'impression aussi qu'on cherche à ce que
la maison soit tarabiscotée qu'on le fait exprès, que ce
n'est pas naturel"
(AT 2)

mais, qu'est-ce que le "naturel" ? Ce sera sa seule apparition
dans tout cet essai...

"alors là ce n'est pas le parallélépipède ; c'est le truc
bien tarabiscoté ; mais c'est d'un style un peu moderne
qui me choque"
(BT 15)

"ils ont mis une fenêtre symétrique là aussi
 et puis celle-là est différente ; pour moi
 c'est tarabiscoté"
 (BT 13)

Il semble que BT 17 définisse assez bien ce que l'habitant attend de l'Addition : quelque chose qui constitue le minimum de rupture du rapport "naturel" entre le volume et l'expression :

"là c'est le style classique : dans les maisons
 précédentes il y avait un souci d'ajouter une petite
 note pour rompre ces façades qui sont vraiment uni-
 formes ; mais on se heurte enfin je ne sais pas
 peut-être que je ne sais pas discerner exactement ce
 qu'il faudrait discerner mais en fait on retrouve tou-
 jours le même style
 (BT 17)

Il ne manquera pas de penseurs pour critiquer la "petite note" qui n'est malheureusement pas l'une de celles de la sonate de Vinteuil, mais il nous semble que BT 17 en parlant de "petite note" ne veut pas signifier ce qui est par ailleurs rejeté (l'Addition comme remède à la monotonie), mais indique -par l'aveu de son manque de discernement devant cette épreuve esthétique-, que c'est dans la conception même que le minimum doit être trouvé. Voudrait-on un exemple ? La façade du Gesu pourrait en constituer un...

b. Recherche n'est pas recherché

Que veulent dire les mots : "il y a une espèce de recherche" ? Selon ce que nous en entendons, cela signifie que l'effort du concepteur est reconnu comme message et jugé, pas simplement en tant qu'il possède un contenu déterminé, mais en tant que ce "message" implique une certaine attitude vis-à-vis du récepteur : on se rappellera à ce propos les très belles considérations de Tzvetan Todorov sur la lettre comme message "en soi"¹ Cette notion

1. Todorov (T.), *La sémantique du français*, Larousse.

esthétique de la "recherche" constitue une nouveauté intéressante, car elle atteste une réponse à une intention, réponse qui en est en quelque sorte la prise en compte. Si nous disons que c'est intéressant, c'est que nous sommes ici devant des réponses à des événements architecturaux débarrassés de contextes gênants (le prix, la situation, les équipements, etc.). Le message du concepteur reçoit donc une réponse moins difficile à interpréter.

Il est certain que la recherche c'est avant tout la tentative du concepteur de "sortir" de la banalité :

"alors là il y a un peu d'effort de recherche ; ils réussissent pas mais j'apprécie quand même un peu l'effort de faire autre chose que ce qu'on a déjà vu"
(BT 11)

"il n'a pas l'architecture qu'on voit partout ; on sent nettement qu'il y a une recherche ; c'est une maison jolie qui doit être agréable à vivre"
(BT 16)

"on essaie quand même de faire un petit effort ; c'est pas tout à fait un parallélépipède puisqu'il y a trois toits différents"
(BT 15)

Ce serait du reste une erreur de croire que la notion de "recherche" ne s'applique qu'à des corrections mineures de défauts majeurs : une maison très soignée peut être considérée comme objet de recherche :

"les maisons sont très soignées ; il y a une recherche ; elles sont bien conçues"
(BT 14)

Nous admettrons donc que la notion de recherche doit être soigneusement discernée d'avec le "recherché" qui s'applique davantage à des éléments singuliers "le toit n'est pas assez avancé ; il n'est pas assez recherché" (CT 3). Les personnes interrogées distinguent du reste la recherche qui porte sur des éléments "correctifs" et la recherche globale :

"alors ça c'est la nouvelle tendance ; mais on en voit plein les villes nouvelles, de Saint-Quentin à Elancourt j'apprécie l'effort de ne pas faire la maison traditionnelle ; je trouve que les lignes ne sont pas très réussies, ça manque de simplicité"

(BT 11)

"c'est vraiment le pavillon de banlieue qui est tant décrié parce qu'il n'y a pas de recherche de style"

(BT 17)

On ne s'étonnera pas de trouver, à propos de la "recherche" le seul nom d'architecte apparu dans ces énoncés : celui de Le Corbusier, assorti de la sentence : "c'est dépassé comme construction". Le Corbusier est bien reconnu comme "style" mais les commentaires montrent que ce n'est pas le style souhaité pour des pavillons.

c. Personnalisé : mythe ou paradoxe ?

Il nous semble que, à propos de la "personnalité" nous abordons une contradiction au moins apparente de l'esthétique du pavillon : est-ce que le pavillon doit être personnalisé avant d'être habité ; ou bien doit-il l'être après, comme résultat de l'action de l'habitant ? CT 3 exprime très bien cette contradiction en la référant à deux types de maisons :

"à part la première qui a été faite de manière voulue, exprès ; on sent qu'on a travaillé ; dans les formes il n'y a pas besoin de rajouter tellement de chose. Il lui manque pas grand chose. Elle est déjà tellement chargée que ça suffit. Mais les autres on a envie d'ajouter des trucs partout".

(CT 3)

De sorte qu'il peut sembler que la "personnalisation" soit, ou bien le paradoxe énoncé plus haut (de ne pouvoir être personnalisée sans l'habiter), ou bien un mythe (dont la société marchande n'est pas avare puisqu'elle a inventé les voitures personnalisées, le service personnalisé et même le travail personnalisé) ; un mythe

car il serait simplement non pas l'idée du producteur, mais pas une Idée générale de la marchandise dont la perfection atteindrait le consommateur individuellement ; mythe qui irait de pair avec la complète dé-personnalisation de la marchandise réelle¹.

Pour ce que nous pouvons produire, à partir de notre matériel, il semble que la notion de personnalisation part bien d'un exemplaire unique, qui est une réalité dans l'habiter ; il est exact qu'aucune maison n'est identique à une autre. Il apparaît que certaines maisons donnent davantage l'impression de l'exemplaire unique que d'autres (c'est également le cas en gravure et en sculpture avec ce qu'on a bien voulu nommer les multiples) ; donc la qualification par la personnalité va du plus au moins, dans le cas de la maison avant toute intervention de l'habitant :

"celle-là c'est pareil elle fait château ; il y a quelque chose qui lui donne une personnalité ; celle-là elle n'a pas de personnalité ; c'est une maison, quoi"
(BT 19)

"l'idée de pans coupés peut faire une maison beaucoup plus personnalisée ; c'est peut-être un petit peu moderne mais il y a une recherche de personnaliser la maison"
(BT 16)

"elle a pas de personnalité ; ça fait Maison Phénix"
(AT 6)

La personne interrogée a souvent des idées sur ce qu'elle pourrait faire pour rendre la maison habitable ; elle part d'un modèle plus ou moins "plat" et émet l'idée d'une personnalisation résultant de l'action de l'habitant :

"on sent qu'il manque la patte de l'homme dans toutes ; même dans l'aspect extérieur vous le ressentez ; moi j'ai envie de leur ajouter des trucs ; de les personnaliser"
(CT 3)

1. Baudrillard (J.), *Le miroir de la production*, Castermann.

Il resterait à savoir si la personnalisation ne change pas de sens en passant du versant du concepteur au versant de l'habitant ; l'homme habite en poète, mais les poètes répondent rarement aux études de marché...

B. LES CATEGORIES ESTHETIQUES COMME SPECTACLE DE LA FORME

La forme peut-elle être un spectacle offert à une relation entre le concepteur et les personnes que nous avons interrogées ? Telle est la question à laquelle nous souhaiterions répondre ; on va voir que la réponse n'est pas simple : car si Focillon a bien dit que le signe signifie alors que la forme se signifie¹, pour nous c'est au travers d'un logos que nous la percevons chez la personne interrogée : comment en irait-il autrement ? Il faut bien que quelque part quelqu'un parle pour qu'on sache qu'on parle de quelque chose : cette forme-là. En fait, nous allons parler symétrie, volume, proportions (surtout symétrie) et la question du rapport entre le dicible et le visible va se poser : ce n'est que par des épreuves de contexte que nous saurons ce que veut dire symétrie, mot clef de l'architecture.

Un des résultats qui nous surprennent dans cette enquête c'est le décri dans lequel tombe la symétrie ; cette reine des ateliers, cette royale princesse fut pourtant adulée à la fois par les gens du commun et par l'élite intellectuelle : alors pourquoi ce changement dans la mentalité des formes ? Car les épithètes sont "terribles" comme dit BT 16 :

"enfin, c'est la porte d'entrée ça ? Non, même pas, il y a deux portes d'entrée ; là il y a une symétrie terrible hein, que j'aime pas du tout"
(BT 16)

"alors là on retrouve un peu ce que j'ai chez moi, qui est très très laid, c'est ces deux ailes rajoutées qui sont d'une parfaite symétrie"
(BT 16)

1. Focillon (H.), *La vie des formes*, Paris, 1934.

Il nous faut un peu analyser ce que dit BT 16 sans trop nous demander d'abord si sa symétrie correspond à une forme : notons d'abord qu'il parle de symétrie à propos d'éléments répétés ; il dit d'ailleurs : "ce que je reproche c'est cette uniformité à savoir qu'il y a trop de symétrie et pas assez de murs ; tout est en fenêtres" et il ajoute ce qui rend sans doute sa pensée plus claire : "j'aime aussi les petites fenêtres. Je n'aime pas tellement les grandes fenêtres ; à savoir une ou deux mais pas que des grandes fenêtres ; deux c'est déjà beaucoup parce qu'on rejoint encore la symétrie". Ce que BT 16 n'aime pas c'est l'envahissement de la façade, son occupation par des éléments distribués régulièrement et occupant tout l'espace visible ; c'est ce qu'on nomme monotonie :

"les velux c'est peut-être pas très esthétique ; elle est trop symétrique ; ça donne une impression de monotonie"
(BT 12)

"là, ça fait un peu trop préfabriqué ; et puis à quoi bon tant de portes-fenêtres ; elle est trop symétrique elle manque d'originalité"
(AT 6)

"ces retraits, c'est pas beau ; ils ont essayé de faire des recherches pour faire ça ; le résultat est pas beau d'abord c'est d'une symétrie abominable"
(BT 15)

S'il fallait donner une définition de la symétrie suivant cette esthétique, nous dirions que la symétrie est le rapport existant entre la répétition d'éléments identiques répartis suivant un axe et la surface globale disponible ; tout ici est dans la proportion ! On ne s'étonnera pas, sans doute, de ne pas trouver ici d'indications précises sur les "bonnes" proportions ; les proportions doivent être bonnes et les grands éléments de la maison ne doivent pas être "disproportionnés" :

"c'est tout un ensemble de toutes manières ; on peut dire que c'est son aspect général qui est très bien étudié ; les proportions sont bonnes ; c'est tout à fait le style de maison que j'aime"
(CT 3)

"la hauteur du toit est disproportionnée à la
grandeur de la maison"

(BT 12)

"c'est pas bien équilibré ; il y a trop de
toiture par rapport aux murs

(BT 13)

"l'autre, le toit était envahissant alors que
là c'est proportionné, ça fait un équilibre"

(AT 12)

Il est difficile de conclure avec le matériel qui a été
recueilli, qui n'accorde pas une grande place aux propor-
tions ; il semble tout de même que les proportions relèvent
davantage des grandes surfaces de la maison (le rapport
toit/façade par exemple) que des éléments eux-mêmes.

- Volume et géométrie

Le géométrique participe un peu du symétrique : sa pré-
sence n'est attestée que d'un point de vue critique, c'est-à-
dire du point de vue de l'inhabituel :

"c'est une géométrie dont on n'a pas l'habitude ;
elle forme un hexagone dont on n'a pas l'habitude ;
c'est surtout la forme de la maison qui ne me plaît pas"

BT 12

Le rapport à la forme, ici, est bien le rapport avec un élé-
ment non conventionnel, et qui choque par son caractère en
dehors des normes. Nous voici ramenés aux conventions, c'est-à-
dire à quelque chose qui se situe en dehors du spectacle de
la forme au sens où l'entendent souvent les architectes modernes
(et plus encore ceux du Mouvement Moderne) ; la Forme en elle-
même ne serait-elle pas ce qui varie autour d'une forme acceptée ?
C'est ainsi en tous cas que nous comprenons les énoncés qui
traitent de la forme et de l'harmonie :

"elle est pas mal celle-là ; une maison en L
comme on en fait beaucoup et qui vont un peu
partout ; elle est bien ; elle est harmonieuse
de volume"
(BT 18)

(on notera le rapport entre convention "la maison en L" et la
notion de "forme")

"c'est un peu mastoc ; oui, elle est imposante ;
elle est imposante au point de vue volume ; elle
est pas très harmonieuse ; elle ne me plaît pas
non plus"
(BT 10)

Il nous semble sain de jeter une suspicion générale sur ce que nous avons appelé "spectacle de la Forme" ; en fait ce spectacle n'existe pas comme contemplation des formes : est-ce que cela veut dire que la forme ne se signifie pas contrairement à ce que dit Focillon ? Mais tout l'art moderne et toute l'architecture moderne donnent raison à Focillon ; de ce point de vue on peut dire que l'époque contemporaine est l'époque (l'heure pourrait-on dire) du dévoilement de la Forme ; las de percevoir la forme à travers du concret l'Esprit a voulu la voir sans médiations. A notre avis c'est précisément le point de vue qui est refusé radicalement par les personnes interrogées. Ce point de vue confirme des recherches antérieures : le spectacle de la Forme ne peut exister que comme spectacle d'un objet profondément engagé dans le monde pratique et symbolique : toute forme est forme de quelque chose et s'il est vrai que les vertus de la matière sont liées à la rigueur de la forme comme le pense Dufrenne¹, retenons aussi qu'à propos d'architecture le même Dufrenne accorde que "les règles que le poète se donne à lui-même, l'architecte les reçoit de son client"² ; c'est-à-dire que la forme ici ne reçoit de majuscules qu'à travers l'utilité.

1. Dufrenne (M.), op. cit., I, p. 131;

2. Ibidem, I, p. 136.

C. LES CATEGORIES ESTHETIQUES COMME SENTIMENT

Naturellement, nous ne traiterons ici les catégories esthétiques que dans la mesure où elles nous sont apparues comme constitutives des jugements émis par les personnes interrogées : John Hospers se demandait une fois ce que l'on pouvait bien entendre par émotion dans l'art : il en concluait qu'on pouvait entendre par là une relation entre des manifestations de l'oeuvre et ce que les gens expriment autrement par des mots et des gestes¹. Définition qui nous agrée provisoirement, principalement dans le cas qui nous intéresse, puisque nous avons été amenés à souligner les relations qui peuvent s'établir par l'expression du jugement esthétique, entre les personnes interrogées et les concepteurs. Nous sommes donc en présence de vocables exprimant des "sentiments" qui, énumérés, posent aussitôt problème : classique, cachet, charme, original, monotone, uniforme, simple, nu, froid. Nous avons mis à part joli qui nous semble être l'essence même du sentiment quand la maison est en jugement, et que nous traiterons donc à part en fin de cet essai. Nous avons dit que cette énumération pose problème car on ne voit ni dans quel ordre l'aborder, ni même dans quelle mesure il s'agit là de sentiments. C'est principalement vrai de la catégorie du "classique" que, pour cette raison, nous examinerons en premier.

a. le sentiment du classique

"classique, c'est-à-dire sans fantaisie ; elle n'est pas vilaine non plus ; standard et classique c'est-à-dire sans fantaisie sans originalité, rectangulaire quoi"
(BT 18)

"c'est la classique ; elle est bien je l'aime bien ; elle est agréable à regarder ; elle fait maison"
(AT 5)

1. John Hospers, *Art and Emotion*, reprint in *Aesthetics* édité par J. Stolnitz, Mac Millan, Londres, 1965.

"le n° 13 très classique, l'entrée les deux pièces,
les chambres en haut, très ordinaire ; c'est une
maison aussi bête que celle que j'habite"
(CT 3)

"c'est une bonne petite maison bourgeoise quoi ;
c'est beaucoup plus classique"
(AT 2)

"les tuiles sont vieillies mais pas uniformément ;
les volets sont vernis ; ils sont teinte bois ;
les crépis jolis ; c'est une maison très classique"
(BT 14)

Le sentiment du classique c'est donc un sentiment qui résulte
du respect, apprécié en positif ou en négatif, de certaines
conventions ; la justesse de ces conventions n'est pas en cause,
que le résultat plaise ou non ; du classique on pourrait dire
qu'il n'y a rien à dire :

"celle-ci, les matériaux sont classiques alors il n'y
a rien à dire non plus"
(CT 3)

"c'est la maison banale c'est la maison classique ;
on passe devant et on n'en retient rien du tout"
(AT 5)

"c'est une maison classique quoi ; elle est bien
mais enfin elle n'est pas extraordinaire ; elle
a pas un cachet"
(BT 19)

Le classique c'est ainsi ce qui ne provoque pas un discours
esthétique, ce devant quoi on passe sans rien dire ; sans doute
le classique renvoie-t-il à une essence un peu intemporelle,
cette intemporalité étant certes toute relative :

"c'est une jolie maison, un peu uniforme quand même,
un peu uniforme ./ c'est trop classique et c'est
un peu démodé aussi ; c'est plus tellement à la mode"
(BT 14)

"un modèle qui s'est fait depuis très longtemps, très
très classique, qui continue à se faire"
(BT 14)

"c'est un pavillon classique un petit peu, comme on en a vu depuis des années"

(BT 11)

L'intemporalité du classique n'a donc rien d'une essence permanente, elle indique surtout l'existence de règles, d'une coutume antérieure au jugement ; on pourrait dire qu'en un sens, elle définit ce à partir de quoi le non classique peut s'affirmer :

- comme cachet :

"je dis que c'est une maison classique ; elle est bien mais enfin elle n'a rien d'extraordinaire ; elle a pas un cachet"

(BT 19)

"on sent que c'est de la construction traditionnelle c'est classique, confortable mais ça manque de cachet"

(BT 16)

"c'est déjà moins classique, par la forme, il y a un cachet"

(CT 3)

- comme originalité :

"c'est la maison classique ; on passe devant on n'en retient rien du tout ; alors là par contre on la regarde, c'est original"

(AT 5)

"celle-là est classique, tristement ; il n'y a rien d'original ; enfin ça fait un petit peu trop simple"

(I 6)

Dans le classique, il n'y a donc pas d'écart à la règle : mais quelle règle : Kant dit très bien que cette règle n'est pas un concept :

la faculté de juger esthétique est ainsi une faculté particulière pour juger les choses d'après une règle et non suivant des concepts

(Critique de la faculté de juger, p. 40)

Kant expliquait avant qu'il n'est pas possible de considérer de telles règles comme des fins a priori :

elle/la faculté de juger/ne peut donner aucun principe, tiré du concept de la nature comme objet de l'expérience, qui autoriserait à attribuer à celle-ci quelque rapport à des fins a priori

(Ibidem, p.40)

Le classique comme règle obéit ainsi aux critères kantien qui veulent qu'il y ait des règles générales, mais non universelles : c'est ce qu'il dit de l'agréable ou du beau, c'est ce que nos enquêtés disent du classique¹. Il y a ainsi chez les enquêtés une valorisation de l'écart à la règle² qui indique à la fois la présence et la nécessité de la règle, et l'agrément du quelque chose qui ne s'y soumet pas :

"cette façade est classique, mais un petit peu trop nue"
(BT 12)

"cette forme en trois parties c'est moins classique"
(CT 3)

"c'est classique mais peut-être un peu froid ces façades qui sont rectilignes"
(BT 17)

Il y a ainsi une adhésion à ce que M. Dufrenne explique sur le rapport entre l'art classique et sa négativité propre : "cet art ne peut tenir la gageure d'être vrai et de plaire à la fois. Ce qu'il élimine dans le réel est en quelque sorte le plus réel, le surprenant, l'imprévisible././ce qu'il représente est un réel lui-même conventionnel³".

1. Kant (E.), op. cit., p. 57.

2. déjà notée en II.2-A2

3. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, II, pp. 626-627.

Il y a ainsi chez nos répondants un désir de règle, une lutte contre ce qu'ils appellent le tarabiscoté, le bizarre, et en même temps une identification de la règle avec la monotonie, le déjà vu, le démodé. Une esthétique que le Buffon de *De la nature* n'eût peut-être pas désavoué¹.

b. Le sentiment du monotone

Le monotone est une grande catégorie du jugement esthétique ; nous avons vu ailleurs² qu'il était aussi l'une des bases du jugement moral sur l'architecture répétitive : en un certain sens le monotone dérive du répétitif :

"il n'y a pas de recherche pour rompre cette monotonie de ces maisons qu'on trouve partout"
(BT 17)

"quatre fenêtres pareilles, c'est monotone le toit sans aucun décrochement, aucune lucarne simple, c'est uniforme"
(BT 14)

Faut-il associer définitivement monotonie et production d'identiques ; il semble que le sentiment du monotone ne soit pas limité à la répétition : il est lié aussi aux éléments dont l'orthogonalité renvoie (peut-être) à des caractéristiques de l'architecture moderne :

"elle est trop droite, monotone"
(BT 13)

"c'est une maison droite, sans coins, monotone"
(BT 11)

"le toit est petit peu trop plat, trop monotone"
(BT 12)

"elle est trop plate, trop monotone avec un nombre de fenêtres sur le côté"

1. Le style, écrit Buffon, n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées. Préface à *De la nature*, Paris, 1753.

2. *Habitat et pratique de l'espace*, op. cit.

Le monotone, c'est donc ce qu'il faut rompre, et l'on rompt notamment en décrochant : cette valeur sentimentale du décroché est bien comprise et assimilée par les répondants :

"alors toujours le même reproche, c'est trop plat, c'est trop monotone ; la maison est située en longueur et malgré les petits décrochements à droite et à gauche, ça donne une impression de monotonie"
(BT 12)

"j'aime bien la façade et puis ces fenêtres en arrondi ça rompt la monotonie"
(CT 3)

"on a peut-être voulu rompre effectivement la monotonie de la façade"
(BT 17)

"cette fenêtre avec un pan coupé ne semble pas avoir d'utilité si vous voulez, il me semble qu'on l'a peut-être mise là pour rompre la monotonie"
(BT 12)

"elle n'est pas monotone parce qu'elle est en L"
(BT 13)

"j'aime assez avec une aile en retour, c'est pas monotone, c'est très joli"
(BT 16)

Depuis Le Corbusier, les tentatives pour rompre la monotonie se sont succédées ; chez lui, ces tentatives sont passablement fictives ; Le Corbusier ne cèdera jamais sur son esthétique des formes même quand il la camouflera derrière des redans¹. Assez curieusement, cette monotonie s'allie au sentiment du classique, comme si, chez le répondant français l'ordre classique et l'architecture moderne étaient désormais associés. Au contraire, le sentiment du moderne est quelque chose de différent.

1. Cf. Le Corbusier, "Plan voisin", *Oeuvres complètes*, op. cit., pp. 1910-1929.

c. Le sentiment du moderne

Il n'y a pas de valeur positive du moderne (pas davantage que du classique en tous cas) ; le moderne ce sont plutôt des éléments qui interviennent dans la composition de la maison :

"alors là c'est pas le parallélépipède ; c'est le truc bien tarabiscoté ; c'est un style un peu moderne qui me choque"

(BT 15)

"c'est trop moderne ; je n'aime pas ces toits qui descendent très très bas"

(BT 10)

"les grandes vitres, c'est du modernisme ; j'aime pas"

(AT 6)

"un peu trop de béton, ça rappellerait un peu l'appartement, avec du béton partout ; ça fait moderne ; j'aime pas tellement"

(AT 2)

S'il y a un sentiment du moderne, c'est à notre sens dans cette affirmation que "le moderne, il faut aimer" ; affirmation qui 1°) subjectivise le sentiment du moderne (au contraire rappelons-le des architectes pour qui le moderne est d'essence objective) ; 2°) renvoie le moderne à ceux qui l'aiment, en général pas le répondant :

"c'est sûrement agréable pour quelqu'un qui aime les lignes modernes mais moi je n'aime pas alors"

(CT 3)

"elle est un peu moderne ; je la trouve un peu trop moderne dans les lignes ; j'aime pas tellement ; j'aime mieux les formes plus classiques"

(AT 6)

"alors moi je ne m'y connais pas beaucoup dans cette architecture moderne ; je ne la prendrais pas parce que je ne suis pas tellement de ces goûts ultra-modernes ; mais enfin elle peut probablement plaire à des gens"

(CT 1)

Le sentiment du moderne serait donc, en quelque façon, le sentiment d'une séparation ; on pourrait ajouter que la dénomination moderne sert plutôt à désigner cette séparation qu'à la recevoir : le moderne n'est-il pas l'incompréhensible, ce dont les règles existent mais échappent à l'entendement ? Le sentiment du classique serait ainsi un sentiment de déjà connu, de reconnu et de trop-connu ; le sentiment du moderne serait celui d'un sujet aliéné (par rapport à quelque chose qu'il désigne sous le nom de moderne¹).

Il y aurait évidemment lieu de rechercher si cette opposition classique/moderne fonctionne bien comme nous l'avons dit : le classique comme système de règles connues et que seuls peuvent corriger des accidents ; le moderne comme ce qui se réfère à un sentiment d'aliénation que le jugement esthétique ne peut traduire que sous la forme du goût. Il y aurait là une intéressante évolution des mentalités.

D. LE SENTIMENT DU *JOLI* COMME FONDEMENT D'UNE ESTHÉTIQUE DE LA MAISON

Le Joli a, en esthétique, ses lettres de noblesse, tout comme le Tragique ou le Sublime ; dans le tableau des *Essences réflexives* que E. Souriau donne² de l'esthétique, il occupe une place marquée dans toutes les époques et s'oppose directement au Tragique. Définissant ces essences réflexives, E. Souriau dit qu'elles "sont bien postérieures à la progression instaurative, qu'elles ne dirigent pas³ ; elles procèdent d'un mouvement réflexif

1. Lefebvre (H.), *Critique de la vie quotidienne*, l'Arche, 1962.

2. *Correspondance des arts*, Flammarion, Paris, 1947.

3. Ce que Souriau nomme progression instaurative, on l'aura deviné, est ce que l'on nomme en d'autres lieux créativité. Cf. *L'avenir de l'esthétique*, Paris, Alcan, 1929, p. 109.

et contemplatif de l'oeuvre... Elles sont des épreuves, des contrôles *a posteriori* ; non des régulations directes et des lois de l'acte."¹ Et ici, nous nous efforcerons de montrer qu'il en va bien ainsi, pour une raison profonde, qui fait l'objet d'une discussion entre Dufrenne² et Souriau : c'est que l'artiste (pour nous celui qui a conçu la maison) a tenu compte de ces catégories en la concevant et même peut-être qu'il a voulu certains "effets". Travail méprisé, mais qui fonde en un certain sens une catégorie du jugement esthétique. Qu'est-ce donc que le joli, pour la réflexion du répondant ?

Le joli est d'abord une catégorie générale de la réflexion sur la maison³ : une maison est jolie ou n'est pas jolie en vertu d'une impression d'ensemble :

"ça c'est la maison standard ; c'est déjà mieux que la parallélépipède simple ; en plus il y a un beau crépi sur celle-là ; elle est assez jolie"
(BT 15)

"ça ressemble un peu aux maisons Phénix ; c'est un peu ce qu'ils font ; c'est assez jolie esthétiquement il y a mieux"
(BT 18)

"je trouve que c'est une très jolie maison. C'est une très jolie réalisation ça dépasse tout à fait ma façon d'être et de vivre"
(BT 16)

"une maison en L, très jolie ; l'aspect extérieur très bien"
(CT 3)

"elle est très jolie, superbe ; en dehors de mes moyens mais superbe"
(AT 6)

"Elle est très jolie celle-ci"
(AT 1)

"celle-ci fait plus joli comme maison"
(BT 19)

"la construction est jolie mais enfin cette tourelle ça m'enchanté pas"
(CT 1)

1. Souriau (E.), op. cit., p. 109.
2. Dufrenne (M.), op. cit., II, p. 574.
3. voir supra, I.1-A.c

En énumérant ces énoncés nous n'avons pas voulu prétendre que le Joli était la seule essence réflexive s'appliquant à la maison, ni qu'elle s'appliquât exclusivement à la maison en général : nous avons seulement voulu marquer que, dans l'articulation du jugement esthétique, cette catégorie s'appliquait assez volontiers à l'ensemble (comme jugement et comme perception). On peut se demander si cette généralité du jugement n'est pas liée à une finalité de la maison en tant que telle : ce que laisse entendre AT 6, BT 16 notamment qui réfère le "joli" de cette maison à une classe bien déterminée de personnes :

"je trouve que c'est une très jolie maison, confortable, qui appartient à une classe de gens bien arrêtée, bourgeois en l'occurrence"
(BT 16)

Est-ce cela que Kant nomme la beauté adhérente, qui suppose le concept de quelque fin pour laquelle serviraient les divers éléments de l'objet¹ ? Kant ajoute très bien qu'on pourrait adapter à un édifice maintes choses plaisant immédiatement dans l'intuition si cet édifice ne devait être une église² ; de quoi il résulte selon Kant que ce type de jugement esthétique doit être considéré dans ce cas comme assujetti à certaines règles :

*...par cette liaison de la satisfaction esthétique et de la satisfaction intellectuelle, le goût gagne à être fixé, et, s'il ne devient pas universel, néanmoins des règles, relatives à certains objets déterminés suivant des fins peuvent lui être prescrites. Ces règles ne sont pas toutefois des règles du goût mais des règles portant sur l'union du goût avec la raison, c'est-à-dire du beau avec le bien.*³

Cette union du beau avec le bien, nous l'avons déjà rencontrée dans ce que nous appelions les relations parfaites (quand l'accord existait entre l'intérieur et l'extérieur d'une maison)⁴. Et

1. *Critique du jugement*, op. cit., p. 71.

2. *Ibidem*, p. 71.

3. *Ibidem*, p. 72.

4. *Habitat et pratique de l'espace*, op. cit.

lorsque nous trouvons des restrictions à l'application de la catégorie du joli, elles portent sur l'impossibilité de l'accord entre le beau et le bien :

"sans quoi, c'est très joli ; c'est une maison il doit y faire bon vivre quand ça correspond à ses états d'âme"
(BT 16)

Il nous a semblé que le Joli, en tant que caractéristique du jugement esthétique sur la maison, impliquait l'idée de style, c'est-à-dire d'une généralité plus grande que celle que confère un jugement sur l'ensemble d'un objet :

"c'est très joli ce style qui fait un peu ancien
c'est très joli, c'est très cosu, ça doit être très confortable"
(AT 1)

"j'aime mieux les maisons un peu en L ; ça fait plus joli comme maison ; j'aime mieux comme style"
(BT 19)

Ainsi, le style ne serait que le résumé de l'apparence, celui qui subsume en-deça de l'objet un ensemble de catégories fondamentalement esthétiques du "faire-joli" : le style serait donc l'expression de ce "corps phénoménal" proposé par Merleau Ponty dans la *Phénoménologie de la perception*¹, c'est-à-dire une capacité d'organisation globale du champ perceptif autour d'une dominante. Dans le cas de la maison, cette dominante serait la logique propre de l'organisation perçue à travers la façade ; en somme ce miracle qu'on nomme l'expression. La maison pourrait alors renvoyer à cette vérité de l'objet esthétique dont parle M. Dufrenne² qui constate qu'il existe une vérité de l'expression (et non une vérité objectale de l'expressivité) : c'est ce que pensent les répondants quand ils déplorent quelque atteinte au "joli" :

1. Gallimard, 1971, p. 367.

2. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, II, op. cit., p. 659.

"je ne la trouve pas tellement jolie d'aspect extérieur avec le toit qui.."

(AT 6)

"moi j'aurais préféré que cette maison soit beige, je trouve que ça serait plus joli"

(BT 15)

"ce rose, je trouve que ça doit rentrer dans le cadre de quelque chose mais ça rend la maison moins jolie"

(BT 19)

"ce serait une plus jolie maison si on laissait le bois naturel"

(BT 15)

Si la maison est objet esthétique donc, ce n'est pas tant en étant le point de départ d'une connaissance objective du réel que le point de départ d'une lecture du réel. Le monde de cet objet, c'est le monde d'une catégorie affective (ici le Joli et ce qui peut s'y rattacher) et à travers elle seulement le monde des objets réels ; nous avons cité M. Dufrenne¹, nous avons aussi décrit le déroulement de notre expérience : en effet, nous sommes partis d'une lecture de l'expression du réel : des maisons représentées et nous avons exploré le monde de l'objet représenté -ici le monde évoqué à travers les images présentées- c'est le monde d'une catégorie affective ; nous en trouvons, dans les sentiments exprimés plusieurs, mais il nous semble cependant que la vérité de l'objet s'exprime mieux à travers le Joli. Nous voici rendus au terme de notre enquête.

1. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, II, op. cit., p. 631.

CONCLUSION

Nous n'irons pas jusqu'à dire que nous avons réussi ce que nous nous proposons, à savoir de mettre en évidence quelques caractéristiques du jugement esthétique repérables dans les discours des répondants. Une telle réussite, à vrai dire, ne prouverait guère plus que ce que prouverait une analyse sémiologique appliquée aux termes employés. Nous nous intéresserons seulement, en conclusion, aux questions qui nous semblent intéressantes à la fois pour les sociologues et pour les architectes. Dire que les textes que nous avons analysés prouvent l'existence de la faculté de juger (et montrent la pertinence de l'attitude kantienne concernant le jugement esthétique) nous permet seulement d'introduire une question peut-être notable : y a-t-il une esthétique que l'on appellerait "populaire" comme on parle de "culture populaire" ou encore de culture de classe ?

On ne répondra bien à cette question qu'en comprenant qu'il y a une profonde différence entre le jugement esthétique et ses caractéristiques, analysées par Kant, ou encore l'expérience esthétique, décrite par Dufrenne, et l'esthétique, réflexion sur l'art. Les deux premiers sont des objets pour la discipline qui se veut scientifique - elle se pratique en cabinet et culmine, sans doute dans la philosophie de l'art, pour qui les analyses de Kant et Dufrenne sont encore de simples objets. Or, quand on veut parler d'esthétique populaire -notamment en parlant de la maison- on veut simplement entendre qu'il y a une manière populaire d'émettre des jugements sur les maisons, qui s'oppose par exemple à la manière dont l'architecte émet de tels jugements : il nous a semblé que l'architecte moderne a tendance à référer ses jugements esthétiques à des essences fixes, de type objectif comme les Formes, cependant que le populaire opère suivant une esthétique à deux paliers : celle de l'habiter dans laquelle

vérité et utilité s'accordent pour converger dans le Convenable (en somme, la *decencia* baroque), le Décoratif (le *decoroso* baroque) ; cette esthétique là est le fondement de l'appréciation de l'habiter du point de vue de l'objet. Mais dans l'habiter, une part de l'objet se fait sujet : la maison est appropriée, et le mode d'appropriation implique assez souvent des conversions esthétiques, de nouvelles conventions (celle qui aboutit au Palais du facteur Cheval en est un exemple parmi d'autres) dans lequel des essences tout à fait différentes viennent transformer le jugement.

A cette première partie de l'esthétique de la Maison vient à présent s'en ajouter une seconde qui est celle des répondants : ceux-ci ne se préoccupent pas de l'habiter puisque l'habiter n'est jamais en question ; il est remarquable que les répondants ne parlent jamais des transformations qu'ils pourraient faire subir aux maisons qui leur sont présentées ; ils jouent en cela leur rôle de répondants et montrent qu'ils apprécient la production du jugement esthétique en tant que telle ; il est assez vraisemblable, du reste, que ce jeu est joué par eux bien des fois (en promenade, en répondant à des concours, dans la conversation) ; elle est la conséquence logique de leur compétence en matière d'esthétique de la Maison, compétence qui se forme sans doute par la pratique du jugement, résultat d'une inculcation parentale et sociale. Nous avons montré que ce jugement esthétique est une véritable structure ; c'est-à-dire qu'il suit des lignes déjà indiquées par la réflexion esthétique et qu'il est "l'activité intellectuelle par laquelle les catégories assument leur fonction dans la perception la plus ordinaire", pour reprendre les termes mêmes de M. Dufrenne¹.

En parlant d'inculcation nous avons évidemment ouvert la voie à une discussion sur l'esthétique de la Maison : dans quelle mesure celle-ci est-elle tributaire de ce que P. Bourdieu

1. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, II, op. cit., p. 465.

et son école nomment la Distinction ? On voit bien d'abord que le matériau que P. Bourdieu étudie et le nôtre sont différents ; P. Bourdieu cherche des préférences, nous avons sollicité des commentaires. Ces commentaires nous montrent une compréhension des différences qui font que nous sommes tentés de voir dans le champ défini par Bourdieu et dans celui que représentent treize photos de maisons quelque hétérogénéité : en effet, nos répondants se montrent capables d'assigner à des éléments de maison des valeurs différentielles : ils parlent un peu comme s'ils répondaient à Bourdieu : vous me demandez si je préfère Van Gogh à Kandisky parce que vous voulez savoir si je suis cadre moyen ou supérieur. En effet sur le plan du jugement esthétique qui est celui qui nous occupe ici, différencier une maison et reconnaître une préférence picturale relèvent ensemble du jugement esthétique : or, dans le cas de maisons tout se passe comme si la capacité réflexive du jugement esthétique opérait, ce qui n'est certainement pas le cas de l'enquête Bourdieu (car le simple fait de classer des préférences est par lui-même extensif de réflexivité).

Ce qui nous amène à nous demander si, dans le cas de l'esthétique de la maison, ne jouaient pas un certain nombre de conventions, antérieures aux inculcations sur lesquelles Bourdieu -légitimement- s'appuie. Ces conventions nous en avons assez longuement parlé (cf. II.1 - B. a, b, c, d). Il nous suffira d'en dire quelques mots.

L'importance des conventions en architecture a été soulignée par B. Huet dans un article d'*Architecture d'Aujourd'hui* pour affirmer que la solution de tous les problèmes de l'architecture moderne ne résidait pas nécessairement dans une prise en compte des besoins, ou des modèles culturels car l'existence même de l'architecture ne peut s'abstraire de l'établissement de règles dont les auteurs de *Traité* parlaient abondamment : de Fréard de Chambray au Père André, depuis Philibert de l'Orme, nous sommes

en France dans le domaine des règles, pour lequel la référence antique est une sorte de mythe fondateur. Tafuri a raison de voir dans l'illuminisme le moment fatal où s'écroule le monde des conventions pour faire place à la dialectique de la Raison. Le remplacement de conventions arbitraires du goût par l'exercice de la Raison, si manifeste à partir de Kant, conduit à la liquidation progressive des fondements de l'architecture (de l'art aussi sans doute s'il faut suivre Tafuri). Dès lors, la constatation de Bernard Huet risquerait de paraître pessimiste, si le sens commun ne persistait, avec un ensemble de règles dont nous avons déjà parlé ; de sorte qu'il pourrait suffire aux architectes de se référer à cet ensemble pour se retrouver avec des conventions ; c'est bien ce que montrent les paragraphes que nous avons consacrés à ce sujet :

Le jugement esthétique est médiatisé : le jugement esthétique n'est pas pure affaire de goût, en ce qui concerne la maison tout au moins, il s'appuie sur des hypothèses qui concernent le rapport entre moeurs et apparence, entre mode de vie et façade.

Cette médiatisation fait intervenir des conventions qui sont celles de la "petite maison" et qui sur-déterminent le jugement : une telle sur-détermination est opposée à la vision marchande de la maison-objet vision qui repose nous le savons bien sur des enquêtes de marketing dans lesquelles la maison pré-fabriquée est présentée à peu près comme un paquet de lessive : la vision du bonheur dans les maisons X et à peu près du même ordre que celle proposée par la Mère Denis pour la lessive ; elle possède la même valeur "cosmétique" et conduit à des produits qui obéissent aux lois du marketing. L'enquête sur *les Inspirés des maisons standards* de Jean-Luc Massot¹ est régie par les mêmes principes d'aplatissement de toutes les transformations ;

1. op. cit.

elle est conduite dans cet esprit de désinformation radicale qui ne veut saisir, dans l'action de l'habitant aucune raison et qui préfère y voir une inspiration. Ce qui permet de dire que tout le monde a du génie : les habitants-acheteurs et aussi les maisons X puisqu'elles ont permis cet épanouissement. Sans doute les habitants-acheteurs eussent-ils préféré un peu plus de recherche des conventions précisément qui régissent ces transformations, éventuellement cela leur eût permis, sinon à eux, du moins aux futurs acheteurs, d'éviter certaines transformations coûteuses ; mais que reprocher à quelqu'un qui vous proclame "inspiré" ?

On aurait donc tort d'identifier marketing et commande :

l'habitant ne s'y trompe pas ; et, par voie de conséquence, on aurait tort d'identifier préfabrication et architecture : de ce point de vue, nous ne pouvons que souscrire aux remarques faites par H. Ciriani lors d'une rencontre récente à Bordeaux¹ ; on ne saurait confondre -disait-il- la fabrication à l'identique avec l'architecture ; et il invitait à distinguer la préfabrication et ses problèmes de l'élaboration architecturale.

Ce que montre en tous cas cette enquête, c'est que les astuces des fabricants concernant les façades font beaucoup moins de dupes qu'ils ne le pensent : le répondant demande à comprendre les principes de base de l'objet qu'on lui présente ; par ailleurs, il comprend aussi que la façade est l'équivalent de l'emballage d'un paquet, mais n'en dit guère plus que celui-ci sur l'intérieur.

Dans ce cas, pourquoi ce succès de la maison individuelle préfabriquée ? C'est très simple : on paie -cher- une assurance contre les incertitudes du chantier ; on paie cher des études préalables bien faites (même si c'est dans une direction parfois

1. *La personnalisation des maisons standards, une voie nouvelle pour l'architecture domestique*, Colloque Groupe Racine-Bordeaux, novembre 1980.

aberrante, voir le style "néo") ; en somme on paie cher la connaissance précise d'un objet qui vous sera familier. C'est cher, mais il n'y a que les riches qui peuvent se payer du bon marché...

Dans ces conditions que répondre aux remarques de B. Huet et que proposer aux architectes . Rien sans doute, puisque Bernard Huet ne fait que constater un "état présent de l'Architecture" et qu'il ne pense pas -en quoi il a raison- que les conventions puissent surgir toutes armées des mille et un jours pour l'Architecture ; sans doute y faut-il plus de patience ; il faut aussi (et c'est là une observation de B. Huet que nous reprenons dans sa substance) être prêts à admettre un partage radicalement différent des tâches que la division du travail assignait à l'architecte jusqu'à maintenant.

Peut-être, à cet égard, la seconde partie de notre travail pourrait-elle nous fournir une issue. Nous y décrivons les catégories du jugement esthétique.

On sait déjà que le spectacle de la Forme, cher à Le Corbusier n'est pas le fort de l'esthétique de la Maison ; on pourra se demander si cet éloignement de ce que Leibnitz considérait comme la base de l'esthétique, est dû aux rapports très particuliers que les Formes, manifestées par le logement collectif, ont inculqués aux répondants : ils suspectent la géométrie, le volume, et jusqu'à la symétrie parce qu'ils y voient le principe d'engendrement d'objets pour lesquels ils ont de l'aversion. On sait aussi que les catégories qui reflètent la création ont peu d'importance et que, du reste, la création comme telle n'est même pas mentionnée ; on peut y voir l'effet de l'absence nécessaire du sublime en architecture, déjà montrée par Kant . Enfin on doit se résigner à voir triompher, dans les catégories du jugement sur la Maison, celles du sentiment et tout spécialement celle du Joli.

L'esthétique de la maison repose ainsi sur deux genres de données : celles fournies par les modèles culturels, celles fournies par les sentiments. Les premières impliquent une lisibilité du bâtiment qui autorise le répondant à inférer de l'extérieur à l'intérieur ; ceci n'est pas autre chose qu'une bonne règle architecturale ; on la trouve dans B. Zevi¹. Cette lisibilité doit porter sur les points suivants : entrée, rapport avec la voie publique, partie semi-privée de la maison ; la façade elle-même est une partie de cette lisibilité. Dès que ces demandes sont satisfaites, on rentre dans les catégories du sentiment esthétique ; or, celle du Joli à laquelle nous avons consacré quelques pages, est essentiellement liée à une vue d'ensemble de la Maison ; il y a là une circonstance qui autorise à dire que le traitement architectural de l'édifice rencontre cette exigence principale de l'esthétique populaire ; s'il la rencontre pour la nier, c'est un refus dont l'architecte ne peut esquiver la responsabilité ; mais en fait, la rencontre existe au niveau du traitement global de l'édifice. La distance entre le monde architectural et le populaire est donc moindre qu'il pouvait sembler à lire les attendus théoriques de l'architecture moderne. Ce serait un gain sensible de cet ouvrage que d'avoir contribué à ce rapprochement.

	simple	principale	secondaire	
	composite	- blanc - gris - autres	- naturelle - maison - autre - autres	3
	surélevé	plain-pied	plain-pied sur butte	3
	garage balcon	0 0		2

1. Zevi (B.), *Apprendre à voir l'architecture*, Minuit, 1959.

ANNEXE I

Eléments de la composition	Variantes	Nombre de variantes
Morphologie générale	parallèle - décroché - porche - en L	4
Morphologie toit	2 pentes - 4 pentes - 2 pentes - très simples - complexes - complexe	4
Cheminée	avec sans	2
Ouvertures toit	chattière - Velux - lucarne - chien assis	4
Matériaux toit	tuile romaine - tuile plate - tuile - ardoise - shingle	5
Niveaux	1 étage rez-de-chaussée + combles plain-pied	3
Ouvertures sur façade	porte fen. être homogène porte fen. être dyssimétrique porte fen. + fenêtre fenêtre avec appui, sans	4
Vitrages	petits carreaux vitres pleines autres	3
Porte d'entrée	pleine vitrée ouvragée	3
Texture façade	Pierre - brique - bois - enduit lisse - enduit taloché	5
Couleur	simple / composite principale : - blanc - ocre - autres secondaire : - naturelle - marron - ocre - autres	3
Situation	surélevé plain-pied plain-pied sur butte	3
Divers	garage 0 balcon 0	2

Cette grille recense les principaux éléments formels que nous avons jugé susceptibles d'apparaître dans la composition des maisons individuelles françaises. Rappelons que nous avons fait l'hypothèse qu'ils constitueraient les supports des jugements esthétiques des habitants, supports passibles d'instaurer des différences au niveau iconique comme au niveau verbal.

ANNEXE II

Catalogue des éléments "architecturaux" dénommés

abri	cour	pierre : meulière
accès	couverture	taille
acier	crépi	apparente
ailes	cuisine	pigeonnier
angle		pignon
ardoise	dalle	pilier
arêtes	décrochement	plafond
armature (métallique)	droit	plan
arrondi		plain-pied
auvent	étage	porte
avancée	escalier	poutre
	entourage	proportion
baie		
balcon	façade	recoin
balustrade	fenêtre (porte)	renforcement
battant	ferme	retour
bec	fer forgé	retrait
béton	ferrures	revêtement
bois	forme	ronde
bouches d'aération		
brique	garage	salle à manger
	gouttière	serre
carreaux (petits, grands)	grenier	soubassement
capteurs		sous-sol
chambres	hauteur	
charpente		terrasse
chattière	jardin	toit
cheminée	jardin d'hiver	tour
chien assis		tourelle
ciment	lignes	tuiles : canal
coin	living	plate
clocheton	loggia	romaine
colombage	lucarne	ronde
colonne		tuyauterie
colonnade	maison	
comble	mansarde	velux
construction	matériau	veranda
contrevent	matière	vernis
couleur : beige	mur	verre
blanc	muret	verrière
clair		vitre
foncé	ouverture	vitraux
jaune		volet
naturel	pan coupé	volume
noir	parpaing	
ocre	peinture	
rose	pente	
rouge	persiennes	
	pièce	
couloir		
		zinc

