

LOGIQUE DE LA SPATIALITE DOMESTIQUE SAVANTE DANS LA THEORIE ARCHITECTURALE : UN PARCOURS EN DENTS DE SCIE

H. BOUTABBA* & A. FARHI**

*Université de M'sila, Institut de Gestion des techniques urbaines, Algérie

**Université de Biskra, Département d'architecture, Algérie

RÉSUMÉ

En raison de son universalité, l'espace domestique a toujours été sujet de prédilection pour la recherche architecturale. Son façonnement a été, depuis l'aube des temps assujéti aux caractéristiques et idéologies qui ont gouverné l'époque de son engendrement, ce qui a suscité à travers les différentes périodes historiques, de nombreux glissements conceptuels. Le but de ce papier est d'illustrer quelques uns de ces glissements, en cernant la nature propre de la spatialité domestique savante, spécifiquement celle des villas de banlieue et de villégiature. Face aux nombreuses transformations, cette anthologie ne peut être que fragmentaire. Nous allons donc suivre des itinéraires raccourcis et privilégier certains angles d'observation. La classification chronologique sera définie par rapport au Mouvement Moderne, vu qu'il a constitué une étape de dislocation très symptomatique dans l'histoire de l'architecture.

MOTS CLES: Espace architectural, spatialité domestique, glissement conceptuel, villa, Mouvement moderne

ABSTRACT

Because of its universality, domestic space has always been favorite subject for architectural research. Its Shaping has been since the dawn of time, submitted to characteristics and ideologies, which have governed the time of his begetting, which has led, through different historical periods, many conceptual shifts. The purpose of this paper is to illustrate some of these shifts, by identifying the specific nature of scholarly domestic spatiality, specifically that of suburban homes and vacationing. Faced with many transformations, this anthology can only be fragmentary. We will follow shortened routes and favor certain viewing angles. The chronological classification will be defined in relation to the Modern Movement, since it has been a very symptomatic dislocation step in the history of architecture.

KEYWORDS: Architectural space, domestic spatiality, conceptual shift, villa, modern Movement

1 INTRODUCTION

Nous ne pourrions aborder la spatialité de l'habitat domestique en ignorant la notion même qui était à son origine : l'espace. Ce vieux concept longtemps défini par Lalande [1] comme "*étendue homogène*", "*milieu idéal [...] qui contient toutes les étendues finies*" a pris récemment un accroissement qu'il n'avait jamais connu. Sans doute, dès avant la formulation de Kant, certains chercheurs ont-ils vraisemblablement discerné, plus ou moins brouillement, que la catégorie de l'espace comme celle du temps, de la substance et de la causalité, constituaient un cadre de référence indispensable à l'élaboration de toute connaissance.

Dans la pensée courante, écrivent Malverti & al. [2], l'espace désigne souvent les astres ou l'univers, plus largement ce qui est à distance et ailleurs, là où l'homme n'est pas. Dans son expérience pratique, l'architecture a dû inventer l'espace de ce qui est là, autour des individus, afin

de construire un abri aux corps.

A l'âge classique, l'espace architectural n'était considéré que comme simple forme et pas encore comme destination et construction et semble difficilement distinguable de la statuaire. Etienne Souriau trouve, de l'une à l'autre, cette unique différence que la statue est figurative, en sorte que la sculpture contemporaine lui parait une architecture libérée seulement des utilités. Depuis la fin du XIXe siècle, suite aux études de Ruskin, Semper, Lipps, Schmarsow, Riegl puis Frankl et Sedlmayer, et celles du XXe siècle : Zevi. B, Argan. G-C, Raymond. H, Segaud. M, Boudon. Ph ainsi que la remarquable étude de Van de Ven [3], cette notion d'espace architectural s'est peu à peu commutée à la Forme et à la Composition de la tradition classique. Cette notion intuitive, écrit Claude Vie [4], est aujourd'hui abondamment employée. Sa définition n'en reste pas moins floue, "*une sorte de fourre-tout à l'obscur contenu*". Elle peut présenter comme synonyme, 'édifice', 'œuvre d'architecture'. Cette expression est tellement devenue

habituelle, remarque Benoit Goetz [5] que la donnée fondamentale qu'elle couvre fut oubliée. Si l'architecture est ce, par quoi l'espace est susceptible d'être modifié, alors tout espace architecturé, dans sa singularité, conditionne et implique une pensée, une politique et une physique singulière, Goetz [5]. C'est ce que nous allons essayer de démontrer à travers la spatialité domestique savante

2 LA SPATIALITE DOMESTIQUE A L'AGE CLASSIQUE : UNE GEOMETRIE IDEALE GLORIFIANT L'ORDRE ET LA HIERARCHIE

La spatialité domestique a pénétré la théorie architecturale depuis les traités anciens, dont, Vitruve subordonnait 'son ensemble' aux trois règles de solidité, commodité et beauté qui avaient constituées les référents principaux du classicisme. Si la villa *Urbana* avait imposé la production domestique « de haute gamme » de l'antiquité, le modèle spatial palladien avait, dominé et posé les jalons du développement de la spatialité domestique européenne toute entière de l'Antiquité aux temps modernes. En effet, la *Malcontenta* de la Rotonda ou de la *Rocca Pisana* n'avaient pas seulement inspiré les villas de la grosse bourgeoisie possédante de la « noblesse » bancaire et industrielle à l'aube du XXe siècle, mais avaient largement constitué les modèles spatiaux de base des fermes fortifiées de la noblesse polonaise, scandinaves et bohémienne durant la période baroque et classiciste, dans la Russie de Pierre Le Grand, dans l'Angleterre du XVIIIe et du XIXe siècle et dans bien d'autres endroits du monde du fait de l'action coloniale, Bentmann & Muller. [6] La spatialité domestique était gouvernée par une géométrie idéale des plans et des proportions mathématiques. Ces ratios dérivés de la théorie musicale de l'époque et de la vision pythagoricienne du monde. La conception spatiale obéissait à une rigueur des règles, à une fidélité à l'ordre classique et à un principe d'autorité qui, en l'absence d'une véritable science de la distribution, s'affirmait dans le compartimentage spatial général ainsi que dans la construction hiérarchique des pièces particulières, Ackermann [7].

3 A LA VEILLE DU MOUVEMENT MODERNE : UNE SPATIALITÉ PITTORISQUE RATIONNELLE

Viollet-le-Duc [8] consacra trois de ses célèbres entretiens (17-18-19eme) au traitement de l'architecture domestique, où il distingua deux façons d'être vrai : soit, selon les procédés de construction, en employant les matériaux de construction suivant leurs qualités et leurs propriétés, soit selon le programme en remplissant les conditions imposées par un besoin (cité par Dieudonné & al.) [9]. La vérité des besoins s'impose, donc, de plus en plus, comme base pour cette nouvelle distribution spatiale. La primauté de l'esthétique dans le système de valeur n'était plus de mise. Le plan symétrique classique percé de jours égaux est désormais pointé du doigt comme mauvaise conception, face à la "bonne méthode" du plan issu d'une stricte logique organisationnelle. A la veille du Mouvement Moderne, la

spatialité domestique se fondait sur un processus additif, des volumes désarticulés et éclatés englobant des groupes spatiaux différents : à savoir de réception, de vie familiale et de services domestiques, ce qui donna lieu à un jeu volumétrique plein de variété. Cette nouvelle méthode qualifiée d'autre part de pittoresque-rationnelle, Vigato [10], découlant d'une unité de la logique et de la fantaisie se dévoilait notamment, dans la spatialité d'un habitat domestique que l'architecture moderne a élevé au rang d'événement historique : La villa Majorelle d'Henri sauvage dans laquelle *"les pièces acceptent loyalement leur destination particulière, les quatre façades sont rationnellement différentes, non par désir de bizarrerie, mais pour ainsi dire, par la mathématique résolution du problème présenté ; et ce manque de symétrie, non seulement permet de lire le plan et de préciser les distributions intérieures, naturellement et sans fatigue, mais il pare l'ensemble d'une fantaisie savoureuse et spirituelle"* (Frantz Jourdain, cité par Dieudonné & al).

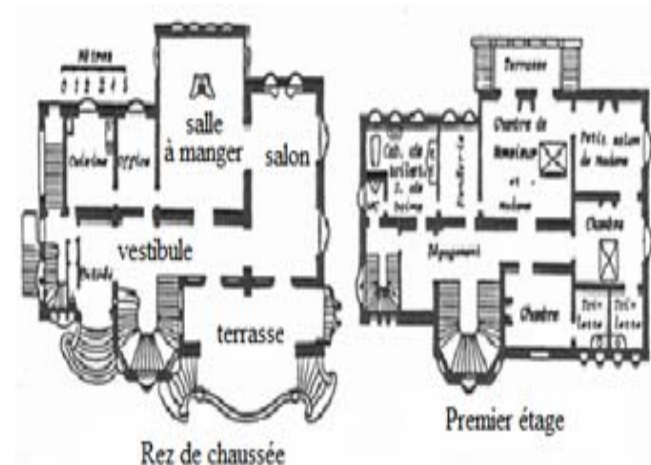


Figure 1: Plans, villa Majorelle, Architecte Henri Sauvage [11].

4 A L'AUBE MODERNE : L'APPEL A L'OUVERTURE ET A L'HYPERSPECIALISATION DES ESPACES DOMESTIQUES

Le Mouvement Moderne verra le glissement du plan pittoresque rationnel au plan informel et fonctionnel. Il était, principalement, question d'une double renonciation de la typologie élémentaire pour un nouvel espace absolument vide et entièrement instrumentalisable, glorifiant une conception mécanique au sens de machiniste de l'habitation ou selon la terminologie du philosophe Alain. [12] *"des usines pour l'étude"*. L'architecture de l'habitation devrait être, pédagogique, écrit Dieudonné & al. Elle devrait libérer l'homme de ses habitudes bourgeoises décadentes, en d'autre manière, porter à la décharge publique les cloisons divisant l'espaces en pièces closes. La spatialité domestique à l'ère du Mouvement Moderne émanait de trois principaux courants, Goulet [13] :

Le premier réaliste, il considère la maison comme outil. C'est ce qui est connu par les maisons blanches des années 20, les fameuses « machines à habiter » de Le Corbusier ; Le second idéaliste, il considère l'habitation comme objet, fruit d'une grande épurée formelle traduisant une volonté de mesure et d'équilibre qui se référerait incontestablement aux idéaux platoniciens. Mies Vander Rohe, notamment à travers la Farnsworth et Adolph Loos à travers la théorie du « Ramplan », furent les plus significatifs représentants ;

Le troisième romantique, où la maison n'est ni outil, ni objet, mais paysage, fruit d'une alliance entre bâti et nature. C'est ce qui est connue par les « prairies houses » de Frank Lloyd Wright.

4.1 Les « machines à habiter » : Une spatialité libre ou promenade architecturale

Issue d'une mentalité iconoclaste, la plus grande question à laquelle devaient répondre les « machines à habiter » était de savoir, comment organiser l'espace le plus pratique et le plus fonctionnel et comment exprimer ces idées d'une façon architectonique. Ceci avait conduit à la naissance d'une nouvelle spatialité dite fonctionnelle basée sur un nouveau code de l'architecture moderne, matérialisé par cinq points : **Des pilotis**, suspendant l'espace habitable en l'air, loin du sol, avec espace vert dessous et dessus, même sur **le toit** qui devient **jardin**. La spatialité se trouve délivrée grâce au **plan libre** dont les étages ne superposent plus par séparation des murs porteurs. L'éradication de ces derniers, offre désormais des **fenêtres en longueur** allant d'un bout à l'autre. En fin, les poteaux étant en retrait, **la façade** s'est **dégagée** pour ne devenir qu'une peau fine de murs isolants ou d'ouvertures séparant l'intérieur de l'extérieur. En se débarrassant des murs porteurs qui contraignaient autrefois le cloisonnement spatial en une multitude de pièces, La nouvelle notion du "**plan libre**" délivre la spatialité domestique, par la suppression de la majorité des couloirs, ce qui avait abouti à une juxtaposition des pièces établissant ainsi, une parfaite continuité spatiale ou plus exactement ce qu'avait dénommé, son fondateur, de "**promenade architecturale**". Cette notion a été utilisée pour la première fois dans la conception spatiale de la villa "**La Roche**" (1923-1935). Cette nouvelle distribution spatiale libre avait engendré une nouvelle distribution fonctionnelle. En effet, à l'inverse de l'habitat domestique précédant, les pièces de réception étaient ramenées sous le toit, vers le jardin. D'autre part, le remplacement du socle massif par les pilotis permettait à l'espace intermédiaire bâti, suspendu entre deux vides, plutôt deux jardins, de ménager des échappées visuelles dans les deux sens, vers le haut et vers le bas, et ce grâce aux trémies. Ce nouvel espace intérieur consolidait, en fait, l'idée de la promenade non seulement grâce à ces trémies, mais aussi grâce aux courbes en cloisons de biais ou en forme de piano, par lesquelles Le Corbusier concevait cette intériorité spatiale. Ces principes révolutionnaires étaient à la base de toute la production architecturale domestique, qui s'était vite internationalisée (Style International).



Figure 2: Villa Savoye à Poissy, Architecte Le Corbusier [14].

4.2 Le « Ramplan » D'Adolf Loos : Un modèle spatial centrifuge

Si le courant 'Réaliste', à travers les machines à habiter, ne considérait la réponse aux besoins qu'un premier stade conceptuel à atteindre pour se hausser, par la suite, vers les sommets de l'émotion esthétique ; Le courant 'Idéaliste', via la théorie du ramplan, stipulait plutôt un caractère non artistique du volume domestique poussant la recherche de la forme jusqu'à la plus totale abstraction ainsi qu'une « **liberté de l'usage** », Bois [15] & Janet [16]. Cette nouvelle théorie conceptuelle amorçait une nouvelle manière de projeter l'espace domestique universel qui doit répondre, selon la doctrine de son fondateur, à l'utilité et à plaire à tout le monde, car imposée Haiko [17]. Cette théorie de la conception domestique devrait conduire à l'économie d'espace, en dimensionnant et en mettant les pièces en relation sans les mettre sur un même niveau. Cette théorie s'articulait sur une projection en trois dimensions :

Elle recommandait l'utilisation : Des volumes réguliers et compacts ayant des configurations géométriques élémentaires sous forme de boîtes prismatiques ; Les hauteurs sont, selon les fonctions, variables d'une pièce à l'autre ; Le modèle spatial est centrifuge, déterminé souvent par des rotations axiales et qui « **donne lieu à une multitude d'annexes en forme de niches, de part et d'autre des différents espaces** » Loos. [18], ainsi que des points de vue diversifiés, accentués par des symétries partielles ou des asymétries.

La volumétrie sera travaillée par l'addition ou la soustraction de volumes simples, subordonnée à l'organisation intérieure des espaces. La conception doit procéder de l'intérieur vers l'extérieur, la spatialité constitue l'élément premier; les façades, l'élément second.

Des règles de composition, doit découler le dessin de la façade, la forme et la disposition des ouvertures ne suivent pas des impératifs fonctionnels. Cependant, la plus grande innovation de cette théorie demeure la conquête de la troisième dimension, réalisée en transperçant les entraves du volume spatial traditionnel, ce qui avait donné un « **continuum spatial libre et dynamique** » Schittich, [19] : solution d'un tracé architectural dans l'espace et non en surface. Les principes du « **Raumplan** » apparaissent dans la conception de la maison "**Steiner**" (1910) à Vienne; la maison "**Scheu**" (1912), la maison et la maison "**Tristan Tzara**" (1926) à Paris, mais surtout dans la maison Moller (1927) à Vienne et la maison Muller (1928) à Prague.

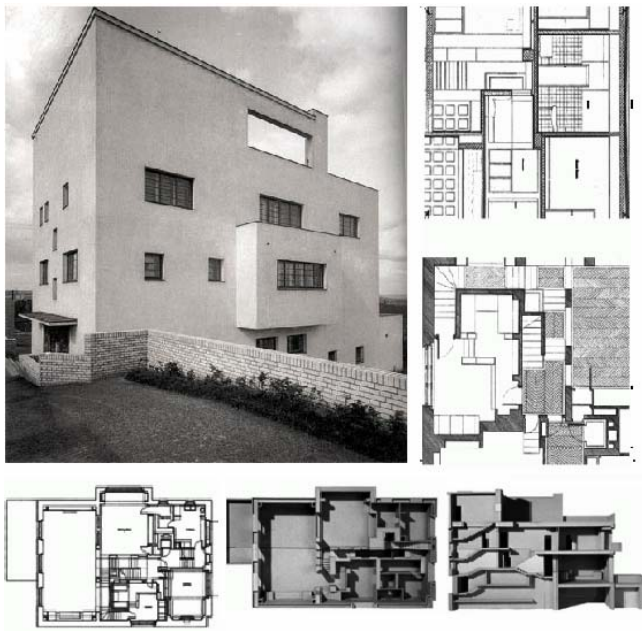


Figure 3: Villa Müller, Architecte Adolf Loos [20].

4.3 "La prairie House " : Une spatialité organique inspirée du paysage

Le troisième courant 'Organique' s'inscrit en faux contre le mythe machiniste, dénonce le purisme et l'esthétique industrielle comme idéologie architecturale. Il établit plutôt une relation essentielle entre l'Homme et l'Architecture, par le biais non plus, du seul ornement, mais d'une mise en forme extrêmement élaborée des espaces obtenus grâce à :

- Réduction au minimum du nombre des parties et des pièces d'une habitation
- Intégration du bâtiment à son site
- Élimination de la forme fermée orthogonale et cellulaire pour un espace fluide aussi bien intérieurement qu'extérieurement

La grammaire architecturale des maisons de la prairie, inspirée de la prairie de Chicago, prêchèrent d'autres valeurs majeures observées comme propres à la spatialité domestique telle que l'horizontalité de la forme considérait comme moins imposante que les mesures verticales et plus proches du paysage ondulant du Middle West : leur cadre de référence. Quant à la matérialisation de cette horizontalité, elle s'opérait par la faible hauteur des espaces, l'élanement des lignes du toit et les portes à faux, permettant le contrôle de la lumière et la protection des façades. Cependant, la valeur la plus recherchée dans les "Prairies House", demeura le fameux rapport "Inside out, Out-side-in" qui stipulait l'entrée de l'environnement à l'intérieur et laisser ce dernier "se sauver" au dehors, tout en assurant une protection des occupants.

Ces principes étaient matérialisés, depuis 1900, dans bon nombre des villas de Wright, notamment la "Hickox House" de Kankakee, dans l'Illinois dont le volume éclaté

avait projeté les différentes pièces dans le paysage. Dans la "Willits House" édifiait à Highland Park (1902), les lieux clos étaient liés à la nature par l'intermédiaire de longs portiques. De même, la "Roberts House" glorifiait l'horizontalité, "la fluidité planimétrique est intégrée par la continuité verticale grâce à un séjour qui relie deux niveaux" Zévi [21]. Quant à la "Robie House" (1909) construite à Chicago, elle bénéficiait, Grâce à l'avancée de la technique, de grands plans horizontaux en porte-à-faux.

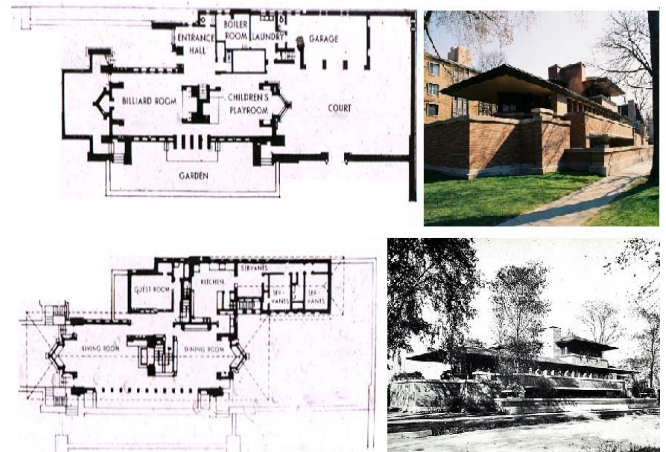


Figure 4: la "Robie House", Architecte Frank Lloyd Wright [22].

L'espace coulant "Flowing space" va à la rencontre de la nature "réciproquement le foyer se projette et rayonne" Hamburger [23]. Dans la maison sur la cascade, villa Kaufmann à Bear Run en Pennsylvanie, c'est avec plus de génie que la spatialité domestique des « Prairies House » libère d'une façon extraordinaire, en réunissant pour la première fois, depuis le Panthéon à Rome "édifice et nature s'intègrent dans un champ magnifique total" Zévi [21].

5 ECLATEMENT DU MOUVEMENT MODERNE : NAISSANCE DE NOUVEAUX COURANTS... ET DE NOUVELLES SPATIALITÉS?

Après 50 ans de gloire, les années 1960 vinrent semer le doute dans les esprits quant aux certitudes des principes du Mouvement Moderne dans la sphère domestique. En effet, dérouter devant les insuffisances d'ordre qualitatif, le public profane a montré unanimement sa méfiance envers les constructions privées d'une architecture dont le triomphalisme l'a longtemps troublé, Melhush [24], et les commandements du catéchisme moderne, se voient pour la première fois, largement critiqués du côté des spécialistes :

La Forme n'a pas suivi en fin de compte la Fonction, la Forme a suivi plutôt le Fiasco, écrit Peter Black [25], dans une grande plaidoirie, consacrée aux fantaisies des 'idées clef' qui ont mené le débat architectural pendant un demi siècle.

Le Plan Libre n'a pas présenté une réponse universelle des problèmes d'espace, Il a plutôt répondu à des exigences de

type représentatif et contemplatif

Le Jeu savant des Volumes sous la lumière ne semble enthousiasmer plus personne, sauf peut-être, une cohorte d'architectes (les New York Five) qui insistent à parler encore les ruminants d'une langue conceptuelle, considérée désormais comme morte et enterrée.

Une révision totale du concept de l'Architecture de la maison du futur était déjà en cours. De nouveaux modèles conceptuels domestiques vinrent s'ajouter aux premiers : le Néo-classique baptisé Mouvement Post-Moderne, le Néo-vernaculaire surnommé Mouvement Populaire et Le Technicisme constructiviste appelé couramment High-Tech

5.1 LE MODELE 'POST-MODERNE' : Une spatialité 'Sociale' et des références pseudo historiques

Née de la Crise de communication entre concepteurs et usagers, la spatialité domestique Post-moderne plaidait pour une traduction scrupuleuse des pratiques que les études sociologiques décrivaient avec précision. La nouvelle consigne était de 'garder à tout prix' et ne pas faire tomber le mur entre espace de Représentation et espace Privé.

Les espaces communicants qui se découlent les uns des autres, séparés uniquement par des diaphragmes sont abolis, et à la formule phare de Mies Vander Rhoe « *Less is More* » était substituée une autre 'au goût de l'époque' « *Complexité et Contradiction* » de Robert Venturi. La contradiction s'obtient par l'introduction au niveau planimétrique de 'dualité' et de 'multiplicité' : des caractéristiques spatiales conceptuelles différentes plutôt qu'un choix net et sans équivoque. Venturi distingue, selon Portghesi [26], le phénomène 'Both-and' de ce qu'il appelle l'élément à double fonction. Il était question de quitter la tradition du « ou bien...ou bien » du 'aut-aut' Moderne et inclure plutôt le « à la fois » Post-Moderne qui permettait d'accéder aux distinctions les plus fines et aux arrières pensées les plus subtiles.

Quant à la complexité, elle peut se matérialiser par l'adoption de signes pseudo historiques : Toiture en pente ou un "comble à la Mansart", façade à pignon, cheminée saillante, styles historiques (ordres architecturaux) et signes tirés de la mémoire collective, hors des tabous de l'orthodoxie moderniste. A ce propos Venturi (1980) [27], déclare que « *pour que l'architecture réapprenne à parler, il faut avant tout renoncer à la beauté idiote et inexpressive, et découvrir l'intelligence de la laideur, le caractère provocateur et le potentiel de communication de la transgression* ».

Une architecture fondée sur la complexité et la contradiction ne renonce pas au tout. C'est une architecture qui fait recours plutôt à la difficile unité obtenue par 'inclusion', comprise comme résultat d'un long processus qui cherche à inclure les différentes modalités : la contradiction adaptée, la contradiction juxtaposée, la contradiction entre forme intérieure et forme extérieure ; et non la facile unité par 'exclusion' de l'orthodoxie Moderne.

L'une des conceptions domestiques particulières les plus marquantes qui illustre cette mouvance conceptuelle domestique post-Moderne du "Shingle Style" américain et du mouvement britannique "Arts and Crafts" fut la "Vanna Venturi House" (1964), à Chesnut en Pennsylvanie. Sa spatialité régulière et orthogonale prenant pour image la villa palladienne, centrée sur un escalier étroit, se resserre pour créer un volume et une section complexe qui compose, en outre, historicisme et complexité en offrant un étrange ensemble de signes pseudo historique : Toit à double versant que fracture une faille centrale, de fausses symétries, façade à pignon, motif de fronton interrompu au-dessus de la porte d'entrée et fenêtre dioclétienne sur l'arrière.

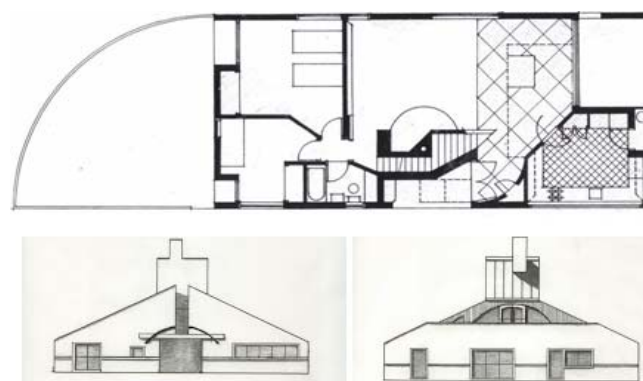


Figure 5: Villa Vanna Venturi, Architecte Robert Venturi [24].

Le 'recours à la mémoire' se fait en introduisant une série de 'déformations' qui en changeant la signification. L'unité et la compacité du volume originel sont niées à travers un ensemble d'opérations qui fragmentent l'espace, Portghesi, [26]

5.2 LE MODELE 'NEO-VERNACULAIRE' : Une spatialité «Bay-Area»

Dans cette démarche Neo-Vernaculaire, une nouvelle orientation se fait jour où il ne s'agit, non pas d'une simple et pure schématisation de l'architecture traditionnelle, mais plutôt d'une "Alchimie", pour reprendre le concept de Hamburger [23], prenant en charge 'l'esprit du lieu' : écouter la région, sa géographie et son contexte social.

Le prototype de ce modèle était Le Sea Ranch à travers l'œuvre adoptée par Charles Moore et le style de la "Bay Area" de San Francisco. Inspirés de l'Architecture rurale des fermes, granges et hangars agricoles, la maison s'enferme dans des volumes simples agrémentés d'accessoires rudimentaires. Le souci principal des adeptes de ce courant, notamment Charles Moore, était de rendre la parole à l'architecture, que l'obéissance à des facteurs externes, moralistes ou technologiques, avait rendue muette, et pour la faire parler, écrit Portghesi [26], il était prêt à n'importe quelle contamination, allant de l'étrange à l'insolite dans les limites rassurantes de ce qui est familier « *mettre en scène une série d'ambiances familières qui*

donneront à l'habitant la possibilité d'établir une communication avec tout ce qui l'entoure [...]alors il faut que les maisons puissent parler aux habitants. Il faut qu'elles aient pleine liberté de langage pour pouvoir transmettre des messages en tout genre, amusants ou essentiels, sérieux ou ironiques, frivoles ou importants » Moore & al [28].

La spatialité Neo-vernaculaire s'organisait en un ensemble unique à partir d'éléments conventionnels utilisés d'une façon non conventionnelle autrement dit disposer des objets communs d'une façon non commune.

A L'ordre des pièces et des machines, est ajouté l'ordre des 'rêves' qui se réalisait en faisant recours à des choses "mémoires" d'autres temps, d'autres lieux. Le vocabulaire architectural était puisé des références très larges de l'architecture du passé, à l'architecture vernaculaire, au contexte urbain et rural. Charles Jencks [29] est allé même à présenter l'utilisation d'une "banque d'images" pour créer des maisons que les usagers puissent interpréter ; de proposer, suite à la redécouverte des cultures populaires explorées par les sociologues contemporains Kuller [30], Coing [31], Sommer [32] les voies d'une schizophrénie où les architectes devraient gagner le respect

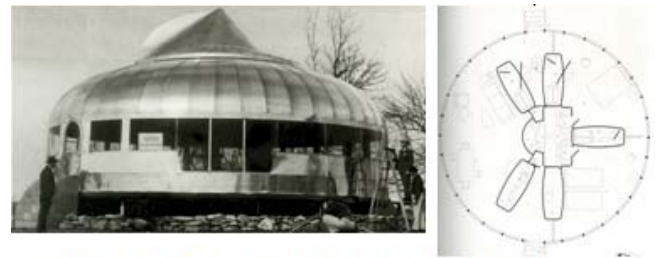
et la considération populaire sans perdre celle des élites : le recours, en quelque sorte, à un double niveau de communication 'codifiée' et 'banale', ce qui multipliait les sources d'inspiration et réhabilitait toute l'architecture populaire traditionnelle.

5.3 LE MODELE TECHNICISTE CONSTRUCTIVISTE: Une spatialité floue, un déguisement criarde

Dans cette mouvance de réduire la question architecturale à la question stylistique, le modèle domestique techniciste constructiviste baptisé High Tech, cherchait à rompre l'association courante entre l'architecture domestique et matériaux traditionnels ou naturels, pour envisager La maison comme produit industriel, qu'elle soit réellement construite grâce à la technologie la plus avancée ou seulement qu'elle affirme son goût pour celui-ci.

Pionnière, la maison Wichita de Richard Buckminster Fuller, réalisée en 1947, a eu une grande influence sur les conceptions High Tech 80. De même, la maison 'Capsule K' réalisée en 1974, fruit de la passion de l'architecte Kisho Kurokawa pour les virtualités architecturales, était un exemplaire rarissime de prototype à vivre préfabriqué.

Les matériaux et le stock de motifs recommandés étaient de nature purement industrielle (Maison Hopkins, 1977, à Hampstead Londres ; maison Averland, 1986, en Corrèze): Charpente métallique tubulaire, pavé en verre, vitrage et immenses verrières. Cependant, La clarté structurelle, la souplesse spatiale, la transparence au sens littérale et conceptuel ont fait que ce modèle est resté le parent pauvre de la maison.



Maison Wichita, Architecte Richard Fuller



Maison Capsule K, Architecte Kurokawa

Figure 6: Maisons modèle 'High Tech' [33].

6 AU DE LA DU POST MODERNISME: UNE SPATIALITÉ LOCALE RELEVANT D'UNE PENSÉE ÉCOLOGIQUE

La dernière décade du XXe avait servi, selon Melhuish [24] à transposer " une identité culturelle et individuelle par l'expansion mondiale du capitalisme postindustriel". Les grands noms de l'architecture et du design notent l'émergence de nouvelles valeurs de simplicité de sobriété et du naturel dans la conception domestique, signe d'une prudence sous-jacente et d'une réaction contre les excès matériels des années 1980. En architecture domestique , on observe une rupture totale avec les gestes formels esthétiques, les matériaux extravagants et les détails voyants, on prône plutôt un retour à la simplicité linéaire de la géométrie orthogonale et aux détails de constructions simplifiés, expression d'une nouvelle esthétique de "l'ordinaire et du quotidien". La panoplie Post-Moderne : habillages, placages, détails pseudo historiques inspirés des canons classiques de l'architecture, couleurs criardes-passent alors à la trappe, assimilés aux excès de la période antérieure. On assiste à une pensée écologique de la conception domestique (Maison Charlotte 1992 à Stuttgart par Behnisch & Partner ; principe des Earth House). La redéfinition des valeurs matérielles est partout visible : Matériaux, Occupation du sol, notion du pré câblée. Les maisons passives à « énergie solaire » apparaissent comme un prolongement naturel entre architecture et environnement. Quant à la spatialité, elle relevait d'une organisation conforme à l'image archétypale de la maison englobant les trois groupes principaux spatiaux : Services domestiques, réception et vie familiale.

Au XXIème siècle, la spatialité domestique fait preuve d'une attention portée aux expressions locales et régionales. Christopher Tilley [34] affirme que le système capitaliste mondial a entraîné une érosion systématique du local en tant que porteur de sens, car tous les sites se valent, quels que soit les projets. On semble donc s'éloigner des idéaux "universels" de l'architecture, qu'ils soient classiques,

modernistes ou postmodernistes, au profit des paramètres locaux.

Paradoxalement, à l'heure actuelle, la tendance spatiale domestique d'une couche spécifique de la population mondiale, celle qui dispose d'une certaine prospérité, ré adhère, remarque Schittich [19], au principe de l'espace fluide, avec retour à l'apologie de l'informe, à l'ouverture maximale et aux divisions réduites à leurs simples formules mais avec beaucoup de réajustement, notamment en terme de performances énergétiques. Peut être, elle y voit sa forme de vie reflétée ? Après avoir cru qu'ils faisaient partie du domaine de l'archéologie, les principes conceptuels de la sainte trinité du catéchisme moderne (Le Corbusier, Mies et Wright) refont surface et semblent encore enthousiasmer bon nombre de maître d'ouvrage, à en juger par leur prospérité, dans le milieu savant. En effet, La maison Farnworth de Mies Vander Rohe, faite de deux dalles en acier, tendue par des poteaux, séparée de l'extérieur par une enceinte invisible en verre, « *faisant communier nature, maison et homme en une unité supérieure* » (Tegethdj) [35] a été 'recopiée' aux quatre coins du monde: Maison White Snake 2009, de Pierre Minassian ; Maison Cho en Dai (Japan) de Norman Foster.

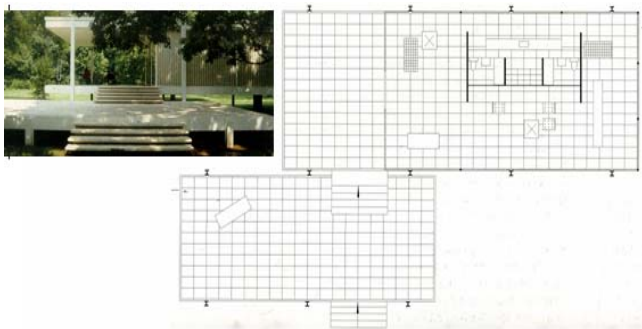


Figure7: Maison Farnsworth, Architecte Mies Van der Rohe [33].

Il en est de même pour les cinq principes de Le Corbusier, observés dans beaucoup de conceptions domestiques telle la Villa Dall'Ava à Saint Cloud en France) de Rem Koolhaas.



Figure 8: Exemples de maisons contemporaines conçues selon les principes du Mouvement Moderne [33].

Cette spatialité qui reste l'apanage d'une population réceptive, peut être considérée comme l'avatar 'Tardo moderniste' de l'espace fluide *corrigé*.

7 CONCLUSION

De l'espace domestique palladien, boîte fermée, ayant comme tradition la géométrie des formes primaires, vers l'espace ouvert, éclaté, additif du pittoresque rationnel à l'idéal d'un espace fluide, naquit en douceur une liberté tant idéalisée, laissant l'homme regarder au-delà d'un mur qui l'a longtemps étouffé. Mais l'espace était tellement ouvert, tellement transparent, que son locataire se plaignit et a finit par le considérer comme contenant vide de sens, pauvre en référence, alors dans le désir de se faire accepter, l'espace domestique a renoué avec le modèle palladien mais en introduisant une série de « *déformations spatiales* » et une multitude de "déguisements" issus de la '*mémoire collective*'. En fin de compte, et aussi paradoxal que cela puisse paraître, et après ce moratoire auquel le Mouvement Moderne a eu droit, il a jugé bon de retourner à sa simplicité compositionnelle, à sa fluidité planimétrique et à sa transparence.

Faut-il s'en émouvoir ? ou convient-il d'en faire le deuil ?

En faisant des va et vient, la spatialité domestique a emprunté des éléments, a renoncé à d'autres, elle a suivi un parcours en dents de scie; mais comme œuvre universelle, elle reste toujours inachevée, ouverte sur les commentaires contradictoires des générations futures.

RÉFÉRENCES

- [1] Lalande, A (1960) Vocabulaire technique et critique de la philosophie, PUF (eds), Paris.
- [2] Malverti, X. & Le Quitte, S. (2006) "L'espace architectural à bras le corps, Pour une phénoménologie de l'espace vécu", Journée d'étude "Inventer l'espace", organisées par les Archives Poincaré (UMR 7117 CNRS) et par F2DS (MSH Paris), Maison des Sciences de l'Homme, Paris.
- [3] Van de Ven, C. (1978). Space in Architecture: the Evolution of a new Idea in the Theory and History of Modern Movements, Van Gorcum Ltd, London, 10
- [4] Vie, C (1995). Spatialité et espace architectural, Dunod (eds), Lyon, 3-5
- [5] Goetz, B (2002). La dislocation Architecture et Philosophie, la passion (eds), Paris, 98
- [6] Bentmann, R & Muller, M (1971) La villa architecture de domination, Pierre Mardaga (ds) Liège, 1971, 129
- [7] Ackermann, James-S. (1981). Palladio, traduction de Claude Lauriol, Macula (eds), Paris, 24-67.
- [8] Viollet-le-Duc, E-E, (1872) Entretiens sur l'architecture Q. Morel et cie (eds), Paris.

- [9] Dieudonné, P. Bradel, V & Vigatto, G-C (1985) Existe-t-il une architectonique de la maison? Nancy 1904-1970 contributions à une critique architecturale de la maison individuelle laboratoire d'histoire de l'architecture contemporaine, école d'architecture de Nancy, décembre 1985, 263
- [10] Vigato, J-C (1994). L'architecture régionaliste France 1890-1950, Norma (eds), Paris, 40
- [11] Revue l'estampille, l'objet d'art, 1998, n°321
- [12] Alain, E-C (1920). Système des beaux-arts, éditions Gallimard, Paris
- [13] Goulet, P (1988). Maisons individuelles des années 80. Rivages (eds), Paris.
- [14] Cohen, J-L (2004) Le Corbusier, 1887-1965, Un lyrisme pour l'architecture de l'âge de la machine, Taschen (eds), Bonn.
- [15] Bois, Y-A (1999) "Adolf Loos", in Encyclopédia Universalis Dictionnaire des Architectes, Paris, 403-404
- [16] Janet, S (2000). Fashioning Vienna: Adolf Loos's Cultural Criticism, Routledge (eds), Londres
- [17] Haiko, P (1992) Vienna 1850-1930 Architecture, Rizzoli International Publication, Inc, New York.
- [18] Loos, A (1998). Ornament and Crime: Selected essays. Ed. Adolf Opel. Riverside, éditions Ariadne Press, California.
- [19] Schittich, C (2006). En détail, maisons individuelles. Détail (eds), Berlin, 32-33
- [20] Sarnitz, A (2003) Le prophète de l'architecture moderne, Taschen (eds), Bonn.
- [21] Zevi, B (1999). Frank-Lloyd Wright, in Encyclopédia Universalis Dictionnaire des Architectes, Paris 735-739
- [22] Gossel, P (2004) Frank Lloyd Wright, 1867-1959, Construire pour la démocratie, Taschen (eds), Bonn.
- [23] Hamburger, B (1986). L'architecture de la maison, Pierre Mardaga (eds), Bruxelles.
- [24] Melhuish, C (2004). Maisons contemporaines, Phaidon (eds), Paris.
- [25] Black, P (1977) Form Follows Fiasco: Why modern architecture hasn't worked, little Brown Publisher, Pennsylvania.
- [26] Portoghesi, P (1981). Au-delà de l'architecture moderne, traduction de Geneviève Cattani, L'équerre (eds), Paris, 1981, 110-117
- [27] Venturi, R (1980). De l'ambiguïté en architecture, traduction de Fsc de Maurin Schlumberger et Jean – Louis Vénard, Dunod (eds), Paris, 111
- [28] Moore, C. Allen, G & Lyndon, D (1974). The place of houses, Publisher: Holt, Rinehart and Winston, New York.
- [29] Jencks, C (1979) Le langage de l'architecture postmoderne, Academy éditions, Denoël, Paris.
- [30] Kuller, R (1973) Architectural psychology, Hutchinson Ross, New York, 1973, l'harmattan (eds), Paris.
- [31] Coing, H (1976) Rénovation urbaine et changement social, éditions Ouvrières, Paris
- [32] Sommer, R (2003) Milieux et modes de vie, à propos des relations entre environnement et comportement, Infolio, coll "Archigraphy", Paris
- [33] Davies, C (2006). 100 Maisons célèbres du XXe siècle, Moniteur (eds), Paris 165,166, 206, 212, 303,304
- [34] Tilley, C (1994). A phenomenology of landscape: Places, Paths and Monuments, Oxford, Berg.
- [35] Tegeth, W (1981). Mies Vander Rohe. Die Villen und Landhausprojekte, Essen, 1981,130