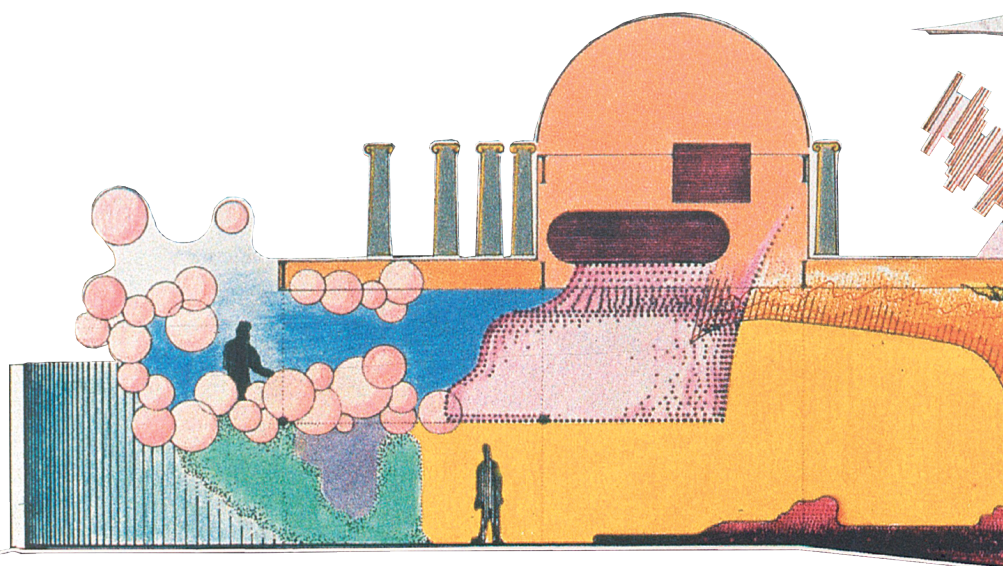


# Matières pour l'habiter











# **Matières pour l'habiter**

Antoine Gabriel Damien Prat

Professeur responsable de l'énoncé théorique - Luca Pattaroni

Directeur pédagogique - Roberto Gargiani

Maître EPFL - Boris Hamzeian

École Polytechnique Fédérale de Lausanne - 17 janvier 2022

Typographie : Athelas

1<sup>ère</sup>, 2<sup>ème</sup>, 3<sup>ème</sup> & 4<sup>ème</sup> de couverture : *House of the Seven Veils* © Peter Cook, 1974.

# Sommaire

## 9 o - Avant-propos

11 *Matière à écrire*

## 15 I - Habiter, usages et rythmicités

17 *Le rythme précède l'habiter*

22 *Habiter ? Essai d'une définition*

26 *Habiter passe par l'usage*

## 31 II - La pièce moderne

33 *L'usage dans la pensée moderne*

40 *Un fonctionnalisme multiple*

53 *Limites & héritage du modernisme*

## 67 III - La pièce radicale

69 *La pensée radicale au service de l'usager actif*

81 *Cellules, Surfaces, Voiles : redéfinition de la pièce*

94 *Limites & héritages de la pièce radicale*

## 103 IV - La pièce contemporaine

105 *Usages accélérés et pensée pragmatique : entre spécifique et générique*

115 *Protocoles, éclectisme & accumulation*

131 *Entre plurifonctionnalité et indifférenciation*

## 139 V - Matières pour l'habiter

141 *Matières pour l'habiter*

## 151 Iconographie

## 155 Bibliographie





## **Remerciements**

Ma plus profonde gratitude va aux professeurs Luca Pattaroni et Roberto Gargiani, pour les discussions passionnantes qui ont abouti à la réalisation de ce travail.

J'aimerais remercier chaleureusement Boris Hamzeian pour sa disponibilité, son soutien et ses conseils avisés tout au long du semestre.

Un grand merci à Marson Korbi pour sa gentillesse et le temps qu'il m'a consacré pour discuter avec moi de l'habitat minimal avec enthousiasme.

À ma famille et mes amis, pour leur amour et leur soutien inconditionnel.



**O**

**Avant-propos**



*Oase No. 7, 1972.*  
Haus-Rucker-Co.

## Matière à écrire

Écrire sur l'habiter et sur les usages est un domaine vaste et passionnant, dont on peut difficilement se lasser. Chaque projet, chaque concept reflète une manière de penser qui, lorsqu'on regarde attentivement, n'est pas seulement le reflet d'une époque mais aussi une partie projetée de son auteur, et des expériences qui ont construit sa manière d'être. La finalité du métier d'architecte, plus que simple constructeur, est, de manière inopinée mais logique, autobiographique, comme le décrit ainsi Paul Valéry dans *Eupalinos ou l'architecte* :

“À force de construire, me fit-il en souriant, je crois bien que je me suis construit moi-même.”<sup>1</sup>

Dans son ouvrage, Valéry raconte l'architecture comme un pèlerinage intérieur, dans lequel l'architecte doit apprendre à se connaître pour ensuite connaître l'architecture. Sous les traits de Phèdre et de Socrate, il distingue la musique et l'architecture des autres disciplines artistiques, pour leur caractéristique fondatrice : celle d'envelopper inévitablement son interlocuteur<sup>2</sup>. Il est impossible d'échapper à l'architecture, de vivre sans elle, n'en déplaît à Natalini<sup>3</sup>. L'architecture nous englobe dès notre naissance et nous accompagne jusqu'à notre mort, et même après - si l'on a la chance de reposer éternellement à San Michele. La communication entre l'architecture et l'usage est un lien permanent, qui se renforce ou s'étire selon les mouvances. La métaphore des vases communicants ne serait pas exagérée, tant la prévalence temporaire apportée à une des deux composantes impacte l'ensemble. Ainsi, l'architecture tente parfois de se libérer de l'usage, mais ce dernier revient toujours, indissociable. Réciproquement, l'usage impacte l'architecture, parfois dans des proportions excessives.

Revenons cependant à la phrase de Valéry, dont le sens s'étend au-delà de l'architecture : chacun d'entre nous construit, structure son être par des expériences, des choix qui finissent, dans une logique de stratification - notre subconscient cherche à en éliminer les mauvais souvenirs - par nous définir. Architecturalement, cette construction de soi prend la forme de l'espace domestique, ce qui nous entoure immédiatement. On habite des lieux aussi variés que sa chambre, son espace de travail ou encore sa voiture, selon des modalités spécifiques à chacun d'entre nous. L'attache entre l'habitant et l'espace se fait par un choix, une prise de décision que Perec souligne ici comme un territoire à conquérir :

“L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête.”<sup>4</sup>

J'ai essayé d'arpenter ici par itérations, pièce par pièce pour ainsi dire, la matière de l'habiter, l'usage. Il a été capital à mes yeux de développer un historique de la pensée de l'usage, et de son impact sur l'espace domestique, qui est *in fine*, celui qui nous entoure le plus directement, et par conséquent le lieu où les interactions y sont les plus fortes. Ainsi, ce travail se structure autour de trois idéaux de pièces caractéristiques, sans volonté exhaustive, mais choisis pour leur positionnement charnière dans l'histoire de l'habiter du XX<sup>ème</sup> siècle à nos jours. Chaque chapitre suit une structure similaire permettant la comparaison et la mise en relation des parties. L'usage est d'abord traité dans sa forme la plus théorique, puis approchée par la question du mobilier, pour enfin élargir les considérations à la pièce. Dans le cadre de l'étude comparative, l'apport de l'étude du mobilier est crucial. Le meuble disposant par définition d'une fluctuation forte, il est souvent annonciateur des évolutions concernant l'échelle supérieure, celle de la pièce, elle même plus contrainte par l'immeuble. Les transformations sociales et rythmiques actuelles promettent cependant une nouvelle manière de concevoir l'espace domestique, globale et construite autour de l'usager.

## *Notes*

- 1 Valéry, Eupalinos.
- 2 Robert Paul, « Eupalinos ou l'architecture de Paul Valéry ».
- 3 “We can live without architecture.”  
Phrase tirée d'une présentation faite lors  
d'une conférence tenue à la Architectural  
Association de Londres en mars 1971.  
Elfline, « Superstudio and the “Refusal  
to Work” », 56; Fezer, « Superstudio  
& Archizoom 1968-1972 - 032c ».
- 4 Perec, *Espèces d'espaces*, 179.





# I

## Habiter, usages et rythmicités



*Le Bonheur*, Agnès Varda, 1965.  
Directeur de la photographie : Jean Rabier.

## *Le rythme précède l'habiter*

“La question des rythmes nous invite à saisir ensemble le temps et l’espace, c’est-à-dire la manière dont ils se déploient dans un jeu constant, et en tension, entre l’ensemble des entités qui peuplent notre monde, qu’elles soient humaines et non-humaines. Le rythme donne à voir les formes de la coexistence. Il est tout à la fois allure et ordonnancement, accélération et ralentissement, aléas et traces.”<sup>1</sup>

Tirée du *Manifeste pour une politique des rythmes*, cette citation définit le rythme comme le liant entre temps et espace, comme marqueur de la coexistence. La grande variété de la sémantique associée au rythme révèle le caractère universel de son étude, à la fois des rythmes liés à l’ordonnancement d’éléments - la colonnade du Louvre de Perrault par exemple - mais également des rythmes liés à l’habiter - les horaires de travail notamment, dont l’influence sur l’usage de nos logements n’est plus à prouver. L’habiter est constitué d’un tressage complexe d’une multitude de rythmes appartenant aux différents usagers de l’espace. Le pouvoir des rythmes est développé par Barthes, dans sa leçon inaugurale au Collège de France, intitulée *Comment vivre ensemble*. Il y définit le concept d’idiorythmie, soit la possibilité pour chacun de vivre sous son rythme propre. Le pouvoir par conséquent prend la forme d’une hétérythmie, que l’on peut traduire par la différence entre les rythmes corporels de plusieurs individus. Ces différences, cette tension, sont des sources d’oppressions subtiles, même si parfois inconscientes, comme dans le cas de la mère tirant son enfant par le bras, négligeant le rythme propre à l’enfant<sup>2</sup>. À grande échelle, ces rythmes, lorsqu’ils nous sont imposés, peuvent être les marqueurs d’un pouvoir, d’une emprise sur l’usager : l’attirail du marketing moderne, avec une répétition effrénée

des messages sur de multiples canaux de communication, utilise la rythmicité pour atteindre le consommateur que le capitalisme nous a fait devenir<sup>3</sup>. Il en résulte plusieurs phénomènes :

“à l’uniformisation des rythmes collectifs dans le travail ou le loisir (uniformisation qui subsiste, malgré l’illusion de choix individuel, d’abolition de la durée et de liberté que nous apportent les nouvelles technologies), se superpose une extension illimitée de la sphère marchande, pour laquelle la temporalité la plus intime de la conscience de chaque individu-consommateur est devenue un objet convoité et recherché, de “temps de cerveau” disponible pour absorber des messages publicitaires et des produits standardisés proposées par l’industrie culturelle, pour consommer des informations, des produits, des vacances, des idées et des loisirs.”<sup>4</sup>

L’expérience sociale à grande échelle du confinement est sans équivoque : l’espace domestique a été mis à l’épreuve d’une vie sociale mise à distance, connectée uniquement par l’infrastructure virtuelle. Nous avons alors fait l’expérience d’une compression temporelle sans précédent, et ce grâce à une réduction du temps d’accès aux contenus et aux informations. Nous pouvons dès lors enchaîner une journée de travail continue, juxtaposant les réunions ou les cours sans avoir à se déplacer physiquement, puis un apéritif virtuel et terminer par la consommation d’un flux de média ou de divertissement. Toutes ses activités ont lieu dans le même espace. Un mélange entre vie professionnelle et vie privée se fait de manière constante, par l’hyper communication qui nous lie en permanence avec nos proches sur nos lieux de travail, réciproquement avec nos collègues à la maison. La maison définie comme le lieu du non-travail n’existe plus car la limite entre les deux devient poreuse. L’accès à l’information - et par conséquent la question de la qualité de cette information - est facilité par un nuage de réseaux interconnectés dont la responsabilité légale et éthique dépasse les États et les entreprises, échappant à tout contrôle. La question de la fracture numérique entre les individus pose également la question du déclassement de ces individus dans nos sociétés.

Si cette condition de travail à distance était déjà préexistante au contexte de crise sanitaire, au vu du phénomène des nomades digitaux, la crise sanitaire actuelle ouvre le débat à la pièce et à son rôle dans notre environnement direct, loin de la disqualifier, mais bien au contraire de la replacer au coeur des questionnements actuels. La pièce est devenue le lieu d'une désynchronisation des rythmes de vie dont "la saillance des enjeux spatio-temporels et rythmiques est étroitement associée aux formes de "fluidification" induites par les nouveaux modes de production et de consommation."<sup>5</sup>. Ces nouveaux modes de communication et de production impliquent une multifonctionnalité des espaces domestiques : on travaille dans sa chambre ou sur la table de la cuisine, on dort sur le canapé, on regarde un film depuis son lit grâce à son smartphone. À l'échelle urbaine, on parle même d'une "monofonctionnalité" dans les programmes et les bâtiments récents : une idée selon laquelle à terme, les différenciations programmatiques ne seront uniquement marquées par la présence du mobilier, signe de l'appropriation des habitants<sup>6</sup>. Selon Bourdon, cette "homogénéité décomplexée" des programmes derrière un façade d'apparence lisse reflète "l'agilité avec laquelle les réseaux sociaux mélangent en apparence société, institutions et individus"<sup>7</sup>.

Cette indifférenciation programmatique peut s'analyser en fonction des rythmes qui prennent place au sein de l'espace domestique. Le contexte, dont les cycles de pressions et de relâchements rythmiques viennent impacter notre manière d'habiter, devient capital. La société moderne est celle de l'accélération de ces rythmes, ce qui implique une aliénation chez l'individu. Dans son ouvrage *Social Acceleration - A New Theory of Modernity* publié en 2013, le sociologue et philosophe allemand Hartmut Rosa définit trois dimensions de la modernité, qui ont chacune subi une accélération significative à partir des années 1970. Les aspects techniques, sociaux et rythmiques de notre société ont profondément évolué : à la fois les moyens de communication, les structures sociales et les rythmes de vie ont été impactés. Dans nos sociétés néo-libérales, le rythme s'exprime alors sous le mode de la saturation, à la fois comme vecteur de "pathologies rythmiques du capitalisme"<sup>8</sup> mais aussi comme un point de bascule rythmique, qui, lorsqu'il est maîtrisé, peut révéler

une véritable puissance, “celles par lesquelles la personne ou les collectifs retrouvent un pouvoir de réalisation et de mise en commun”<sup>9</sup>. Le phénomène de saturation s’articule autour de quatre pathologies : la congestion, l’étouffement, l’étourdissement et l’épuisement. Toutes ces pathologies agissent à différentes échelles, mais finissent toutes par impliquer l’usager de l’espace domestique. La congestion, comme saturation de flux, à priori n’influe pas directement sur la pièce, mais sur les individus et leurs déplacements entre leurs activités. Or cette relation de déplacement peut également prendre place dans des espaces restreints - dans le cas d’une file d’attente ou d’une station de métro bondée - et influe donc, si ce n’est par réaction, sur notre manière de nous approprier le monde.

La seconde pathologie, celle de l’étouffement, est beaucoup plus proche de notre espace de vie domestique : qui n’a jamais perçu une sensation d’encombrement de son logement ? à la fois physique ou mental, ce “manque d’air” est accentué par une hyperconsommation capitaliste dont on subit l’entassement de produits au cœur de nos royaumes de l’habiter. À la différence de la congestion, l’étouffement n’est pas une problématique de flux. Cette pathologie se place au plus près du corps, ce qui lui confère une intimité dangereuse. Nous pouvons interpréter le succès des magasins d’ameublement - à construire soi-même, caractère auto-thérapeutique - comme une réaction à notre besoin intérieur de rangement pour “se donner de l’air”, pour lutter contre un étouffement physique et mental. La notion d’idiorythmie développée par Barthes reprend ainsi une “capacité à déployer dans le temps et l’espace [ses] propres règles”<sup>10</sup> et trouve une résonance ici.

La troisième pathologie est celle de l’étourdissement, liée aux stimulations permanentes de notre attention, devenue une ressource précieuse, exploitées à titre économique par certaines entreprises dans une optique capitaliste de génération de profit. Ces stimuli ont pris place près de nous, par le biais de la publicité ciblée sur les réseaux sociaux et sur nos smartphones. La sollicitation permanente se matérialise par la surexposition aux notifications sonores ou visuelles, et peut entraîner

des pertes d'attention, bien que n'étant pas considérée comme la cause principale des troubles de déficit de l'attention avec hyperactivité. Nos expositions toujours plus grandes aux écrans ont remodelé l'espace domestique, notamment si l'on regarde la position de la télévision dans le foyer - dans la chambre parentale, dans le séjour, ou au contraire absente dans certaines catégories de population - ou encore le nombre d'écrans moyen par foyer<sup>11</sup>.

Enfin, l'épuisement est un mal caractéristique d'une société accélérée : "il y a donc saturation par la démultiplication des objectifs et des implications (affectives, morales, émotionnelles, physiques)"<sup>12</sup>. On peut également noter parmi les sources d'épuisement la lumière bleue produite par les écrans, ayant des répercussions directes sur le sommeil et la condition physique de l'utilisateur. L'épuisement naît donc d'une exposition au stress répétée, stress naissant lui-même d'une incapacité à faire correspondre ses implications avec ses objectifs. Les personnes nées après 1981 - les millenials, la génération Z et la génération Alpha - sont particulièrement touchées par les symptômes de cet épuisement, notamment dû aux crises économiques, sanitaires et écologiques. Ces générations font face à une individualisation de la société dans laquelle l'autonomie et l'instabilité sont des composantes majeures<sup>13</sup>.

## *Habiter ? Essai d'une définition*

Il serait présomptueux et vain de chercher à définir de manière exhaustive l'habiter. L'habiter, dans sa multitude de ramifications, est une notion trop complexe pour la saisir pleinement. Nous pouvons essayer de la définir par ce qu'elle n'est pas, l'inhabitable, tel que l'a fait Perec :

“L”inhabitable : la mer dépotoir, les côtes hérissées de fils de fer barbelés, la terre pelée, la terre charnier, les monceaux de carcasses, les fleuves boursiers, les villes nauséabondes

L'inhabitable : l'architecture du mépris et de la frime, la gloriole médiocre des tours et des buildings, les milliers de cagibis entassés les uns au-dessus des autres, l'esbroufe chic des sièges sociaux

L'inhabitable : l'étriqué, l'irrespirable, le petit, le mesquin, le rétréci, le calculé au plus juste

L'inhabitable : le parquet, l'interdit, l'encagé, le verrouillé, les murs hérissés de tessons de bouteilles, les judas, les blindages

L'inhabitable : les bidonvilles, les villes bidons”<sup>14</sup>

Par delà ce procédé rhétorique, nous pouvons cependant approcher une définition de l'habiter en encerclant, en tentant de décrire des sentiments variés, pour éclaircir le nuage de sens qui s'est formé autour de cette notion. Habiter se définit de manière commune comme “faire séjour en un lieu”<sup>15</sup>, ou encore comme “vivre dans”<sup>16</sup>, soit toutes les manières de s'approprier un lieu, que ce soit par une construction morale



ou psychique. Habiter ne se définit pas par rapport à un lieu mais plutôt comme un détachement pragmatique du monde “une manière de s’engager dans le monde et non pas de s’y situer”<sup>17</sup>. L’architecte conçoit des structures pour accepter l’habiter, dans l’ensemble de ses usages, dont la variété va du simple abri de jardin purement fonctionnel aux structures de mémoires dans lesquelles l’architecture accompagne l’histoire par sa symbolique et le sens qu’elle crée. Ainsi, une connaissance poussée de la sémantique associée à l’habiter et à ses usages est donc nécessaire pour développer les structures adéquates. Dans son article *Penser l’habiter, estimer l’habitabilité*, Marc Breviglieri donne une définition plus complète de ce terme :

“Habiter consiste à engager son corps dans un espace familial. L’aisance, qui concrétise le mieux cet engagement, y trouve une *assurance* et une *singularité propres*. Ces deux éléments sont à distinguer. D’un côté l’habiter donne l’assurance d’un soin et d’un recueil, il est sur quoi l’on s’appuie et grâce auquel on reprend pieds, il dispose à s’abandonner tout en rendant possible un mouvement de partage vers le monde. En cela, l’habiter amène une *sécurité ontologique*. {...} De l’autre côté, on habite toujours avec des traits et des manières personnels. L’habiter fonde et livre des *manières* durables et spécifiques de se rendre disponible le monde familial.”<sup>18</sup>

Les deux phénomènes conjoints de l’assurance et de la singularité constituent la réalité complexe du sens de l’habiter, et par conséquent la difficulté de sa mise en place architecturale. Nous pouvons mettre en relation la structure architecturale, le *firmitas* vitruvien avec la sécurité ontologique nécessaire à l’habiter. La singularité est quant à elle plus diffuse, à la fois pouvant être associée à l’*utilitas*, dans le sens que l’usage fait de l’espace par l’habitant est par définition singulier, mais également avec le *venustas*, puisque cette singularité de l’usage révèle une beauté propre à chaque habitant.<sup>19</sup> Les trois axes vitruviens (*venustas*, *firmitas* et *utilitas*) répondent toujours aux questions du débat architectural actuel, puisqu’ils “laissent entendre les conditions de possibilité même de

l'usage en cela que la chose édifée doit minimalement (i) inviter l'usage (beauté) (ii) donner un sens à l'usage (utilité) et (iii) assurer l'accomplissement de l'usage (solidité)<sup>20</sup>. On note l'emploi du terme minimalement, qui sous-entend une sur-fonctionnalité de la chose édifée, par delà les axiomes vitruviens.

Habiter questionne profondément l'homme sur sa propre liberté car en réalité, habiter est un équilibre entre deux phénomènes, qui viennent compléter celui de l'assurance explicitée plus haut. L'impression d'habiter, se sentir bien dans le lieu où l'on se trouve, résulte d'un équilibre entre la liberté de mouvement, aspect positif, et la routine, aspect négatif. Par exemple, la facilité à retrouver des objets rangés dans son appartement peut représenter la sensation de liberté accordée par cette aisance trouvée, tandis que la sensation d'être coincé dans le décor du chez-soi, de vouloir changer d'air, est directement liée à la routine<sup>21</sup>.

Habiter est donc particulièrement lié à l'usage que l'on fait d'un espace ou d'un objet. Il se dresse un rapport de complémentarité qui se base d'abord sur une intelligence corporelle, dans la manière d'appréhender le monde par les sens par notre espèce<sup>22</sup>. Habiter est une construction sociale stratifiée, construite dans un rapport quotidien. Habiter passe donc par l'habitude, par l'usage répété des choses. Il apparaît alors que la question de la pérennité de l'architecture prend tout son sens : l'architecture est pérenne par définition. Une architecture pérenne dans sa qualité intellectuelle, c'est-à-dire dans sa capacité à rester intéressante et pertinente avec le passage du temps, en somme résister aux usages familiers répétés de ses habitants<sup>23</sup>. De même, la "patine contrôlée"<sup>24</sup> à laquelle Éric Lapierre fait référence vient faire le lien entre le rapport sensoriel de l'usager au monde et l'image de l'architecture. On comprend alors l'architecture non plus comme un cadre pour l'habiter, mais plutôt comme une accompagnatrice qui, dans l'échange d'usages et de fonctions mis en place avec l'habitant, évolue elle aussi, constituant ainsi une typologie. L'image de l'architecture, au coeur des débats des trente dernières années avec l'avènement de l'architecture iconique et

de “l’effet Bilbao”, peut être considéré entre autres comme le produit de la “prévalence au paradigme de la vision pour décrire le type de rapport qu’entretient le citadin au monde urbain”<sup>25</sup>. Ces architectures spectaculaires utilisent des formes complexes pour se distinguer, pour sortir du lot. Or, si l’architecture pérenne est celle dont le type est assez résilient pour résister aux usages variables du temps, nous pouvons clairement affirmer que ces architectures oublient leur fonction première : celle de permettre les usages. Ces architectures, dont la forme répond à une intention de représentation :

“La notion de forme délimitant le meuble ou l’immeuble est donc d’ores et déjà, dès l’origine, chargée de porter au devant une œuvre et investie d’une intention de représentation car elle figurera dans et pour le monde. Elle n’est pas la forme au centre de l’expérience pré-personnelle non significative. Elle incline spontanément à être une Forme modélisable, tendant à la limite vers des qualités universelles.”<sup>26</sup>

Ces qualités universelles perdent ainsi toute saveur conceptuelle, et ce précisément par leur universalité, dans une uniformisation de l’image spectaculaire et dans un appauvrissement des usages derrière une forme restrictive des possibilités des derniers.

## *Habiter passe par l'usage*

Dès lors que l'on définit l'espace dans sa relation de dépendance à l'usage, puisque "les modèles de l'usage remplissent de sens les espaces tracés au niveau du plan"<sup>27</sup>, on ne peut pas dépasser le discours vitruvien. *L'utilitas*, en tant que finalité de l'usage qui subordonne l'architecture, est un plafond de verre. En ce sens, Breviglieri rejoint ce que Perec, dans son ouvrage *Espèces d'espaces*, exprime pour conclure son livre :

"L'espace fond comme le sable coule entre les doigts. Le temps l'emporte et ne m'en laisse que des lambeaux informes"<sup>28</sup>

Le temps, autrement dit une quantité d'usages répétés, aura ainsi toujours la primauté sur l'espace. L'architecture immuable et l'idéal d'une durabilité infinie sont inatteignables. Seule une architecture consciente de sa temporalité peut accompagner les usages et évoluer avec eux. C'est là le réel objectif de l'architecture. Il est donc crucial de concevoir des structures qui accueillent à la fois l'usage primaire vitruvien, à savoir le besoin de sens, de permissibilité technique et de beauté mais aussi dépassent potentiellement cette simple définition en proposant d'autres usages, qui n'étaient pas prévus lors de la conception. Jonas Dahlberg, artiste suédois qui place les espaces architecturaux au centre de son travail remet en cause ces dogmes vitruviens par une nouvelle définition de l'architecture :

"une architecture exploitant toute la gamme des émotions humaines. Une architecture capable de remettre en cause le confort, la productivité et la sécurité. Des espaces ancrés dans la réalité complexe et contrastée de notre vie."<sup>29</sup>

Même s'il est évident que l'espace perd son sens sans l'usager, car il perd sa raison d'être première, j'ajouterais que le comportement de l'espace vis-à-vis de l'usage se doit d'être réciproque : l'espace ne peut pas être défini uniquement par l'usage, du moins un rapport unilatéral n'est pas souhaitable, à la fois pour la qualité des usages et pour la qualité de l'architecture. Une cuisine fonctionnaliste, dessinée pour une seule personne n'est pas plus agréable ou plus propice à la mémoire collective qu'une cuisine ouverte, autour de laquelle une variété d'activités s'articulent. Et si cette cuisine ouverte devient un bureau, n'est-ce pas notre rôle, en tant que concepteur, de se questionner sur ces porosités de fonctions et d'usages au sein du logement ? Une relation symbiotique doit prendre place, à la fois pour favoriser les usages grâce à la structure du construit mais également pour que l'édifice s'adapte aux usages, permettant d'en développer de nouveaux par la suite. Au coeur de cette relation se trouve la notion de convenance :

“La convenance est précisément une notion qui vient se glisser entre le bâti et l'homme, soit au lieu même de l'usage. Elle est un savoir vigilant de l'usager qui prend la mesure de ce qui lui convient en propre, un savoir faisant entrer le corps dans un rapport de contingence à l'édifice, tout en laissant indéterminée la manière dont l'ajustement se réalise.”<sup>30</sup>

La notion de convenance est cruciale, car elle détermine l'interaction entre la Forme édifiée et l'usager. Elle caractérise la réalité de l'architecte bâtisseur, qui répond à une attente du client par la projection d'un usage, et qui le plus souvent est jugé sur l'adéquation de la proposition avec l'attente. Marc Breviglieri décrit trois grandes modélisations de l'usage en parallèle des trois axes vitruviens :

“l'utilisation regarde l'axe de l'utilité (le geste d'utilisation pré-suppose l'utilité de la chose), la consommation celui de la beauté (le geste de consommation est mû par un désir et la chose doit provoquer un certain attrait) et la coutume celui de la solidité (la coutume requiert une transmission dans la durée).”<sup>31</sup>

Nous pouvons comparer ces trois modes d'usage avec trois visions de la pièce dans une approche historique : la pièce unique du foyer médiéval comme archétype de la solidité, résultat de la coutume, la pièce fonctionnaliste du modernisme, comme l'archétype de l'utilité, résultat d'une efficacité recherchée dans le plan et enfin la pièce radicale, comme réponse à une consommation de masse, dont l'esthétique provocatrice se place en rupture avec son époque. Breviglieri note également une prévalence du paradigme visuel sur les autres sens, notamment le toucher, qui dans notre perception du monde est tout aussi capital que la vue, car sa dimension sensorielle est ancrée profondément dans notre construction mentale, stratifiée depuis notre enfance. Selon lui, pour ne pas devoir projeter sur l'usager un usage ayant une marge d'erreur trop grande, il faut revenir à une possibilité de l'habiter incluant un des sens des plus subjectifs et individuels de notre corps, le toucher<sup>32</sup>. Il en découle alors une relation dans laquelle l'usager "use la chose là où elle se rend habitable"<sup>33</sup>. Habiter, c'est composer l'espace autour de son corps, avec une approche sensorielle aiguë. On retourne à ce que Perec énonçait, quant à la capacité d'habiter des chats comparée à celle des hommes :

"Même dans les espaces les plus effroyablement carrés, ils savent trouver les recoins propices."<sup>34</sup>

## Notes

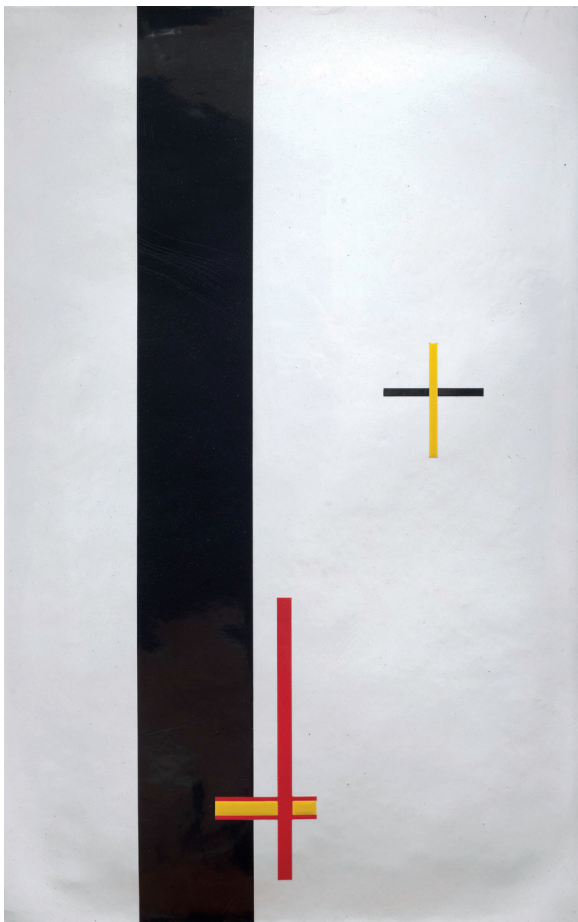
- 1 Antonioli et al., Manifeste pour une politique des rythmes, 82.
- 2 Antonioli et al., 70.
- 3 Antonioli et al., 79.
- 4 Antonioli et al., 79.
- 5 Antonioli et al., 40.
- 6 Bourdon, Les occurrences du commun.
- 7 Bourdon, 182.
- 8 Antonioli et al., Manifeste pour une politique des rythmes, 39.
- 9 Antonioli et al., 41.
- 10 Antonioli et al., 45.
- 11 Conseil Supérieur de l'Audiotvisuel, « 5 à 6 écrans par foyer pour regarder des vidéos ».
- 12 Antonioli et al., Manifeste pour une politique des rythmes, 48.
- 13 Del Puppo, Durées Déterminées, candidature de thèse de doctorat, Dir. Luca Pattaroni - EPFL ENAC IA LASUR Co-dir. Garance Clément - EPFL ENAC IA LASUR, 7.
- 14 Perec, Espèces d'espaces, 176.
- 15 CNRTL, « HABITER : Définition de HABITER ».
- 16 Académie française, « Dictionnaire de l'Académie française ».
- 17 Breviglieri, « Penser l'habiter, estimer l'habitabilité », 9.
- 18 Breviglieri, 10.
- 19 Vitruve et Perrault, Les dix livres d'architecture.
- 20 Breviglieri, « L'usage, le design et l'architecture. L'éthique professionnelle dans la conception d'un monde habitable », 54.
- 21 Breviglieri, « Penser l'habiter, estimer l'habitabilité », 10.
- 22 Breviglieri, 9.
- 23 Lapierre, « Pérennité : l'invention n'implique pas l'amnésie ».
- 24 Lapierre, 32.
- 25 Breviglieri, « L'usage, le design et l'architecture. L'éthique professionnelle dans la conception d'un monde habitable ».
- 26 Breviglieri.
- 27 Breviglieri, 58.
- 28 Perec, Espèces d'espaces, 182.
- 29 Veillon et Stauffer, Jonas Dahlberg, 40.
- 30 Breviglieri, « L'usage, le design et l'architecture. L'éthique professionnelle dans la conception d'un monde habitable », 54.
- 31 Breviglieri, 59.
- 32 Breviglieri, 58.
- 33 Breviglieri, 54.
- 34 Perec, Espèces d'espaces, 51.





## II

# La pièce moderne



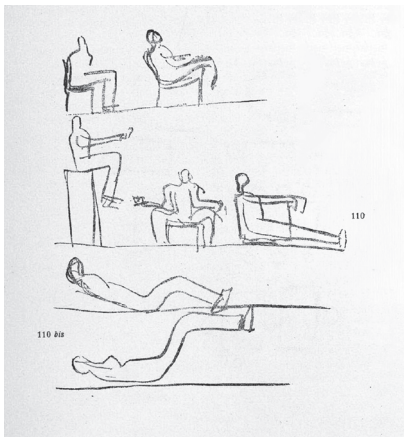
*EM2.*  
László Moholy-Nagy, 1923. MoMA.

## *L'usage dans la pensée moderne*

La question de l'usage est au cœur du mouvement moderne, avec l'arrivée de la standardisation et de la production en masse de biens de consommation. La production d'objets en série débute avec l'automobile, dès 1908 avec la mise en place des chaînes de montage pour la production de la Ford T. L'emploi de pièces standardisées et la modification de l'organisation du travail sont des métamorphoses sociétales profondes, que les avant-gardes vont exprimer dans l'art industriel. L'enseignement du Bauhaus, proche de la technique et de l'artisanat, se caractérise par un enseignement scientifique - la théorie des couleurs de Itten - et des enseignants ayant une pratique profondément influencée par la production industrielle moderne. László Moholy-Nagy en est l'exemple parfait avec la réalisation de la série *EM1*, *EM2* et *EM3*, tableaux peints par téléphone, commandés directement à l'usine.

La pensée moderne de l'usage est caractérisée par un courant, celui du fonctionnalisme. Une définition contemporaine du fonctionnalisme s'articule comme la "recherche de la juste adaptation d'un objet, d'une œuvre architecturale, à une fonction déterminée"<sup>1</sup>. Cette définition soulève déjà les thèmes qui vont orienter la théorie architecturale des années 1920 mais également les aspects critiques que nous pouvons formuler à leur rencontre, au sein de notre essai de définition de l'usage, et de l'architecture et du design comme accompagnants de cet usage. De cette définition découlent les questionnements au cœur de la condition architecturale. La première est la question de l'adaptation, qui revient à la notion de convenance développée précédemment : dans quelle mesure la réponse architecturale apportée à un besoin est-elle valide ? Cette question est évidemment liée à la question du besoin, de la fonction et donc de l'usage, qui constitue la deuxième partie des interrogations soulevées par cette définition : Tous les usages sont-ils

fonctions ? L'architecture doit-elle simplement répondre à des besoins, ou doit-elle "voir plus loin", laisser la possibilité à de nouveaux usages ? À ces questionnements, notre hypothèse nous laisse à penser qu'une architecture des usages serait préférable qu'une architecture des fonctions.



*Les sièges servent à se reposer.*  
Le Corbusier, *Précisions*, page 120.

L'intérêt des modernes pour le corps est indéniable : Le Corbusier et le Modulor, pour ne citer que l'évidence, suffisent à le prouver. Cependant, leur approche du corps ne se fait pas avec une intention phénoménologique. Les modernes ne cherchent pas une relation unique entre l'utilisateur et l'architecture. Ils cherchent, avec une manière rigoureusement scientifique, à isoler l'émotion procurée par l'édifice, pour ensuite la comprendre et la répliquer pour l'architecture des masses. Si l'intention est louable - au sens où elle cherche à apporter une forme de sublime pour les masses à l'aide du simple "jeu savant correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière" - elle n'en reste pas moins une approche non phénoménologique et réductrice de l'usage. L'usage n'est pas au cœur du design, la fonction oui. Or, si l'usage est un ensemble de fonctions et d'activités multiples et variables, une approche de masse ne peut, à long terme, permettre une évolutivité importante. Ainsi, la fonction et le fonctionnalisme doivent se comprendre comme

réduction de l'usage, une normalisation. Cette normalisation de l'usage induit une normalisation des espaces, un appauvrissement de la pensée. Le fonctionnalisme induit donc une forme de violence de l'usage, qui devient imposé.

Cependant nous devons également comprendre la pensée moderniste dans son contexte, et par le biais de ses acteurs principaux. Un des ouvrages de référence de la pensée moderniste est *Vers une architecture*, publié en 1925 par Le Corbusier. Manifeste d'une architecture de série imbibé d'esthétique industrielle, il y prend comme référence les automobiles et les paquebots, ainsi que des chefs-d'œuvres d'ingénierie civile, exprimant ainsi une volonté de refléter l'efficacité et la radicalité dans le design, pour guider l'architecture. Dans l'introduction à la seconde édition, il exprime son intérêt pour l'habiter, au même titre qu'énoncé précédemment, mais avec une approche différente :

“Étudier la maison pour homme courant, “tout venant”, c’est retrouver les bases humaines, l’échelle humaine, le besoin-type, la fonction-type, l’émotion-type. Et voilà ! C’est capital, c’est tout. Digne période qui s’annonce, où l’homme a quitté la pompe !”<sup>2</sup>

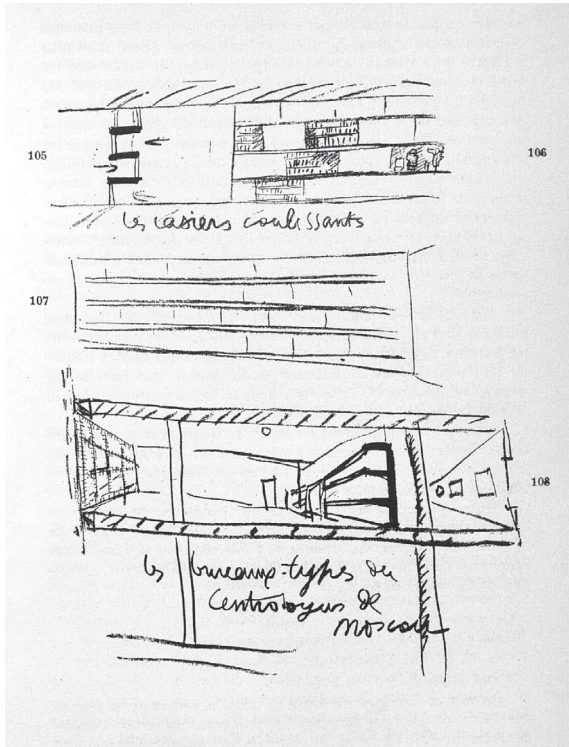
Nous pouvons interpréter sa vision de la modernité selon trois axes : d’abord par une modélisation de l’usager, un design unilatéral, qui ne permet qu’un usage et ne sied qu’à une catégorie de personnes. Cet homme-type est bien un homme, et non une femme. Iñaki Ábalos, dans *The Good Life*, explicite cet usager idéal masculin et machiste de la maison positiviste de Mies<sup>3</sup>, et nous pouvons facilement imaginer la position de Le Corbusier sur ces questions. Au sein de cette modélisation, les femmes ne sont pas exclues, mais beaucoup plus radicalement séparées lors de la conception des espaces comme nous le verrons avec la cuisine de Francfort. Le design moderniste se concentre sur l’usager par le biais d’un usage isolé et défini. Ensuite par une recherche d’automatisation du processus de conception. Le Corbusier met cette intention en avant par l’anaphore du “type”, ironique au vu de notre époque, tant la variété des émotions et des usages est grande et par conséquent, impossible à

modéliser. On note également que le terme usage n'est pas employé : Le Corbusier parle de besoin, une exigence pour vivre. Le besoin est un processus de réaction vis-à-vis de l'utilisateur. *A contrario*, l'usage se trouve dans l'action, par définition. La position du designer, dans le cas de Le Corbusier, est ainsi après celle de l'utilisateur, après le besoin. Il établit également une critique de l'ornement, comme Loos avant lui. Sa position est politique lorsqu'il dénonce la "pompe". Il se place comme défenseur du prolétariat, contre l'esthétique bourgeoise. L'ornement est bourgeois, il recherche alors l'ornement pour la masse. Comme le souligne Golsenne dans son essai *Politiques de l'ornement*, la critique de l'ornement faite par les modernes répond à un idéal démocratique :

"En abattant l'ornement, les théoriciens modernistes pensent abattre sa cause, le pouvoir dominant. En détruisant la hiérarchie décorative, ils pensaient abolir la hiérarchie sociale. Pour résumer, toujours en suivant Jacques Soullou : l'idéal anti-ornemental des modernistes n'est pas que fonctionnaliste : il est démocratique."<sup>4</sup>

La pensée moderne aura une grande influence sur le mobilier, dont les changements permettent d'évaluer notre domesticité et son évolution dans le temps. En 1925 a lieu l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, au cours de laquelle de nombreux architectes exposent leur vision du mobilier, Le Corbusier en premier. Il place même le mobilier au cœur de sa vision renouvelée du plan<sup>5</sup>. Bruno Reichlin, architecte et professeur, explicite la position corbuséenne :

"Avec le terme d'«objets-sentiment», Le Corbusier stigmatisait l'ensemble de ces meubles, ustensiles et bibelots domestiques dont la forme et la présence sont en majeure partie tributaires de valeurs idéologiques de représentation, valeurs morales ou liées au souvenir. «Anthropomorphiques, ces dieux lares [sic] que sont les objets (...) incarnent dans l'espace les liens affectifs et la permanence du groupe» écrit Jean Baudrillard dans son essai sur «la consommation des signes.»"<sup>6</sup>



*Les casiers coulissants.*  
Le Corbusier, *Précisions*, page 117.

La négation des valeurs symboliques passe aussi par d'autres changements lexicaux : contrairement à beaucoup de ses contemporains, Le Corbusier rejette la désignation du mobilier comme "art décoratif" et préfère l'appellation "équipement", dans l'optique de souligner le caractère utilitaire de l'aménagement intérieur, en correspondance avec les principes naissants de la "machine à habiter". Le mobilier doit être pensé comme de l'architecture, en suivant les mêmes principes - l'étagère de Charlotte Perriand serait toujours valide comme maquette de la structure d'un édifice - et s'intégrer à l'architecture<sup>7</sup>. Il résulte de son raisonnement une claire définition des catégories sous-jacentes à celle de l'équipement, laissant peu de place à l'imprévu :

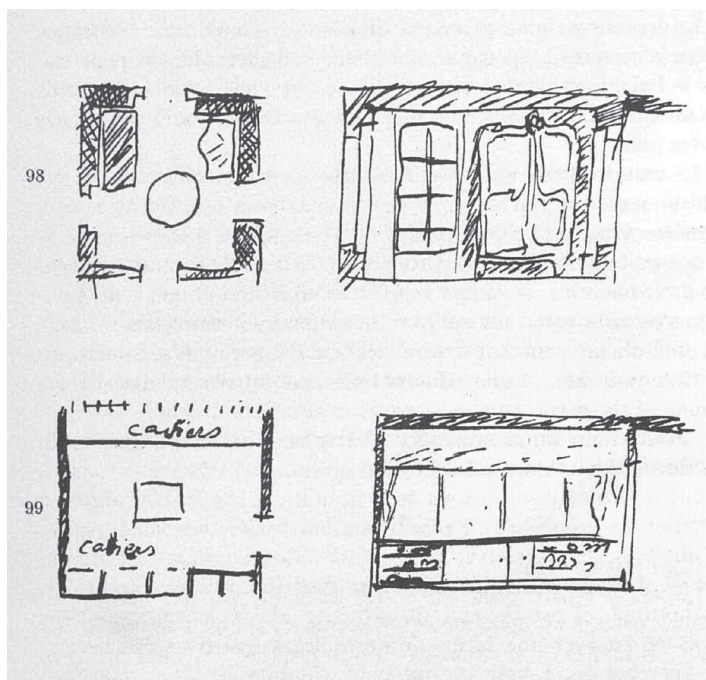
"Le mobilier c'est:  
des tables pour travailler et pour manger,  
des chaises pour manger et pour travailler,  
des fauteuils de diverses formes pour se reposer de diverses  
manières  
Et des *casiers* pour ranger les objets de notre usage"<sup>8</sup>

Les intentions modernes à propos du design sont clairement explicitées ici : les usages multiples doivent se plier aux quatre catégories énoncées ici. La possibilité d'un détournement de l'usage - outil de prédilection des radicaux - n'a pas sa place ici. Le casier corbuséen, dans son concept comme séparateur de pièces, est partie intégrante des 5 points de l'architecture moderne<sup>9</sup>. Le casier intégré à la pièce se place ainsi à mi-chemin entre le plan hétérogène du logement traditionnel et la pièce désintégrée par le mobilier sur-fonctionnel des radicaux italiens. Le fonctionnalisme montre une nouvelle fois la réduction des usages qu'il constitue, il en résulte une uniformisation des espaces intérieurs :

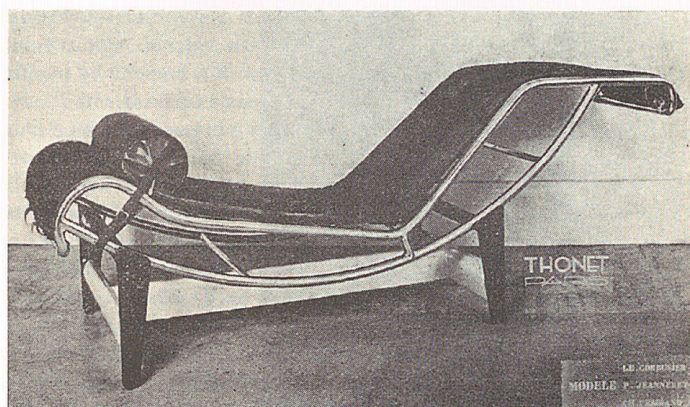
"Bureaux ou salon, office ou boudoir; toujours et partout, des fonctions standard et précises s'accomplissent et sont satisfaites; mettre en ordre des objets à dimensions humaines, à mesures communes."<sup>10</sup>

Au cœur du design moderniste réside un paradoxe, dans les références utilisées. Le meuble moderne vient puiser son inspiration dans les extrêmes : d'un côté le corps humain pour ses dimensions et pour son échelle, de l'autre la standardisation et la production de masse pour le rationalisme et l'esthétique industrielle brute qui en découle. La chaise-longue, dessinée en 1928 par Le Corbusier, Pierre Jeanneret et Charlotte Perriand, en est l'exemple parfait. La matérialité industrielle de l'acier chromé contraste avec l'organicité du cuir. Leur formes correspondent à leur provenance : l'acier suit un arc de cercle, comme s'il provenait d'une structure couvrante d'entrepôt tandis que le cuir épouse la forme du corps au repos, marque d'une étude approfondie de ce dernier<sup>11</sup>.





*Ce sont des minutes gagnées, chaque jour.*  
 Le Corbusier, *Précisions*, page 110.

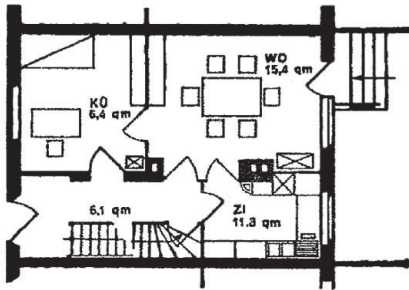


*Chaise longue LC4.* Le Corbusier, Pierre Jeanneret et Charlotte Perriand.  
 Karel Teige, *The minimum dwelling*, page 224.

## *Un fonctionnalisme multiple*

Après avoir développé la vision moderne de l'usage, tant au niveau de l'utilisateur que du mobilier, nous allons maintenant nous pencher sur l'application de ces principes au sein du logement. Pour cela, le contexte de l'Allemagne sous la République de Weimar est représentatif de ces enjeux. Le contexte urbain et sociologique dans le Berlin à cette époque est critique : dans les quartiers ouvriers, les loyers atteignent près de 40% du salaire moyen, ce qui entraîne une cohabitation de familles différentes au sein d'un même appartement<sup>12</sup>. Les logements souvent insalubres et les parcelles extrêmement densifiées exposant les travailleurs à des conditions de vie extrêmes. Des conditions similaires se retrouvent dans le reste de l'Allemagne, à Francfort notamment. L'application des principes sera immédiate face à la situation critique de la ville<sup>13</sup>.

Avec Vienne la Rouge, Francfort constitue les pôles de l'expérimentation architecturale du logement en Europe et, par une prise de position forte, synthétise les intentions théoriques et projectuelles de la modernité<sup>14</sup>. Ernst May, l'architecte qui sera chargé de la "nouvelle Francfort" apporte une vision claire de cette modernité, dont la composante sociale résulte de son étude du logement ouvrier en Angleterre, menée auprès de Raymond Unwin. Dans son livre *The Art of Building a Home* publié en 1901, Unwin soulevait déjà la question du logement ouvrier<sup>15</sup> et y expose la nécessité pour l'architecture de développer des solutions rationnelles pour répondre à la question du logement des masses. Les *Siedlungen* de Francfort, réalisées par Ernst May et ses collaborateurs à partir de 1925 et jusqu'en 1929, répondent à ces problématiques de pénurie de logements. Elles constituent également une recherche typologique qui s'inclut dans une trajectoire débouchant sur le concept de l'*Existenzminimum*. Ce concept sera défini comme thème



Plan d'un appartement.  
*Siedlung Römerstadt*,  
 Francfort, 1926.  
 Ernst May et  
 Margarete Schütte-Lihotzky.

lors du second Congrès International de l'Architecture Moderne, tenu à Francfort en 1929 et dont Ernst May sera l'organisateur. Au vu du contexte d'urgence allemand, May applique à l'ensemble des logements édifiés à Francfort une règle qui suit l'esprit moderne de rationalisation. Ces structures régulatrices du plan sont composées de 9 points - faisant écho aux 5 points de l'architecture de Le Corbusier - et adressent aussi bien les variations typologiques affectées par la taille de la famille acquérant le logement que les préoccupations liées à la composition des pièces, dont voici des exemples :

“1. La disposition générale des pièces les unes par rapport aux autres est conçue pour permettre de procéder aux tâches ménagères avec une dépense d'énergie très réduite, de sorte par exemple à éviter des trajets inutiles avec un équipement aussi complet que possible des parties les plus importantes du logement.

{...}

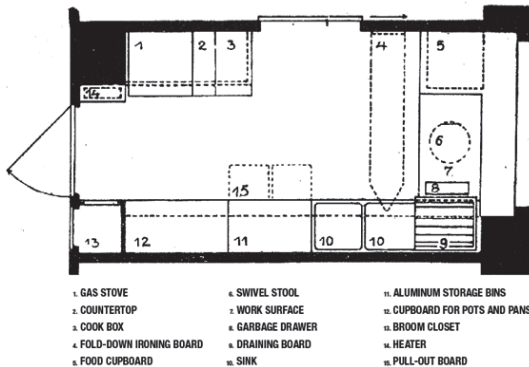
4. De par ses dimensions aussi, la salle de séjour, qui constitue la pièce principale où la famille se retrouve, constitue clairement la pièce principale. Cette pièce ne doit pas servir à la préparation des repas, c'est-à-dire de cuisine. La préparation des repas se fait



*Frankfurter Küche.*  
Margarete Schütte-Lihotzky, 1926.

dans une petite cuisine spéciale reliée à la salle de séjour de telle sorte que le chemin soit le plus court entre l'endroit où le repas est préparé et la table à manger.

5. La cuisine elle-même contient des éléments qui garantissent une utilisation rationnelle du faible espace disponible. L'ordonnancement des différentes parties répond aux principes d'une gestion judicieuse de cet espace. Le plan est élaboré par une femme en collaboration avec les femmes.<sup>16</sup>



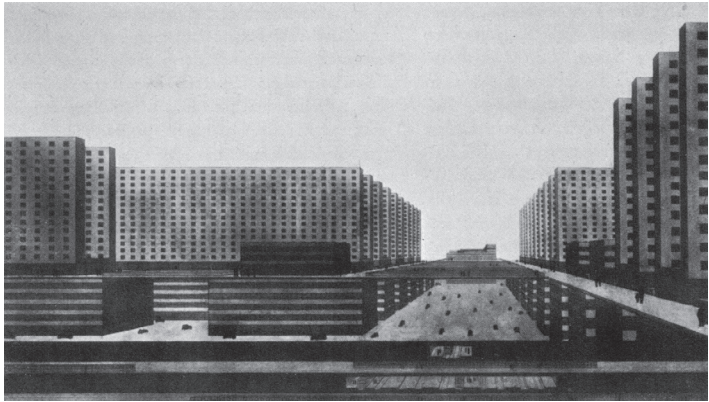
*Frankfurter Küche.*  
Margarete Schütte-Lihotzky, 1926.

On retrouve dans ces points une recherche d'efficacité et de rationalité caractéristique. Le dernier point marque le paroxysme de la définition du mobilier comme équipement. En effet, dès 1926, soit un an après le début des opérations, May invite l'architecte autrichienne Margarete Schütte-Lihotzky à réfléchir à une rationalisation de la cuisine, ce qui deviendra la cuisine de Francfort. L'arrivée des réfrigérateurs ainsi que différents équipements électriques dans les foyers fondent une nouvelle cuisine qui, à l'encontre de la cuisine comme pièce de vie, caractéristique des logements prémodernes, se caractérise par sa mono-fonctionnalité<sup>17</sup>. La pièce moderne passe ainsi par une standardisation des équipements, mais aussi par une standardisation des traitements de surfaces, avec l'emploi du papier peint, qui pose la question du revêtement dans le discours architectural. Le revêtement passe au second plan, est produit en masse et n'apporte pas de valeur symbolique supplémentaire au logement. Enfin, les débattements sont réduits, les espaces dédiés à la nuit séparés de ceux du jour. La rationalisation va même plus loin, impactant jusqu'à la dénomination des logements, particulièrement pour l'exposition du congrès du CIAM.



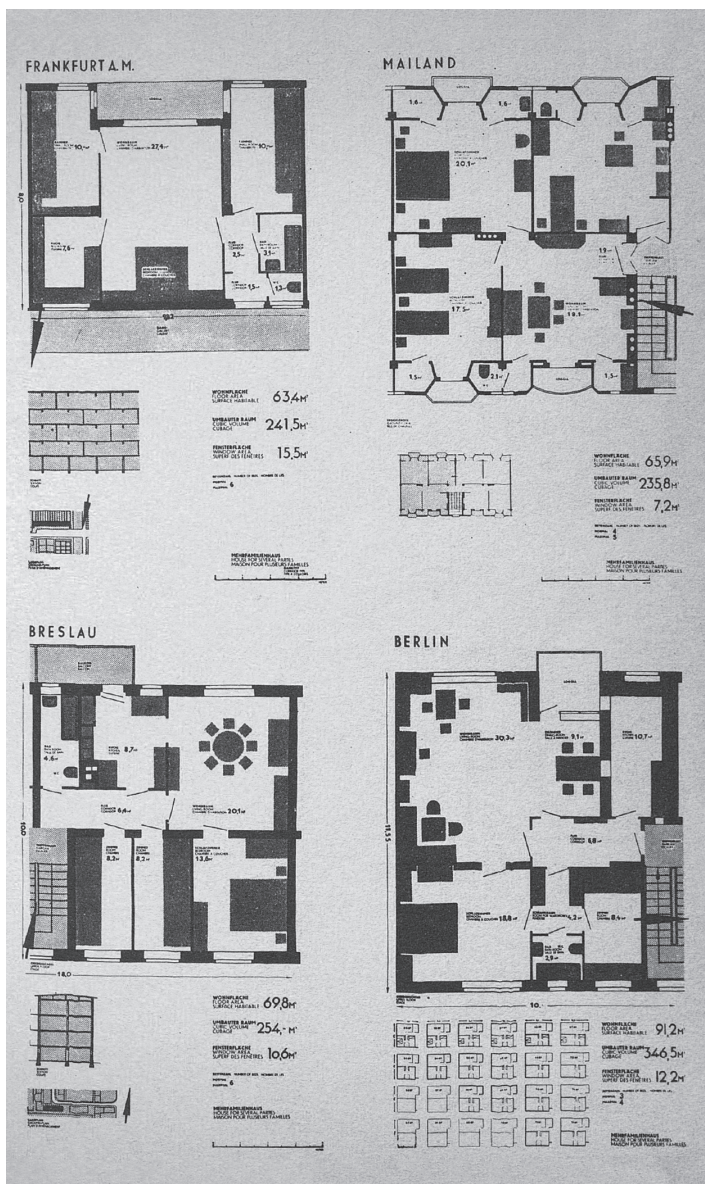


Les réalisations de May à Francfort traduisent une volonté d'établir des conditions de vie minimales pour les classes populaires fragilisées. L'objectif du CIAM est de conduire à une prise de conscience des architectes aux questions liées au logement de masse, pour remettre au cœur du débat architectural le logement. Un des principes de la ville moderne énoncé par les architectes européens non-soviétiques est celui de la répétition d'une unité de logement à l'horizontale, comme la *Siedlung*, ou à la verticale, comme dans *Großstadtarchitektur*, modèle théorique de ville verticale décrit par Ludwig Hilberseimer.



*Ville Verticale.*  
Ludwig Hilberseimer, 1924.

Dans les deux cas, l'unité minimale est celle du logement : la recherche de l'optimisation de cette surface comprend alors la cuisine, dont nous avons vu les implications précédemment, la salle à manger, les chambres, les salles de bains et toutes les autres fonctions définies comme essentielles à la vie. À Francfort, May avait appliqué ce principe à l'horizontale, pour garantir des espaces de vie extérieurs à chaque unité<sup>18</sup>. La mise en place de l'exposition du CIAM permet d'exposer un plan type proposé par les différents architectes participants, et ceux classés par pays d'origine. La collection de projets présentés couvre toute l'Europe, avec des réalisations à Bruxelles, Rotterdam, Vienne, Madrid, Milan, Paris avec notamment la maison Loucheur de Le Corbusier, Oslo, Stockholm, Bâle, Zurich, et Francfort avec les réalisations de May entre



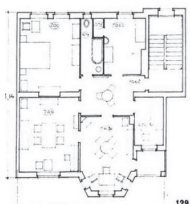
*Casa per più famiglie.* Reproduction des planches de l'exposition du CIAM de 1929. Carlo Aymonino, *L'abitazione razionale*, page 151.



autres. Les plans présentent toujours un logement type, mais sont classés selon leur typologie urbaine : maisons mitoyennes pour une famille, maisons pour deux familles, maisons pour plusieurs familles - le type le plus représenté - et les solutions autres. Un effort graphique conséquent est réalisé pour présenter chaque plan dans un canon permettant de mettre en valeur l'efficacité du plan. Le mobilier est poché, marquant l'emprise au sol, et les distributions extérieures hachurées pour garder une homogénéité graphique. On note une recherche d'efficacité, de compacité, de rationalisation dans le logement et dans sa représentation graphique. Parmi les architectes, les questionnements sur la distribution du logement et l'organisation des espaces commencent à devenir une question majeure : Bruno Taut, architecte allemand exposé à Francfort et ayant réalisé plusieurs *Siedlungen* fut parmi les premiers à suivre une méthode comparative pour définir les bons ou mauvais agencements dans la distributions des pièces<sup>19</sup>.

Sur le plan théorique, plusieurs acteurs vont interpréter cette vision moderne avec une diversité riche, que l'on a catégorisée de manière générique sous le terme fonctionnalisme. Parmi ces contributions, la première est celle d'Alexander Klein, qui fut nommé en 1927 *Baurat*, membre du conseil lié à l'aménagement de la ville de Berlin<sup>20</sup>. Par sa position dans le processus décisionnel à Berlin, il développe une méthode analytique poussée qu'il éprouve pour guider les choix de la municipalité berlinoise. Aux objectifs poursuivis par le mouvement moderne, à savoir une quantité de lumière, d'air et une température à disposition de tout être humain - ce que Gropius avait défini comme le *modus vivendi* - Klein ajoute dans les paramètres la condition psychologique de l'homme dans sa méthode<sup>21</sup>. Parmi ces paramètres, on retrouve trois ratios : le ratio entre la surface totale construite et le nombre de lits, le ratio entre la surface utilisée et la surface construite totale et enfin le ratio entre la surface de la pièce à vivre, des chambres et la surface totale construite<sup>22</sup>. Il y a une volonté d'établir des critères de choix rationnels pour la construction des logements, notamment par le biais de tables de score, attribuant une meilleure note à certaines typologies. Les critères influencent une grande variété d'éléments construits, al-

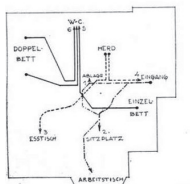
lant du positionnement des meubles pour produire le moins d'ombre au sol, à la présence ou non de rangement incorporés aux murs. En plus de cette méthode analytique poussée, il développe une série de méthodes graphiques pour comparer les logements et notamment des diagrammes de fonctionnement, influencé par les méthodes analytiques de Frank Gilbreth<sup>23</sup> autour de la chronophotographie. Les circulations au sein du logement sont séparées entre celles dédiées à la vie diurne et celles dédiées aux activités nocturnes. Elles doivent être courtes pour faciliter les déplacements sans se croiser, ni croiser d'équipements ou rangements encombrants. La cuisine est toujours séparée de la pièce de vie par une cloison, seuls les passe-plats et une porte la relie au reste des circulations.



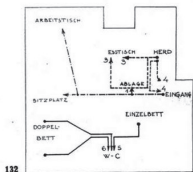
Beispiel eines ausverfüllten Geschloßrandstranges. Die Verteilung der Möbel ist die des Originals.



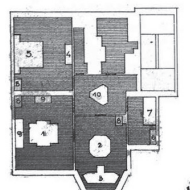
Stärke des Vorlesens an einem Grundriß der gleichen Größe wie Abb. 129 unter Verwendung der nicht angezeigten Grundmaße. Frage: umgibt, um im Geschloß den Durchgang zu vermeiden und den Wohnraum des Durchgangs zu vermeiden.



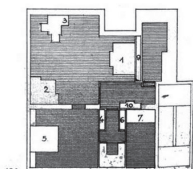
Verlauf der Verkehrswege und Gänge in einem modernen Haus. Alle Verkehrswege verlaufen auf sich kreuzenden Wegen.



Verlauf der Verkehrswege und Gänge in der Grundrißfläche. Die Verkehrswege kreuzen sich nicht, wodurch die ordnungsmäßige Abwicklung der Wohnvorgänge erleichtert wird.



Verteilung der Bewegungsflächen im Beispiel. Die verschiedenen Bewegungsflächen sind farblich abgegrenzt.



Konzentration der Bewegungsflächen im Beispiel. Die verschiedenen Bewegungsflächen sind farblich abgegrenzt und liegen in guter Zusammenhänge.

Un second personnage clé dans la théorisation de l'habitat minimum est Karel Teige. D'origine tchèque, il enseigne la sociologie de l'architecture au Bauhaus entre 1929 et 1930, sous la direction du second directeur et ami de Teige, Hannes Meyer<sup>24</sup>. Proches des milieux artistiques européens, il invite régulièrement des figures intellectuelles importantes à Prague pour participer à des cycles de conférences dans le cadre d'une revue<sup>25</sup>. Bien que membre actif du CIAM, il restera critique des pratiques de certains membres dans cet extrait de son livre publié en 1932, *The minimum dwelling* :

"That said, it should not be forgotten that the ideology of the propertied classes still considers the dwelling to be not merely an instrument to satisfy the practical needs of the various dwelling processes but also an object of representation. As a result, the tendencies toward the house's objectification and functional improvement have become mixed up with aesthetic tendencies and idiosyncratic whims of individual clients, which include their longing for originality, uniqueness, style, and so on. The result is artistic play and formalistic arbitrariness. In other words, decoration that, even if it now assumes a nonornamental guise, is just as irrelevant to a modern house (i.e., a machine for living) as it is to modern transportation conveyances such as yachts, railroad cars, air ships, transatlantic steamers, and automobiles."<sup>26</sup>

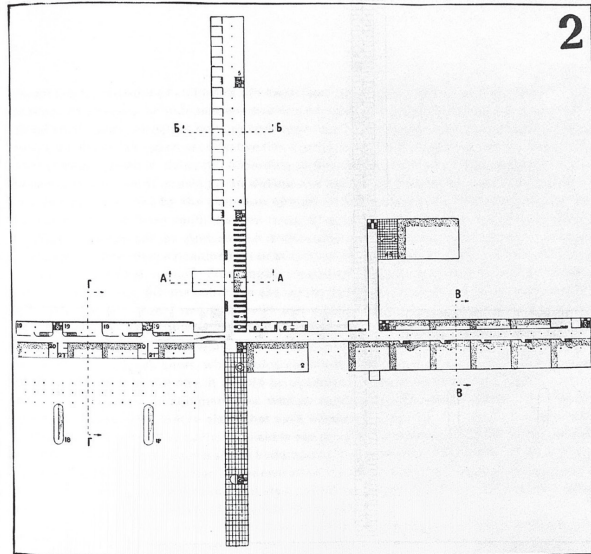
Il y critique une tendance des architectes modernes à mélanger la question de l'*Existenzminimum* avec une recherche esthétique arbitraire. En filigrane, nous pouvons y lire un rappel à l'ordre à l'attention de Le Corbusier : la villa *Savoye* que ce dernier vient d'achever correspond moins à la machine à habiter conceptualisée à ses débuts mais plus au "jeu artistique et formel" que Teige dénonce. Teige réutilise le jeu rhétorique du transport moderne en réponse aux exemples pris par Le Corbusier dans *Vers une architecture*. Il se place de manière plus radicale encore que ce dernier, en rejetant toute forme de décoration. Il critique également l'idéologie capitaliste selon laquelle les classes dominantes font du logement un objet de représentation, là où la société idéale mo-

derne devrait proclamer la maison comme simple "machine à habiter". La conception capitaliste de l'habitat minimum n'est pour Teige qu'une réduction du modèle bourgeois<sup>27</sup>, ne faisant que compresser les problématiques et les tensions entre les classes et les personnes au sein du logement. Chez Teige et les soviétiques, le réel objectif de l'*Existenzminimum* est de donner un droit fondamental au travailleur, celui d'habiter :

"(the universal dwelling) can be interpreted in this way: the possibility to have a room for dwelling, for every individual, in every place, in every moment, for every different way of life - a sort of universal basic right."<sup>28</sup>

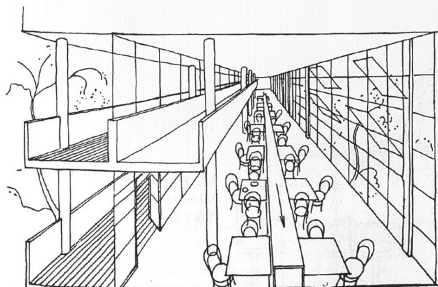
Teige et les architectes soviétiques vont proposer des modèles alternatifs basés sur un modèle sociétal bien différent de celui proposé dans les expérimentations de Francfort. Là où l'unité minimale répétée était celle du logement unifamilial, le modèle sociétal mis en avant par Teige explose cette construction. La *Dom-kommuna* ne répète plus le logement dans son intégralité mais uniquement un espace pour dormir et un espace de vie, les deux condensés en une seule pièce. Teige voit dans l'hôtel résidentiel américain - notamment l'hôtel Sheldon d'Arthur Loomis<sup>29</sup> - une démonstration qu'un mode de vie sans la construction sociale de la famille est possible.

Teige, suivant alors l'idéal communiste de destruction de la famille, sépare les usages sociaux de l'intime. L'idéal de vie collective passe également par la séparation des genres, les hommes et les femmes vivant séparément. La cellule individuelle couvre les fonctions "se reposer, lire, dormir et vie personnelle intime"<sup>30</sup>, et n'est idéalement meublée uniquement d'un lit simple, presque dans la même dimension que Perec dans *Espèces d'espaces*. Le mobilier prend une nouvelle fois une place cruciale : Karel Teige lui-même, dans un projet théorique d'un hôtel résidentiel dessiné en 1934, incorpore le mobilier dans le dessin<sup>31</sup>. Cette cellule n'est pas autonome, puisque toutes les fonctions autre que celles énoncées précédemment sont collectivisées, par des procédés parfois inventifs, comme dans le cas de la table à dîner commune du projet



**Moscow**  
**Mockba**

Second-floor  
plan.



Common dining room. Food is served on a moving belt.

**The Building  
Committee of  
the Economic  
Soviet RSFSR  
(stroikom)**

**M. Barshch &  
V. Vladimirov  
1929**

**Dom-komuna**

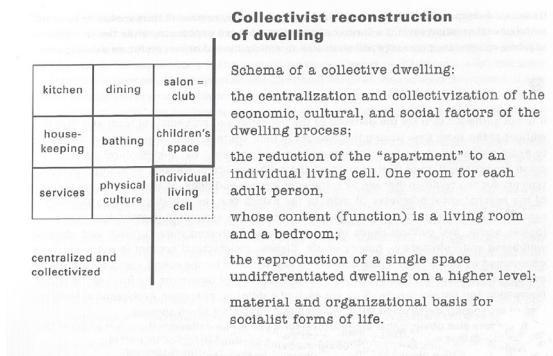
*Dom-kommuna* de M.Barshch & V.Vladimirov.  
Karel Teige, *The minimum dwelling*, page 356.

de *Dom-kommuna* de Barshch & Vladimirov. La cellule se place dans une collectivité, dans ce que l'on va appeler les condensateurs sociaux, assemblages de programmes collectifs accompagnant des cellules d'habitation. Ce modèle de la *Dom-kommuna* est selon le dogme soviétique le

seul modèle égalitaire : le modèle d'habitat dominant étant réglé par les besoins de la classe dominante, Teige affirme alors qu'il est impossible de parvenir à un modèle sociétal égalitaire au sein du capitalisme. Il apporte comme réponse l'habitat minimum, comme appel à la révolte du prolétariat :

“the slogan of “minimum dwelling” is indeed a *crie* [sic] *de guerre* against bourgeois culture and against bourgeois architectural ideology, a clarion call for a socialist, proletarian architecture and a socialist solution to the housing question”<sup>32</sup>

Comme Alexander Klein, Teige conceptualise son étude typologique à l'aide de diagrammes. Les diagrammes représentés sont simples : chaque fonction de l'habiter est une subdivision d'un carré, qui représente la vie domestique dans son ensemble. Une ligne épaisse vient placer la limite entre l'individuel et le collectif. Seule la cellule de vie individuelle est séparée du reste<sup>33</sup>. Le diagramme représente aux yeux de Teige le vrai concept de l'*Existenzminimum*, et non celui proposé par les architectes du CIAM : seule la cellule est individualisée, toutes les autres fonctions - y compris le travail reproductif domestique - sont collectivisées et professionnalisées<sup>34</sup>.



*Collectivist reconstruction of dwelling.*  
Karel Teige, *The minimum dwelling*, page 17.

## *Limites & héritage du modernisme*

Il est évident que l'industrialisation profonde modifiant la société et l'organisation de la vie, dont Teige et Klein étaient témoins, les a incité à chercher dans cette industrialisation un modèle, une source pour faire le pas supplémentaire : rationaliser le logement. La rationalisation du logement peut alors se comprendre comme une adaptation de l'organisation du logement au plus proche de l'organisation réelle de la société, en ce sens purement fonctionnaliste, impliquant une dissection de l'espace, comme le souligne Ábalos :

"Space has been quantified, transformed into a product of the dissection of movement, of geometry and mathematics"<sup>35</sup>

Cependant, les méthodes de la rationalisation diffèrent : tandis que Klein applique des principes de rationalisation hérités de Taylor à l'intérieur même du logement, Teige applique cette rationalisation dans la construction d'une structure sociale, la *dom-kommuna*, dans laquelle chaque adulte dispose d'un espace privé<sup>36</sup>. La nuance est assez importante pour être soulignée : bien que motivé par des préoccupations sociales, Klein accepte le système social établi et ne le questionne pas<sup>37</sup>, même au vu des transformations profondes dans la société. Plutôt que de questionner l'aliénation du travailleur par la condition ouvrière de l'entre-deux guerres, il cherche à empêcher la friction contenue dans ces classes sociales, il vient prévenir tout ce qui pourrait gripper le rouage reproductif nécessaire au fonctionnement des modes de production capitalistes. On constate une fois de plus la dimension de contrôle de l'échelle domestique. De son côté, Teige, nourri par l'idéal communiste de disparition de la famille, prend une posture plus extrême : au plus près du travailleur aussi bien physiquement que conceptuellement, la ligne de démarcation entre intime et collectif épousant les limites

minimales de l'espace de vie individuel. Une fois de plus, Ábalos, dans sa relecture critique des maisons de la modernité, relève la dimension punitive de l'espace moderne :

“In modern space the private is exhibited, the domestic revoked, the intimate punished.”<sup>38</sup>

Nous pouvons d'abord lire cette critique comme une prise de position contre le mode de vie positiviste induit par le plan libre, notamment celui de Mies Van der Rohe. Ábalos montre que l'usager idéal des maisons miesiennes implique une mise en avant du privé, une mise en scène qui détruit le domestique par un hygiénisme condamnant les usages. Nous ne pouvons pas en effet imaginer une réelle vie domestique dans le pavillon de Barcelone, dont les surfaces d'onyx et les poteaux chromés ne pourraient servir de support à une corde à linge. Ábalos complète son argument sur la matérialité répressive des usages de la maison positiviste :

“Positivist space is a space without density; a space without memory, oriented towards the future, not the past. Anything related to space ends up as moralizing: its transparency is repressive, directly linked to the public diaphanousness and visibility of Jeremy Bentham's Panopticon.”<sup>39</sup>



Intérieur de la maison des Arpel.  
Jacques Tati, *Mon oncle*, 1958.



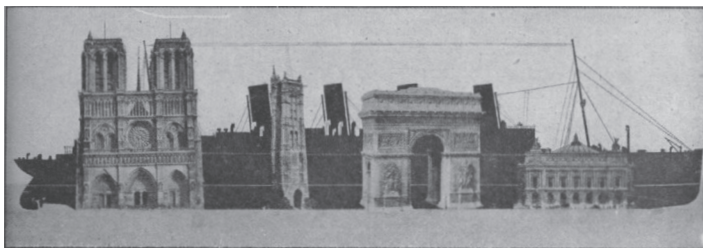
En retournant aux travaux du CIAM et des avant-gardes soviétiques, nous devons nuancer cette critique faite par Ábalos sur la matérialité : en effet, le thème des maisons de la modernité correspond à un archétype bien différent que celui du logement pour les masses. L'espace positiviste ne correspond pas à la majorité des logements édifiés par les architectes exposés à Francfort. Il résulte plutôt de l'esthétisation suivie par certains modernes et critiquée par Teige. Même si la question de la matérialité dans les logements édifiés par le CIAM est cruciale, notamment avec l'exemple du papier peint dont la production en masse et son procédé facile à mettre en œuvre, elle ne peut pas être considérée comme aussi répressive que celle décrite par Ábalos. Cependant, nous pouvons également interpréter cette critique à l'encontre de la dimension minimale de la cellule chez Teige mais sous un aspect différent. À la différence de l'espace moderne, le domestique dans la *Dom-kommuna* n'est pas révoqué, il est mis en commun. Ce système adresse le problème du travail reproductif directement, pour le traduire dans une collectivité. Nous pouvons quand même adresser une partie de la critique à ce modèle, dont on perçoit une vocation politique à "punir" l'intimité au profit d'une collectivité forcée. Il serait naïf de ne pas voir la forme de collectivisation des espaces mis en place dans la *dom-kommuna* comme l'application du désir de contrôle et de surveillance que le régime communiste souhaitait mettre en place par ses réformes.

L'espace fonctionnaliste, par définition, nie la possibilité des usages. Pour Perec, le fonctionnalisme n'aura simplement jamais sa place au sein de l'habiter : le "calculé au plus juste" appartient à l'inhabitable<sup>40</sup>. La brutalité avec laquelle il caractérise les objets et les pièces n'est pas permissif, ne laisse pas de place pour le passé et la mémoire. La même brutalité est ressentie quand, en 1927, la pensée puriste impacte le mobilier et fait disparaître une diversité de mobilier sous la seule catégorie des équipements, impliquant une subordination de ces derniers sous l'emprise de l'architecture<sup>41</sup>. On comprend alors que la réaction radicale des groupes italiens et anglais au modernisme et à l'académisme passe par une refonte du mobilier devenu léger, mobile, populaire, dont la composante ornementale détruit l'ascétisme moderne. L'ornement

est, dans une économie à la recherche d'une efficacité une dépense archaïque. Par contre, dans une économie générale qui contient une part de symbolique, l'ornement est une dépense excessive, qui reflète une abondance de moyens, montrant ainsi la puissance de son commanditaire<sup>42</sup>. L'aversion du fonctionnalisme pour l'ornement est comme nous l'avons vu, couplée à une intention démocratique, ou du moins une volonté de se placer - peut-être hypocritement au vu de la déclaration presque péjorative de Le Corbusier pour l'étude de l'homme "tout venant" - au plus proche de l'utilisateur. Derrière cette intention presque populiste, l'architecte se place en orchestrateur de l'usage, lui-même dans la position de force que le système bourgeois tenait auparavant<sup>43</sup>.

Il est ici intéressant de se plonger dans la critique post-moderne, et particulièrement dans l'ouvrage de Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*. Il y expose une vision de l'architecture faite de précédents<sup>44</sup>, que les modernes, tournés vers le futur, avaient mis de côté, ou au mieux, dans *Vers une architecture*, utilisé comme point de comparaison pour glorifier l'âge de la machine. Il y critique également la subjectivité des modernes qui dans une volonté de changer les usages, perdent le contact avec la réalité des usages de leurs contemporains :

"I agree with Eliot and reject the obsession of Modern architects who, to quote Aldo van Eyck, have been harping continually on what is different in our time to such an extent that they have lost touch with what is not different, with what is essentially the same."<sup>45</sup>



Le bateau à vapeur Aquitania juxtaposé à des monuments parisiens.  
Le Corbusier, *Vers une architecture*, page 71.

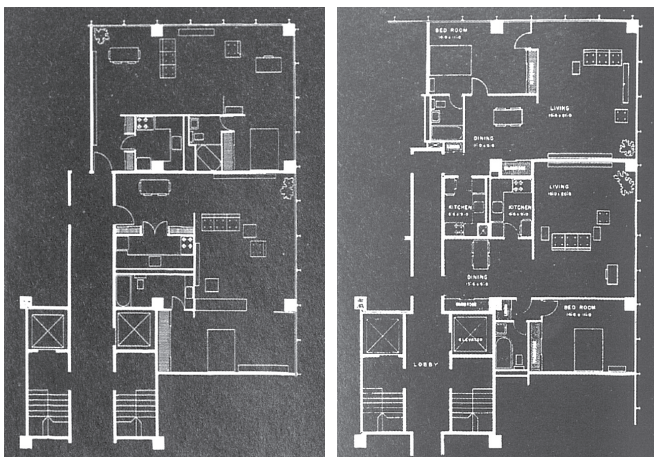
Nous devons cependant replacer la construction de l'après-guerre dans le contexte d'urgence qui la caractérise. Les raisonnements fonctionnalistes ont été appliqués sans remettre en cause les buts poursuivis, ni comprendre en profondeur les implications et les conséquences possibles de telles rationalisations de l'organisation de la vie. La précipitation et la logique spéculative de la construction a achevé de confondre logique économique, conception fonctionnaliste et modèle familial perpétué, dans lequel un usager universel a servi de modèle pour concevoir ce logement, unifiant les conceptions, appauvrissant nos modes d'habiter<sup>46</sup>. Ce modèle d'habitat unifié par une conception de l'usager unique a débouché sur des problématiques d'identification et de ghettoïsation, avec les problématiques liées aux grands ensembles en France notamment. Des problématiques qui naissent d'une différence entre la volonté de l'usage des habitants et la capacité du bâti à les accueillir mais également d'un choix face à une urgence économique et sociale, ce que Bevilacqua synthétise dans sa formule :

“Given the choice between Gropius’s “minimum vivendi” and “modus non moriendi”, that is, between the minimum conditions for an optimal quality of life and the limit conditions for survival, the latter was often preferred.”<sup>47</sup>

Au centre des préoccupations des architectes du CIAM résidait l'application à grande échelle des principes de l'habitat minimum. Ernst May lui-même voyage en 1930 en Union Soviétique pour se confronter à ces problématiques, qu'il avait déjà expérimenté à Francfort en bâtissant plus de 12 000 logements en 5 ans. Avec l'arrivée de Staline au pouvoir en 1930, la pensée architecturale est censurée contre l'intellectualisme des avants-gardes, ce qui accentuera la déception de May à son arrivée en URSS<sup>48</sup>. Le rôle du politique dans la construction des logements après les guerres est marqué par une politique interventionniste forte, dont la compréhension du concept universaliste d'*Existenzminimum* comme équilibre social entre privé et public reste limitée<sup>49</sup>. L'échelle maîtrisée de la *Siedlung* laisse place aux grands ensembles, dont le modèle de l'appartement prend le pied sur celui de la maison, en le cannibalisant<sup>50</sup>.

Les usagers critiquent majoritairement cette homogénéité des façades, qualifiée de monotone, remettant en question ce qui fut un des principes de l'habitat minimum<sup>51</sup>. Malgré une plus grande variété domestique permise par la diversité du choix des meubles, la mise aux normes de l'aspect et le rapport au site perdu dans un plan ouvert hors d'échelle constituent des points de ruptures entre les usagers et leur logements<sup>52</sup>. L'*Existenzminimum*, grâce à l'homogénéisation de la matérialité est cependant parvenue à atténuer la différence de traitement entre les logements destinés aux ouvriers et ceux destinés à la bourgeoisie, les changements étant purement d'ordre dimensionnel<sup>53</sup>.

La réalité bâtie des normes a souvent mis fin aux concepts d'habitats alternatifs, même quand ils sont proposés par des architectes renommés comme Mies Van der Rohe. Le plan des appartements ouverts au 880 Lake Shore Drive - typique de l'espace positiviste aseptisé décrit par Ábalos - n'a pas été construit, le commanditaire lui préférant une version avec une chambre à coucher cloisonnée. Ce projet nous permet également de nous questionner sur la dimension réelle de cette "intimité punie" que critique Ábalos : l'usage est-il vraiment pénalisé dans le cadre d'un plan ouvert ? En voulant refermer la chambre à coucher,



880 Lake Shore Drive, Mies Van Der Rohe, Jacques Lucan, *Habiter*, page 170. Tirées de l'*Architecture d'Aujourd'hui* n°79 et 50-51.

les constructeurs n'ont-ils pas contraint l'usage ? Cette "exposition du privé" décrit par Ábalos n'est-elle pas seulement un paramètre variable dans le plan de Mies, dont l'usager peut contrôler son degré et la fluidité de l'espace par des dispositifs textiles ?



Vue depuis de toit terrasse de la *Siedlung Niederrad* de Francfort.  
Institut für Stadtgeschichte Ffm.

Notre perception du concept de l'*Existenzminimum* a fortement été liée aux problématiques qui ont résulté d'une mauvaise application de ses principes. Le concept de l'habitat minimum au sens de Teige constitue un droit fondamental et doit plutôt être compris comme une avancée sociale sur la manière de concevoir le logement pour les masses, tout en gardant un regard critique sur les réelles intentions politiques véhiculées par le concept. Nous pouvons conduire le même raisonnement pour la vision du CIAM et l'héritage de la *Neue Frankfurt*, une vision à vocation universelle pour la question de l'habiter qui entre en résonance avec nos problématiques actuelles<sup>54</sup>. Le concept de l'habitat minimum, dans son essence même, s'inscrit dans une logique beaucoup plus sociale et collective que l'on pense, et ce même dans le cas des réalisations non-soviétiques, comme celles exposées lors du CIAM<sup>55</sup>. En effet,

comme Bourdon l'affirme dans son ouvrage *Les occurrences du commun*, le modèle de la *Siedlung* marque une identité collective, qui est produite par l'homogénéité des formes bâties :

“il serait inexact de considérer les *Siedlungen* comme des systèmes exclusivement résidentiels. May affirme clairement que les logements nécessitent des lieux de vie complémentaires, avantageux pour l'ensemble des habitants. Au travers de jardins collectifs, écoles, maisons de quartier, espaces communs, équipements publics, la *Siedlung* se propose comme forme urbaine qui exprime une identité collective.”<sup>56</sup>

Nous retrouvons dans l'intention de May une dimension collective qui se retrouve également chez les soviétiques, dans des proportions plus extrêmes. Pour beaucoup de critiques contemporains, les recherches du CIAM et des modernes trouvent leur origine dans l'étude de l'habitat vernaculaire. L'effort fait par les modernes pour concevoir des logements de qualité pour le plus grand nombre constitue ce que Jacques Lucan décrit comme une forme de néo-vernaculaire : construire avec ce dont on dispose, dans une économie de moyens et de techniques<sup>57</sup>. Une des synthétisations parmi les plus importantes concernant la modernité pourrait bien être celle de Josef Albers, artiste et éducateur ayant enseigné au Bauhaus puis aux États-Unis, grand théoricien de la peinture moderne, avec la formule “*minimum means, maximum effect*”. La qualité de l'art - et de l'architecture - se mesure par la relation entre la quantité de moyens employés pour parvenir à l'effet désiré, l'économie étant l'idéal à atteindre. Cette vision stricte et exigeante du processus créatif s'applique également aux projets proposés par les architectes du CIAM. La similarité entre l'économie de moyens moderne et vernaculaire doit cependant être questionnée sur l'origine de la mesure qui influe sur les modes de l'habiter. Dans le cas du vernaculaire, Bourdon la définit ainsi :

“La mesure ici n'est pas celle donnée par un architecte, mais celle fixée par une habitude de construction. Au sujet de l'habitat vernaculaire on parle plutôt d'une coutume. Plutôt qu'une norme,

c'est une habitude sédimentée, étroitement liée aux ressources à disposition, à leurs dimensions, aux techniques qui leur sont associées, et à la communauté qui les fait vivre. Cette habitude est polie par le temps, homogénéisée jusqu'à figurer les conditions d'un habitat donné. La coutume décrit les conditions d'un certain référentiel social, d'une décence ordinaire amplement partagée.”<sup>58</sup>

Nous retrouvons dans cette définition deux des trois termes que Breviglieri avait défini pour les modes d'usages : la coutume comme mesure du mode de construction du chez-soi vernaculaire et en comparaison l'utile, mode de construction du chez-soi moderne. Le dernier terme décrit par Breviglieri, celui de la consommation, trouvera son application dans la pièce radicale, comme protestation. La liaison avec les radicaux rappelle un autre élément du modernisme : celui du plan libre. Théorisé dans *Vers une architecture*, il devait libérer de la structure le plan pour permettre une plus grande variété d'usages et de cloisonnements. Or dans la majorité des applications aux logements de masse, le plan libre n'est pas appliqué : Lucan décrit ce phénomène comme “l'antinomie de l'architecture moderne”<sup>59</sup>. Il soulève alors la question d'un paradoxe au sein même de l'architecture de l'habitation, cherchant d'un côté à s'affranchir de la pièce fermée tout en restant contrainte par la nécessité de clore certaines pièces<sup>60</sup>. Il ajoute à propos de la répétition de l'unité, notamment celle proposée à Francfort :

“La répétition ou l'agglomération des cellules “en grande colonie” supposent un ordre, un cadre qui rend difficile, sinon impossible que l'une d'elle déroge aux règles qui la contraignent et les associent toutes.”<sup>61</sup>

Ainsi la condition même du logement moderne repose sur une ambition refoulée, celle de la liberté des pièces contraintes par les usages. Si dans un premier lieu la pièce s'est trouvée renforcée par le modernisme par une claire définition de ses limites, il apparaît que cela c'est traduit par un appauvrissement du statut des pièces, la pluri-fonc-

tionnalité d'une pièce étant très limitée. L'application à grande échelle d'une homogénéité a conduit à un rejet de la population de ce type de forme bâtie. Le fonctionnalisme proposé par les modernes constitue cependant une étape majeure dans l'histoire de la pensée rationnelle en architecture. La relecture faite par les architectes de la *Tendenza* tels qu'Aldo Rossi, Carlo Aymonino ou Giorgio Grassi se fait sur la base d'une étude critique des dispositifs architecturaux fonctionnalistes mis en place par les modernes<sup>62</sup>, et sera un des fondements du rationalisme exalté. Aymonino publie en 1973 *L'abitazione razionale*, traduction italienne commentée des textes des CIAM de 1929 et 1930 accompagnée d'une reproduction des planches de l'exposition, preuve de l'intérêt qu'il porte au mouvement. De même, Venturi et les post-modernes seront confrontés à l'héritage fonctionnaliste, et poseront la question de la construction d'un habitat en faisant trace du passé<sup>63</sup>, tout en restant liée à l'usage de ses contemporains. Finalement, l'héritage du modernisme ne réside non pas dans l'application des aphorismes de la modernité, positions reflétant une rigidité théorique impliquant une réduction des usages, une contrainte de l'usager, mais plutôt dans une position radiographique de son époque, capable de faire sens d'une condition sociétale particulière. Or, au vu des questionnements rythmiques actuels, la "tradition moderne" à laquelle se réfère Snozzi saurait nous éclairer sur l'attitude critique que l'architecture doit prendre face au monde<sup>64</sup>. Un logement ne doit plus simplement être pratique et fonctionnel mais doit aussi proposer un lieu mémoriel, sensoriel et symbolique, qui dialogue avec l'usager, dans le sens où l'usager et le lieu se construisent simultanément. L'espace et les rythmes doivent être pensés simultanément, comme les modernes l'avaient fait, mais autoriser une meilleure perméabilité. En ce sens, la lecture du contexte sociologique implique un changement de paradigme, proposé par les chercheurs du LASUR :

"construire une nouvelle méthode de représentation des logements qui donne à voir les juxtapositions d'activité, les effets d'ouverture et de clôture et les (dé)synchronisations qui organisent la sphère domestique."<sup>65</sup>



## Notes

- 1 CRNTL, « FONCTIONNALISME : Définition de FONCTIONNALISME ».
- 2 Le Corbusier et Claudius-Petit, *Vers une architecture*, IV.
- 3 Ábalos, *The Good Life*.
- 4 Golsenne, « Politiques de l'ornement ».
- 5 Le Corbusier, *Précisions*, 105. "On n'abordera avec efficacité de la rénovation du plan de la maison moderne, qu'après avoir mis à nu la question du mobilier."
- 6 Reichlin, « La "petite maison" à Corseaux. », 126.
- 7 Benton, « "L'Aventure du Mobilier": Le Corbusier's Furniture Designs of the 1920s ».
- 8 Le Corbusier, *Précisions*, 108.
- 9 Le Corbusier, 123.
- 10 Le Corbusier, 116.
- 11 Benton, « "L'Aventure du Mobilier": Le Corbusier's Furniture Designs of the 1920s », 8.
- 12 Bevilacqua, « Alexander Klein and the Existenzminimum », 298.
- 13 Bourdon, *Les occurrences du commun*, 156.
- 14 Porotto, « Ernst May à Francfort », 2.
- 15 Bourdon, *Les occurrences du commun*.
- 16 Porotto, « Ernst May à Francfort », 21.
- 17 Thiesse, « Review of Une Histoire à soi (coll. « Ethnologie de la France », cahier 18) », 154.
- 18 Porotto, « Ernst May à Francfort », 18.
- 19 Marchand, « Moving on », 188.
- 20 Bevilacqua, « Alexander Klein and the Existenzminimum », 297.
- 21 Bevilacqua, 303.
- 22 Bevilacqua, 304. "Betteffekt or "bed effect", the ratio between the total built area and the number of beds; the Nutzeffekt, the ratio between the used area and the total built area; the Wohneffekt, the ratio between the area of the living room, the bedrooms and the total built area."
- 23 Korbi et Migotto, « Between Rationalization and Political Project », 304.
- 24 Bevilacqua, « Alexander Klein and the Existenzminimum », 297.
- 25 Wikipedia, « Karel Teige ».
- 26 Teige et Dluhosch, *The Minimum Dwelling*, 232.
- 27 Korbi et Migotto, « Between Rationalization and Political Project », 306.
- 28 Korbi et Migotto, 309.
- 29 Cet exemple sera réutilisé par Rem Koolhaas dans *Delirious New York*, publié en 1978.
- 30 Teige et Dluhosch, *The Minimum Dwelling*, 252.
- 31 Aureli et Tattara, *Loveless*, 88.
- 32 Teige et Dluhosch, *The Minimum Dwelling*, 7.
- 33 Teige et Dluhosch, 17.
- 34 Aureli et Tattara, *Loveless*, 88. "According to Teige, this diagram represented the 'true' concept of minimum dwelling proposed in 1929 by CIAM architects during their congress held in Frankfurt in 1929. For the architects of CIAM, the minimum dwelling as Existenzminimum was the reduction of the family house to its most modest dimensions, whereas, for Teige, the minimum dwelling was the individual cell, while all other functions of the house were social, and therefore could be shared. Teige's model implied the abolition of the house as a private space and the socialisation and professionalisation of domestic labour."
- 35 Ábalos, *The Good Life*, 91.
- 36 Korbi et Migotto, « Between Rationalization and Political Project », 309.
- 37 Korbi et Migotto, 306.
- 38 Ábalos, *The Good Life*, 92.
- 39 Ábalos, 91.
- 40 Percec, *Espèces d'espaces*, 176.
- 41 Benton, « "L'Aventure du Mobilier": Le Corbusier's Furniture Designs of the 1920s », 7. "By 1927, a dramatic transformation had taken place: not

- only did individual items of furniture look quite different but, through a process of rationalisation of function, a whole range of types of furniture had been eliminated altogether."
- 42 Golsenne, « Politiques de l'ornement ».
- 43 Golsenne.
- 44 Venturi, Complexity and contradiction in architecture, 13. "As an architect I try to be guided not by habit but by a conscious sense of the past - by precedent, thoughtfully considered."
- 45 Venturi, 13.
- 46 Korbi et Migotto, « Between Rationalization and Political Project ». "If Klein envisioned his method as a pragmatic framework to continuously question the qualities of the minimum dwelling vis a vis the evolution of concrete relations between households, social-economic structure, and space, a post-War technocratic approach has pursued rationalization to create ready-made solutions applicable by public or speculative bodies for universal users."
- 47 Bevilacqua, « Alexander Klein and the Existenzminimum », 311.
- 48 Bourdon, Les occurrences du commun, 158-59.
- 49 Bourdon, 50.
- 50 Bourdon, 53.
- 51 Bourdon, 54.
- 52 Bourdon, 54.
- 53 Bourdon, 164.
- 54 Porotto, « Ernst May à Francfort », 4-5. "Considérer l'expérience architecturale de Das Neue Frankfurt simplement comme une source d'inspiration apparaît comme un point de vue limité. Avec environ 90 ans de distance, nous sommes en mesure de lire l'article d'Ernst May de manière critique, dépourvue de tous les -ismes et des charges idéologiques que l'histoire et les interprétations ont accumulé sur cette expérience d'architecture. On pourra alors y déceler une sorte d'« universalité », non tant d'un point de vue opérationnel que dans la perspective de développer des réflexions, des principes et des méthodes applicables aux phénomènes urbains et sociaux actuels."
- 55 Bourdon, Les occurrences du commun, 46.
- 56 Porotto, « Ernst May à Francfort », 4.
- 57 Lucan, Habiter.
- 58 Bourdon, Les occurrences du commun, 49.
- 59 Lucan, « Matières », 103.
- 60 Lucan, 110.
- 61 Lucan, 110.
- 62 Porotto et Monterumisi, « New Perspectives on the II CIAM onwards », 77.
- 63 Venturi, Complexity and contradiction in architecture, 13. "As an architect I try to be guided not by habit but by a conscious sense of the past - by precedent, thoughtfully considered."
- 64 Snozzi et Merlini, L'architecture inefficente, 90. "Mais se référer à la "tradition moderne" implique dans tous les cas le refus du fonctionnalisme vulgaire qui s'exprimait alors dans le slogan "forme = fonction"."
- 65 Clément et al., « "Domotopie" : pour une science de l'espace domestique », 20.





### III

## La pièce radicale



John Lennon et Yoko Ono pendant leur *bed-in* à Amsterdam, 25 mars 1969.  
Eric Koch, Archives Nationales Hollandaises.

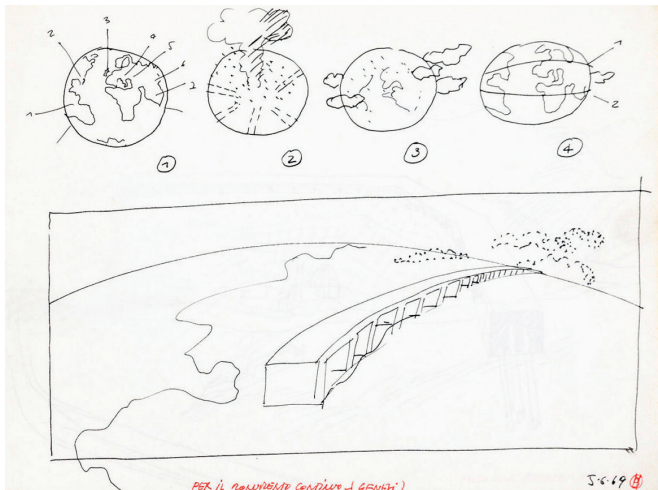
## *La pensée radicale au service de l'utilisateur actif*

La pensée des avant-gardes artistiques et architecturales trouve son point de départ dans un contexte globalisé, dans lequel les enjeux dépassent les frontières politiques. Cette prise de conscience d'un monde partagé par tous s'applique dans une diversité de contextes. Premièrement le contexte politique, qui, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, voit l'affrontement entre les blocs capitalistes à l'Ouest et communiste à l'Est. La guerre du Viêt-nam, débutée en 1955, embourbe les États-Unis dans une crise beaucoup plus ample qu'une simple déroute militaire. La couverture médiatique du conflit achève de faire basculer l'opinion publique à l'encontre de cette guerre, auquel s'ajoute une mobilisation des citoyens et des artistes. Le mouvement hippie prend de l'ampleur et questionne les modalités de l'habiter, vers une libération des sexes et des désirs. L'usage de la pièce se libère, prend différents chemins, allant de la cellule métaboliste japonaise à la surface continue, et le mobilier se détache du fonctionnalisme pour trouver une esthétique provocatrice et attrayante, mais définitivement consciente. L'architecte, devenu *designer* se trouve une nouvelle fois face à un défi de taille, que Buckminster Fuller décrit dans son livre *Grunch of Giants* :

“I do know that technologically humanity now has the opportunity, for the first time in its history, to operate our planet in such a manner as to support and accommodate all humanity at a substantially more advanced standard of living than any humans have ever experienced.”<sup>1</sup>

On retrouve également la même revendication que les architectes modernistes précédemment : une meilleure condition de vie pour tous, par une architecture meilleure. L'usage du terme *operate* n'est pas anodin : la planète, le sol lui-même, est devenue une ressource, limitée par

l'exploitation à grande échelle. Le traitement de la planète comme un sol continu et les nouvelles technologies vont changer la manière même de projeter l'architecture. Un des exemples les plus caractéristiques est celui du *Monument Continu* de Superstudio :



Per il monumento continuo (genezi) . 5 juin 1969  
Adolfo Natalini, Archives Natalini, Florence.

Le croquis iconique daté du 5 juin 1969, de la main d'Adolfo Natalini, fondateur du groupe, montre les quatres étapes de la restauration du monde, passant d'abord par l'annihilation pour ensuite prendre la forme essentielle de deux monolithes, entourant le globe comme deux parallèles. Ce croquis reflète la peur induite par la menace pesante de la destruction atomique, traumatisme de cette génération. Là où les ensembles modernes répondaient à une échelle nationale, le *Monument Continu* répond à une échelle globale, presque cosmique car visible depuis la Lune, satellite sur lequel l'homme marchera peu après<sup>2</sup>. L'avancée spatiale ne reflète cependant pas la réalité sociale du globe : les contestations sociales débutent aux États-Unis avec les *Free Speech Movement* à partir de 1964 et touchent la France lors du mois de mai 1968. Ces contestations sociales sont le reflet d'une contre-culture, décrite comme de plus en plus présente par Bourdon :

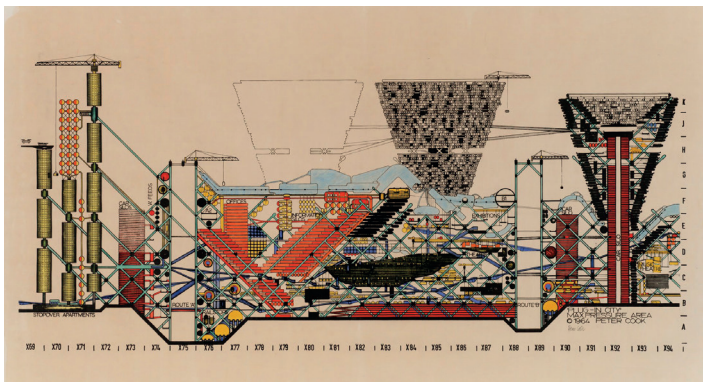


“La défiance à l’égard du formalisme social - produit simultanément ou consécutif de l’interventionnisme public et de l’économie capitaliste - s’exprime d’abord dans l’expression d’une contre-culture renforçant sa visibilité à partir des années 1960.”<sup>3</sup>

Cette contre-culture naît d’abord avec les mouvements du Pop Art aux États-Unis et le Nouveau Réalisme en France. Génération précédente aux radicaux et pourtant porteuse des mêmes intentions que ces derniers, elle n’est pas parvenue à réduire l’impact du consumérisme sur la société, en accentuant même certains effets néfastes par l’utilisation de matériau “pauvre”. Germano Celant, critique d’art et proche des radicaux, décrit le contexte préexistant à la pensée radicale ainsi :

"In essence, it was a consequence of the radical and anti-commercial sentiments of a generation that had deluded itself into believing it could reduce the burden of commodification in favor of creativity and artistry. It proved to be a utopia that neither destroyed nor altered the existing one, but only enlarged the market with the addition of "low" and common materials, promoted by artistic trends that reused industrial trash and the iconography of mass culture."<sup>4</sup>

L’influence du Pop Art sur la génération radicale reste cependant cruciale dans la manière qu’elle a eu d’imposer au monde une iconographie populaire, reprise et détournée par les radicaux. Le Land Art, avec des artistes tels que Michael Heizer et Robert Smithson influencent également les protagonistes du mouvement, au même titre que l’artiste Claes Oldenburg et l’architecte Hans Hollein, dont les approches territoriales remettent en question l’échelle du corps véhiculée par les modernes. Selon Celant, l’aspect esthétique si particulier du mobilier radical vient de son intérêt principal pour la forme, volontairement attrayante, au dépend de sa liaison avec la fonction<sup>5</sup>. L’usage de l’objet n’est plus la préoccupation première des radicaux : la conception radicale de l’espace et du mobilier met d’abord la forme au service du concept, provocateur, pour briser l’objet impersonnel qu’il était devenu.



*Maximum Pressure Area*, projet (Section), 1964.  
Peter Cook, Archigram.

La pensée radicale de l'usage et de la pièce émerge dans le monde dans les années 1960. Plusieurs mouvements vont la développer dans des dimensions variées, parfois consécutives, parfois en rupture. Baignées dans le consumérisme exacerbé de l'après-guerre, les sociétés vont voir émerger des pensées fondamentalement nouvelles de l'habiter. Parmi ces nouvelles visions se trouve le métabolisme japonais, qui, par le biais de la cellule hypothétiquement remplaçable, questionne une fois de plus l'habitat minimal<sup>6</sup>. En Angleterre, l'hyper-technologisme du groupe Archigram propose également une architecture de la consommation, retravaillant aussi le thème de la cellule avec des projets comme *Plug-in City*, réalisé en 1964. Il s'établit un dialogue brut et radical entre l'échelle de la cellule unifamiliale, à échelle humaine et "jetable" et l'échelle de la ville, infrastructurelle et permanente<sup>7</sup>. La grande mobilité des idées par le biais des expositions internationales et des concours associés engendre une contamination critique importante entre les groupes. Les collectifs italiens et anglais pensent une nouvelle manière de faire le projet d'architecture, qui passe d'abord par une collectivité créative, comme le fondateur d'UFO, Lapo Binazzi, l'exprime :

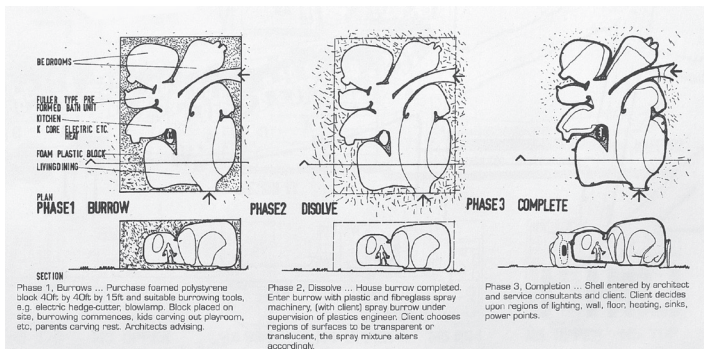
"It was part of the spirit of the time. It was to overcome the individual creativity for a collective one. I can say that the collective creativity is undoubtedly bigger and better than the single one"<sup>8</sup>

En plus d'UFO, la plaine florentine abrite les groupes radicaux tels qu'Archizoom, Superstudio, Zziggurat ou encore 9999 qui produisent une pensée radicale de l'usage et de l'architecture. Ces groupes côtoient Leonardo Savioli, un professeur qui développe dans son cours *Interior Architecture and Design* une vision nouvelle du rapport entre l'utilisateur et l'architecture. Comme l'explique l'énoncé du cours, l'enjeu de l'architecture se déplace dans le design intérieur, dans une appropriation de l'espace par l'utilisateur inégalée auparavant. L'architecture se conçoit dorénavant comme une collection d'hétérotopies, une expérience unique dans chaque bâtiment. Le rôle de mentor pris par Savioli apporte une vision de l'usage décrite ici par Carolina De Falco :

“From this point of view, worthy of merit is Savioli's *The city of Tomorrow* where as far back as 1965 he clarifies the task of the architect who is to enable the user to take an individual part, a “space of action”, in other words in relation to “a new dimension in which one lives” and thus the result will be given “more than from a “project”, from a combination of operations that register/record and select our existence [...] that solicits and is solicited by actions in our life”.<sup>9</sup>

L'architecte doit dès lors permettre l'appropriation de l'utilisateur par une série d'opérations combinées, que l'on pourrait qualifier de protocoles. La représentation des protocoles - le type du mode d'emploi notamment - devient alors un exercice graphique auquel chaque groupe se prête dans sa pratique. Cette représentation graphique transmet également une volonté d'impliquer plus fortement l'utilisateur dans le design. Cette implication va se traduire par une libération des formes bâties, *a contrario* des formes bâties modernes qui cherchaient à adapter - avec une certaine brutalité - la volonté de l'utilisateur à la forme bâtie proposée. De leur côté, les radicaux inversent la problématique et mettent l'espace architectural au service de l'utilisateur, par une attention à ses besoins et envies, différentes des générations précédentes.

Deux projets d'Archigram reflètent bien cette attention à l'usager renouvelée dans le projet architectural. Le premier est celui de la *Spray Plastic House*<sup>10</sup>. La conception de l'espace est déléguée à l'habitant : l'architecte se place en retrait, comme conseiller auprès de l'usager final. Les habitants creusent leurs espaces fixés en place par une couche de fibre de verre projetée. La transparence de cette couche est à choix par le client.



*Spray Plastic House*, 1962.  
David Greene,  
Archigram.

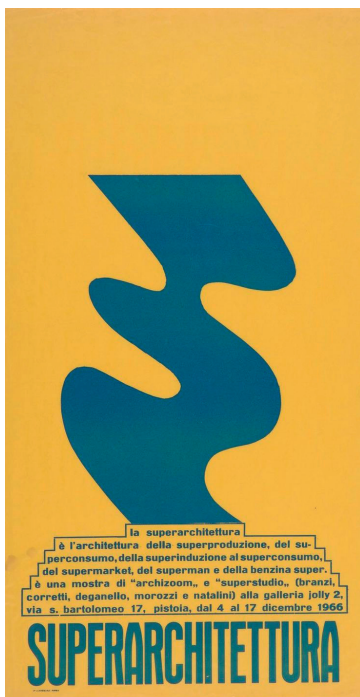
*Suburban Sets*, 1974.  
Photo de maquette.  
Andrew et Ron Herron,  
Archigram.

Le second projet est celui de Ron Herron et de son fils Andrew, conçu en 1974. La figure de l'hétérotopie est représentative de cette volonté d'un rapprochement vers l'usager de l'architecture. Dénommé *Suburban Sets*, le projet dessine une suburbanité, archétype du consumérisme ambiant, dans laquelle des hétérotopies prennent place. Le

concept prend la forme de trois parcelles égales, habitées par trois scénarios : une carcasse de bombardier pour la famille du pilote, une parcelle verdoyante avec un camping-car pour les campeurs et une parcelle réglée et ordonnée à l'aide de cylindres et de paravents pour la famille d'architectes<sup>11</sup>. La structure dessinée par l'architecte encadre l'habiter mais laisse une marge d'appropriation conséquente à l'usager. L'avènement d'une société de l'image et de communication - les discours par les images d'Archizoom et Superstudio publiés en décembre 1969 sont caractéristiques à ces égards - vient achever le rêve de l'utilitarisme des modernes. La pièce moderne qui poursuivait l'idéal de l'utilité est remplacée par une pièce comme consommation de masse, une pièce dont l'esthétique ne suit plus la fonction, mais le besoin de sens aux yeux de l'usager :

"Style was interpreted as a need for image-based communication for the sake of the consumer and the market: the value of exchange was replaced by the value of use."<sup>12</sup>

Le mobilier joue un rôle clé dans la nouvelle définition de l'architecture des avant-gardes. Il est l'interface entre l'usager et la configuration de l'espace, et, considérant la volonté affichée des groupes italiens et anglais de redonner à l'usager une appropriation de l'espace plus grande, il a été rapidement contaminé par les intentions provocatrices de ces derniers. L'implication de la pensée radicale italienne dans la conception de mobilier débute dans l'exposition *Superarchitettura* tenue à partir du 4 décembre 1966 à Pistoia, dans la région de Florence. L'exposition est organisée par les membres d'Archizoom et Adolfo Natalini, alors unique membre de Superstudio. Elle marque aussi la rencontre des deux groupes avec Sergio Cammilli, designer fondateur avec Ettore Sottsass de la marque d'ameublement Poltronova. Ils produiront ensuite certains des prototypes présentés à l'exposition, notamment la *Superonda*, sofa en mousse légère recouvert de plastique, facilement déplacable et reconfigurable dans l'espace<sup>13</sup>. L'appropriation de l'espace par l'usager est immédiate, l'organisation de l'espace devient un jeu. L'affiche de l'exposition prends la forme d'une ode à l'architecture super :



*Capitello, Attica, Attica TL.*  
Studio65, produit par Gufram entre  
1972 et 1978.

*Superarchitettura.*  
Affiche de l'exposition.  
Archizoom & Superstudio, 1966.

“la superarchitettura è l'architettura della superproduzione, del superconsumo, della superinduzione al superconsumo, del supermarket, del superman e della benzina super.”

Dans leur exposition, les deux groupes ne cherchent pas à lutter contre l'industrialisation et la surconsommation. Ils acceptent cette réalité et essaient de transférer l'innovation qui découle des produits industriels vers le design du mobilier, puis dans le projet<sup>14</sup>. On ressent un intérêt prononcé pour les plastiques, les mousses expansées, qu'ils considèrent comme nouveaux médiums pour créer des formes nouvelles, des couleurs provocatrices pour questionner la fonction et l'échelle par la forme<sup>15</sup>. Un jeu plastique avec les références classiques et modernes caractérise aussi les travaux des radicaux, qui vont rendre l'objet sur-fonctionnel en instaurant un jeu tactile et conceptuel entre la

rigidité de la référence - la chaise Mies ou le logo MGM - et la matérialité pop de l'objet - le polyuréthane du *Capitello* ou la couleur de la *MGM Table Lamp*. L'usager s'identifie au mobilier, il en partage les références.

Dans une volonté de faire des rêves une réalité, Binazzi et UFO détournent plusieurs logos d'entreprises de production américaines. Ici, les rubans de la MGM deviennent un cadre autour d'une lampe. La couleur sera aussi détournée, proposant des versions bleues claires, rose et blanches, ne produisant que quelques modèles dorés<sup>16</sup>.

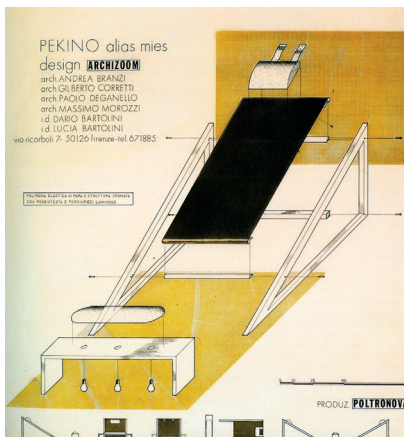
Studio65, avec leur chaise longue *Capitello* et l'ensemble *Attica*, proposent un design provocateur avec pour slogan "s'asseoir sur l'histoire", pour se libérer des traditions et du poids du modernisme. Les trois objets reconstituent une colonne ionique lorsque superposés, pour reconstruire sa propre découverte archéologique dans son salon, et pouvoir profiter de la texture douce du polyuréthane<sup>17</sup>.



*MGM Table Lamp.*  
Lapo Binazzi, produit par UFO à partir de 1969.

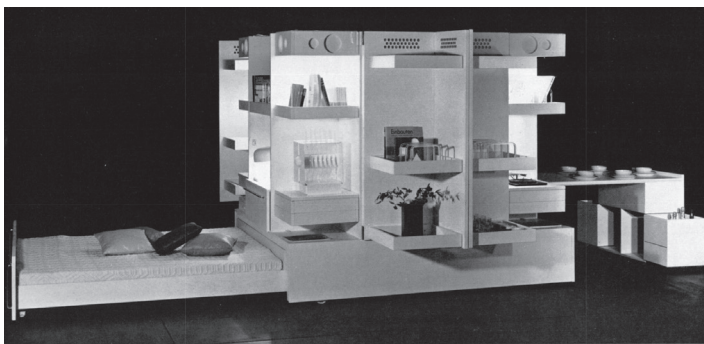


Chez Archizoom, l'assise est constituée par une toile plastique qui se détend sous l'effet du poids de l'usager. Le reste de la structure est chromée, en référence aux colonnes en croix de Mies. Le repose-pied contient des appliques lumineuses. Conçu comme cadeau de mariage pour Christina et Massimo Morozzi de la part des membres d'Archizoom, avec l'aide de Dario et Lucia Bartolini.



*Mies Armchair and Footrest.*  
Archizoom Associati, produit par Poltronova à partir de 1969.

*Central Block.*  
Alberto Seassaro, 1960.  
Domus 489, 1970



**L'INTERO MOBILE CORRE SU ROTAIE**

Alberto Seassaro, architetto

La tendenza all'arredamento «nasce» 200 senza sport. Su quattro angoli tanto «concentrato» in un blocco di «linee» con stile «di L.» — interpretato e arricchito — l'arredamento mobile (montato su rotaie) e in dadi e pareti, ha un esempio molto piano e cassetto (nella parte superiore) — in questo prototipo, però — che quando non aperto (sopra) — un prototipo di ricerca per la del volume cubico scomposto, la serie, il un mobile monoblocco. Su due lati, opposti, il letto s'innalza, guardando, infatti, grande, che con l'incasso mobile e specchiato montato su ruote, che può scendere (girevole) e il tavolo estraibile, non su ruote, ma su pannello. Il suo piano poggia su un mobiletto può essere cioè spostato, come un (un carrello-bar montato su ruote) opposto, verso una parete o la parete, che può essere anche indipendentemente dell'ambiente (un grande mobile, a tavolo chiuso. Armadi-gianfranceschi e seconda che viene anche nella parte centrale dei due utilizzati per la parte «mobile» e di un mobiletto mobile. Il tavolo è montato bianco, acciaio cromato (in un grande mobile, anche in legno massiccio), oppure, rispettivamente (in) za cm 250, larghezza 300, altezza fondo dei ripiani, i reggitori).

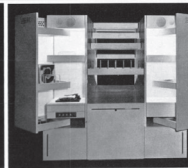
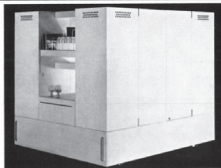


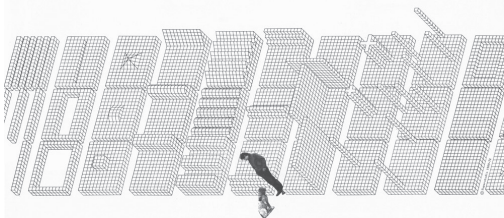
foto: Gatti



La dissolution de la pièce, que nous traiterons dans le chapitre suivant, n'est pas initiée par le meuble, mais plutôt par une lecture critique sociétale par le projet. La dimension fonctionnelle de l'objet va devenir radicale quand elle va questionner la nécessité même de la pièce, regroupant ses fonctions. Le mobilier s'inclut dans cette logique en prenant place comme une des couches projectuelles, notamment dans le design des armoires habitables d'Archizoom pour la *No-Stop City*, conçus comme une densité d'équipements parmi les autres, une densité technologique uniforme. Avec la mort de la pièce, remplacée par la surface, le meuble unique et les dispositifs mobiles vont porter les fonctions et le sens de l'architecture. Une des prémices du meuble sur-fonctionnel comme vecteur comme l'habitat au sein de la *No-Stop City* se trouve dans le projet *Central Block* d'Alberto Seassaro, conçu à partir de 1960. Il sera ensuite exposé à l'exposition du MoMA de 1972 *Italy: The New Domestic Landscape*, apothéose du design radical italien. Le meuble contient un lit, une salle de bain, une table rétractable et des étagères placées dans les quatres coins, s'ouvrant avec des charnières<sup>18</sup>. La sur-fonctionnalité du meuble propose une vision alternative de l'habiter prenant place autour de lui. La relation entre le meuble et l'utilisateur est ambivalente : d'un côté l'utilisateur contrôle le meuble, il l'active, mais de l'autre l'utilisateur est dépendant de ce meuble. Ce meuble s'annonce comme le dernier meuble, pour la dernière architecture. Sa blancheur porte le même symbole d'immuabilité que la noirceur du monolithe pensé par Kubrick pour 2001, *A Space Odyssey*, une valeur d'éternité.

Le lien entre la dissolution de la pièce et le mobilier trouve une première accroche dans le concept de la grille de Superstudio. Alors qu'ils recherchent une manière de représenter le *Monument Continu*, alors dénommé *Viaduc d'Architecture*, pour la biennale de Graz, les membres de Superstudio étudient un revêtement plastique industriel spécial - de la même marque que celui qu'Archizoom utilisera à l'été 1970<sup>19</sup> - pour couvrir d'éventuels modèles. Les scénographies imaginées pour Graz sont influencées par les artistes du Land Art américains tels que Walter de Maria ou Robert Smithson, ainsi que par les designers Achille et Pier Giacomo Castiglioni<sup>20</sup>. Ils imaginent de proposer des sur-

faces épaisses, à même le sol, qu'ils qualifient de "pierres tombales pour l'architecture" et qui, sans avoir été retenues pour Graz, deviendront en 1970 les *Histogrammes d'architecture*. Une série de prototypes est ensuite produite, puis commercialisée par Zanotta. La dénomination comme "pierres tombales de l'architecture" annoncent la *Supersuperficie*, une surface continue à la fois pour la production et pour la vie que le groupe propose en 1972<sup>21</sup>. L'annonce de la mort de l'architecture telle qu'elle était projetée jusqu'alors par les *Histogrammes* fait écho, bien qu'ayant une origine conceptuelle fondamentalement différente, à celle proposée l'année suivante par Archizoom avec la *No-Stop City*.

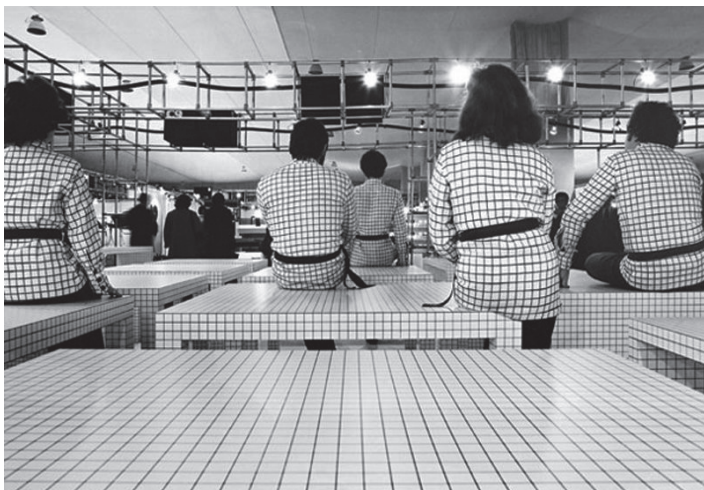


SUPERSTUDIO - ISTOGRAMMI (1969-70).

In quegli anni poi divenne molto chiaro che continuare a disporre mobili oggetti e scultori casalinghi decorativi non era la soluzione dei problemi dell'abitare e nessuno di quelli della vita e tantomeno serviva a salvaguardare l'ambiente. Divenne anche chiaro come nessuno, come si pensava, si accorgesse di cambiare i dati del tempo, gli usi dell'abitare e la possibilità dell'architettura. Il problema quindi era quello di distinguere sempre più da tali attività del design adottando magari la tecnica del minimo sforzo in un processo creativo generale. Proponiamo un catalogo di diagrammi tridimensionali innovativi, un catalogo di istogrammi d'architettura con riferimento a un articolo trasportabile in serie a scala diversa per l'edificazione di una natura umana e immobile in cui finalmente ricominceremo. Dal catalogo degli istogrammi sono stati in seguito generati molti edifici, mobili, ambienti, architetture... Ma di tutto questo non ce ne importa nulla, né molto ce n'è mai importato. La superficie di tali istogrammi era omogenea ed antropica: ogni problema spaziale ed ogni problema di immobilità avendo accuratamente avuto riscontro. Gli istogrammi si chiamavano anche "Le Tasse degli Architetti". Questo divenne anche il progetto della mostra "L'Invenzione della Superficie Nostra" per la PIRELLA.

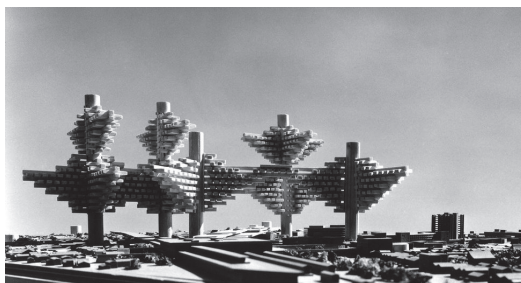
*Istogrammi.*  
Poster pour l'exposition MPL Centro Informazioni.  
Superstudio, 1969-70.  
Exemplaire signé par Adolfo Natalini.

*Mobilier Quaderna.*  
Superstudio, produit par Zanotta depuis 1970.



## *Cellules, Surfaces, Voiles : redéfinition de la pièce*

Avant d'étudier la dissolution de la pièce résultant de la lecture radiographique du globe par Archizoom, nous devons revenir quelques années en arrière pour passer par l'étude des mégastructures. Elles constituent la première stratégie mise en place par les avant-gardes pour questionner la définition de l'habitat. Dans leur structure, elles répondent encore aux volontés de projet total des modernes, mélangeant les échelles humaines et infrastructurelles et suivant l'idéal du "meilleur bien pour le plus grand nombre"<sup>22</sup>. Au sein du métabolisme japonais, la ville passe par l'établissement de la cellule, elles-mêmes mises en relation par l'infrastructure. Un exemple caractéristique de ce principe nous est donné par Arato Isozaki avec le projet *City in the Air*, daté de 1962. La conception organique de la ville des métabolistes consacre une architecture de la ruine, qui accepte déjà sa propre mort par le caractère consommable des cellules<sup>23</sup>. La mégastructure formulée par Isozaki dépasse aussi bien physiquement que conceptuellement les limites foncières de la ville, la ville de Tokyo de l'époque ayant mis en place une régulation de hauteur des édifices, ne pouvant dépasser 30 mètres. Selon Bourdon, ce dépassement des limites de la propriété individuelle vers un commun est un marqueur concomitant du succès et de l'échec de ces formes de projet<sup>24</sup>.

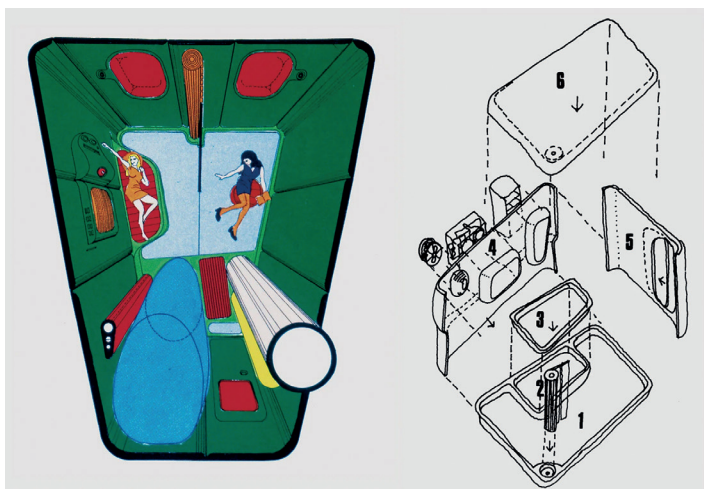


*City in the Air.*  
Arato Isozaki, 1962.  
Photo de maquette.



Assemblage  
des modules  
habitables  
autour de la  
structure à l'aide  
d'une grue.  
Archigram, 1964.

*Capsule Homes.*  
Warren Chalk,  
1964.



Les mêmes questionnements sur la dimension domestique traversent les projets du groupe anglais Archigram. La *Plug-in City*, développée par Peter Cook, constitue un véritable “porte-manteau” pour une diversité d’idées<sup>25</sup> qui se combinent. On retrouve les cellules programmées pour l’obsolescence<sup>26</sup>, comme dans le métabolisme japonais. Warren Chalk, également membre d’Archigram, développe dans un même temps le projet *Capsule Homes*, qui sera aussitôt intégré dans la *Plug-in City*. Il y développe un habitat modulaire, dont l’inspiration spatiale est évidemment capitale :

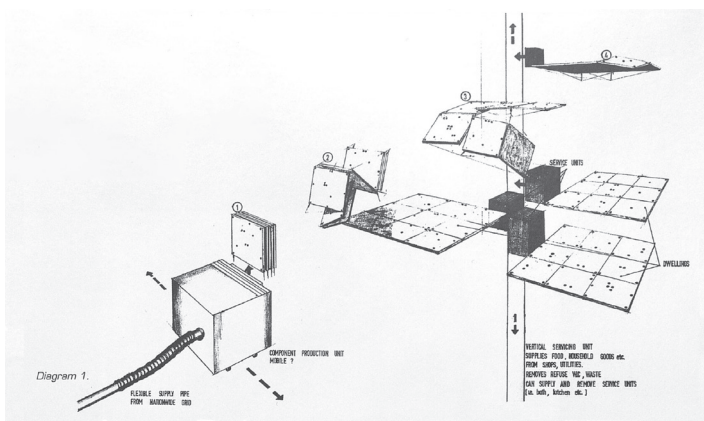
“From every point of view the space capsule was an inspiration: how different in concept and in efficiency from the tradition of buildings! The statement was a capsule dwelling, with the ergonomics and the sophistication of a space capsule. The parts would be tailored and able to be updated as technology moved forward and as the dweller changed their needs.”<sup>27</sup>

La modification de la configuration intérieure par l’usager prend ainsi place, que ce soit par le changement de pièces défectueuses, ou par l’amélioration de l’expérience intérieure par l’achat d’un meilleur équipement<sup>28</sup>. Comme dans la projection corbuséenne du casier devenant le mur - et réciproquement - le mur imaginé par Chalk, Cook et Crompton est modulable. Leur position est claire : les outils nécessaires à la vie domestique évoluent beaucoup plus vite que la ville et que le logement. Ils inventent donc un système *clip-on* qui permettra de remplacer les équipements obsolètes au sein du logement. Tout le nécessaire à la domesticité de la *Plug-in City* sera facilement monté dans les étages grâce à une grue monumentale, qui pourra être louée par les habitants. Les cuisines et les salles de bains, qui selon Archigram seront les premières à remplacer, sont placées dans une capsule éjectable directement à proximité de la structure centrale de la tour, facilitant le remplacement. Dans la description des capsules, Chalk assume complètement le caractère volontariste inhérent au projet : l’agglomération des cellules se conçoit dans la ville comme un hôtel résidentiel<sup>29</sup> dont le mode de vie est unifié. Si le groupe imagine dès lors de construire leur vision<sup>30</sup>, ils

n'imaginent cependant pas la *Plug-in City* comme un projet impliquant le remplacement de la ville traditionnelle - *a contrario* du *Plan Voisin* de Le Corbusier - mais plutôt comme une alternative proposée aux villes nouvelles suburbaines, maux de l'étalement urbain à faible densité :

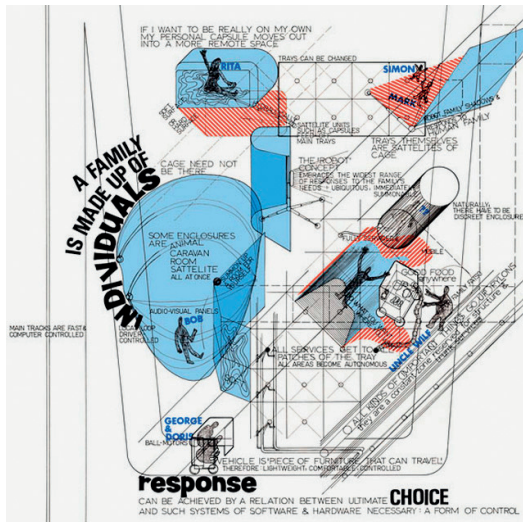
"We think it would be a good idea to take just one block in a twilight zone, maybe Paddington, and start a Plug-In system just to see how it works, and if it wouldn't be a better choice than another low-density Stevenage."<sup>31</sup>

Dès 1964, les membres d'Archigram réfléchissent, en parallèle des propositions mégastructurelles, à des surfaces planes avec un mobilier modulable adaptable aux usages de l'usager. Une première proposition est celle de l'*Auto-Environment* de Michael Webb. Par le biais d'une unité de production de panneaux plastifiés, une surface de sol se déploie. Les modules de sol peuvent être assemblés pour former une surface plus grande, sur laquelle des panneaux mobiles reconfigurables occupent la surface et des blocs de service (cuisine, salle de bains, unités de stockage) restent en périphérie. Les pièces se forment et se déforment pour mieux suivre l'utilisation de l'espace faite par l'habitant : le salon devient la chambre à coucher, maximisant la surface utile à tout moment.



*Auto-Environment*, 1964.  
Michael Webb, Archigram.





*Control and choice, 1966-7.*  
Peter Cook, Archigram.

Le second projet est celui de Peter Cook, *Control and Choice*, proposé pour la Biennale des Jeunesses de Paris en 1967. L'utilisateur prend le contrôle total de l'espace architectural :

“You turn the switches and choose the conditions to sustain you at that point in time. The “building” is reduced to the role of carcass - or less.”<sup>32</sup>

Une remise en question du modèle familial - paradoxal dans un système capitaliste - a lieu : l'espace commun de la famille n'a pas la primauté sur celui plus intime de l'individu. Sur le dessin, on peut y voir une représentation de tous les membres de la famille, chacun pratiquant son activité individuelle, accompagnés par le texte : “A family is made up of individuals”<sup>33</sup>. La hiérarchie des espaces disparaît mais est remplacée par une hiérarchie de couches physiques, classées selon leur taille, permanence et rigidité de position<sup>34</sup>. La *Weekend Telegraph House*, projetée en 1967 comme proposition d'un habitat dans les années 1990, partage certains aspects de *Control and Choice*, mélangés au concept de panneaux





Reyner Banham, par sa pensée de l'impact technologique sur la pensée architecturale, effectue la connexion entre Archigram et Archizoom. Dans un article publié en 1965 dans *Design Quarterly*, Banham fait ses premiers commentaires sur l'architecture *clip-on*, que Archigram vient d'employer dans la *Plug-in City*. La composante Pop dans la pensée d'Archigram et l'imagerie qu'ils développent assoient les concepts radicaux de *clip-on* puis de *plug-in* dans le débat. Banham voit dans ces développements une résurgence des idées des années 1950, achevées par les possibilités offertes par les années 1960 :

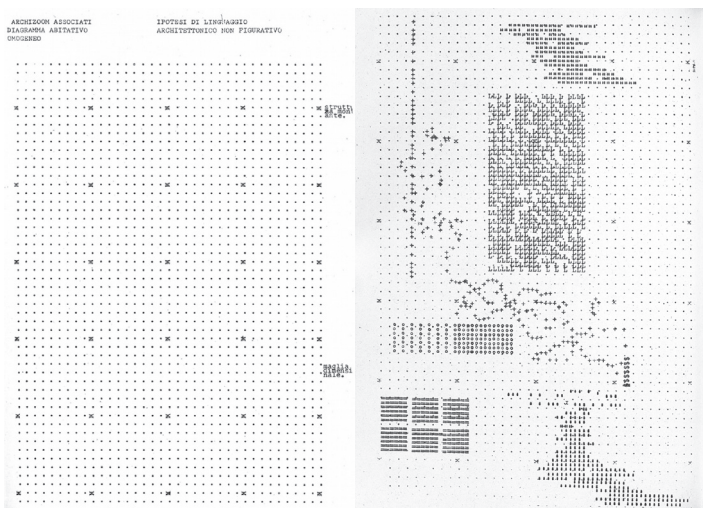
“possibilities of the fifties were being translated into the practicalities of the sixties, younger architects were about to set up new projected possibilities, in which a conscious element of play upon the life-enhancing potentials of the most advanced urban technologies becomes a major animating force.”<sup>35</sup>

Dans le même article, Banham approche également le concept développé par Llewelyn Davies à l'Architectural Association de Londres, sous le nom de *Endless Architecture*. Il y décrit le concept du mur selon Mies, comme une partie recoupée à partir d'un plan infini. Une première résonance avec les Archizoom s'établit ici, auquel ce passage décrit par Banham pourrait bien s'appliquer :

“Contemporary anti-formal (not to say anti-architectural) concepts such as “the neutral technological frame”, which were current among British architectural students at the time, were also understood to be endlessly repetitive; buildings that could be cut to length as required and be neither better nor worse aesthetically for being ten units long or a thousand because the aesthetic point was the fact of visual repetition anyway.”<sup>36</sup>

Le concept de la surface infinie, ce “cadre technologique neutre” décrit par Banham, reste cependant restreint par le fait qu'il doit être découpé pour garder une validité en tant qu'ensemble, ce que la *No-Stop City* dépassera par une relecture sociétale profonde. La notion de cadre

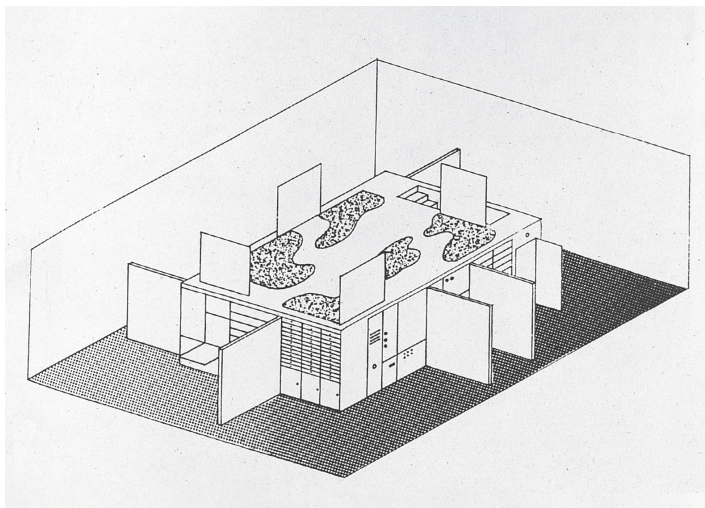
technologique est au cœur de l'ouvrage publié par Banham en 1969, *The Architecture of the Well-Tempered Environment*. L'environnement artificiel conceptualisé par Banham est une des fondations de la proposition d'Archizoom, construite également par l'apport théorique des lectures de Tafuri, de Tronti dans *Contropiano* et de Rossi avec *L'architettura della città*<sup>37</sup>, qui fondent leur critique marxiste de la ville, du travail et du capitalisme<sup>38</sup>. Le projet se comprend également en réaction à la production architecturale italienne de l'époque<sup>39</sup> : sous la forme des *Centri Direzionali*, structures à l'échelle territoriale, la société italienne du système tertiaire développe une forme qui trouve une résonance avec les mégastructures.



*Diagramma Abitativo Omogeneo Ipotesi di Linguaggio Architettonico Non Figurativo.*  
Archizoom, 1970.

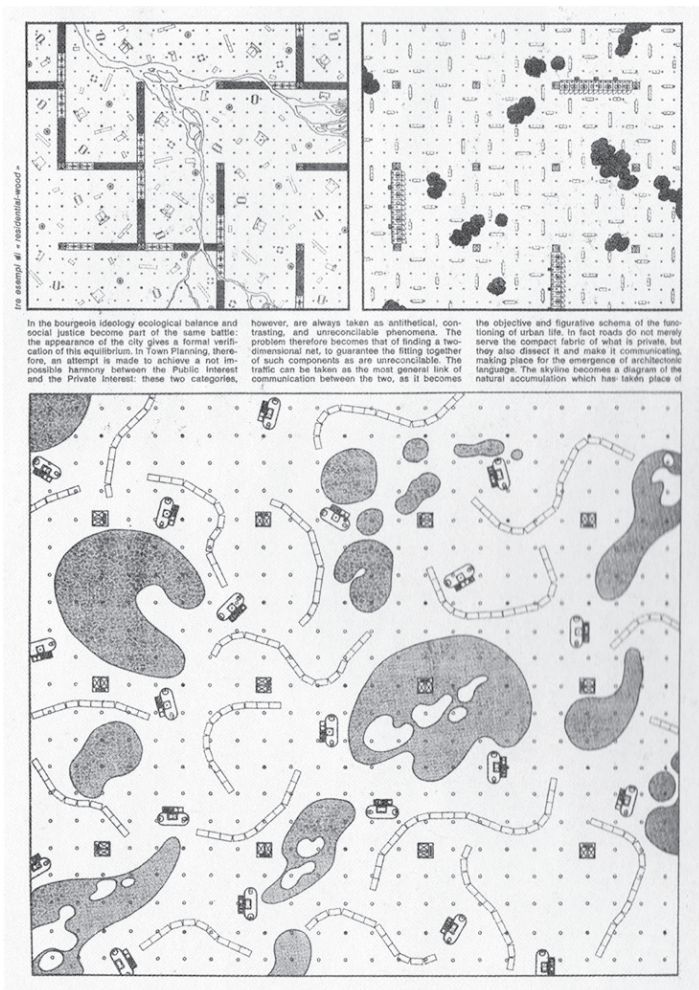
Le dessin capital dans la pensée radicale d'Archizoom est le *Diagramma Abitativo Omogeneo Ipotesi di Linguaggio Architettonico Non Figurativo*. Prenant la forme d'une grille homogène composée à la machine à écrire, elle implique une forme d'habitat non hiérarchisée, telle la ville ouvrière marxiste<sup>40</sup>. Par son caractère isotrope, elle ne contraint pas l'usager et par son caractère non figuratif, ne laisse voir que peu d'usages possible, usages en partie développés dans les niveaux de

sous-sol<sup>41</sup>. L'espace à deux dimensions de la feuille est uniquement peuplé de caractères typographiques indiquant la densité d'équipements techniques trois dimensionnels du projet : la trame des ascenseurs et de la "structure à montant" est un multiple de la trame dimensionnelle de base, dont la dimension même n'est pas explicitée. Cette ville n'a pas de limite et recouvre l'entièreté du globe, affleurant sa surface comme l'avait fait le *Monument Continu* dans ses dernières itérations<sup>42</sup>. En proposant à la scène architecturale l'ultime forme de la ville et de l'habiter, Archizoom détruit les dernières limites territoriales laissées par le concept de la "ville-région"<sup>43</sup> du nationalisme exalté, par les projets technologiques d'Archigram et par les mégastuctures métabolistes<sup>44</sup>.



Armoire habitable.  
Archizoom, vers 1970.

La vision de l'habiter proposée par Archizoom réside sur le plan libre, comme structure homogène et isotrope, une architecture de densité uniforme d'équipement. À la fois couche conceptuelle et interface avec l'utilisateur, l'armoire habitable est le lieu autour duquel prennent place les activités quotidiennes. Le volume de la pièce, encore physiquement présent dans le cas de la cellule de *Plug-in City*, se dissout dans l'espace réellement infini du plan libre<sup>45</sup>. Dans une série de trois



*No-stop City. Residential Parkings. Climatic Universal System.*  
Archizoom, 1970-71. Publié dans *Design Quarterly*, janvier 1971.

plans réalisés pour une publication pour *Design Quarterly* dénommée *Residential Park*, les Archizoom expérimentent avec les relations entre les couches programmatiques : la trame carrée des ascenseurs est conservée, une couche organique représente les espaces naturels et une dernière couche celle du mobilier et des équipements. Les armoires

habitables ont disparu pour une dispersion de l'habiter plus homogène. Le mobilier et les équipements sont placés librement sur roulettes ou en bande, comme les casiers neutres corbuséens. L'espace de la *No-Stop City* est définitivement a-typologique<sup>46</sup> et correspond au principe de l'habitat diffusé de Mies<sup>47</sup>. Avec la complétion de la *No-Stop City*, l'architecture a terminé sa dissolution. D'un côté, l'uniformisation de la surface terrestre par l'infrastructure absorbe la partie technique et fonctionnelle de l'habiter. De l'autre, la vie induite par l'architecture est transférée chez l'usager, dont le rôle actif a été défini par Savioli et suivi par ses élèves. En filigrane, la radicalité de la proposition faite par Archizoom implique - par leur positions politiques et théoriques - un usage libéré de l'espace : paradoxalement, cet espace pensé pour la jeunesse alternative correspond également à l'habitat ascétique miesien qui caractérise la pure logique capitaliste<sup>48</sup>. Il y a une forme de validité de la diversité des usages qui prouve la justesse de l'approche proposée. Cependant, les dimensions symboliques et culturelles associées à l'armoire habitable et aux couches neutres restent limitées, justement par l'ascétisme formel qu'elles contiennent. La *No-Stop City*, comme concrétisation de la critique marxiste italienne de la condition ouvrière, se place dans un fonctionnalisme pur, dont l'homogénéité vient libérer l'ouvrier de l'oppression du travail, au dépens cependant d'une architecture expressive et lyrique, car non-figurative.

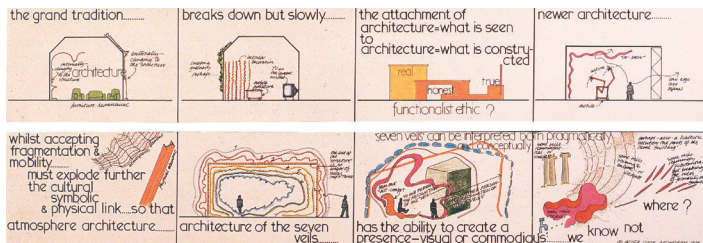




*House of the Seven Veils.*  
Peter Cook, 1974.

La dimension formelle ascétique de la *No-Stop City* arrive à la fin de la trajectoire du design radical italien et, par son abstraction formelle, pose la question de la mort de l'architecture. Une proposition la fait revivre, la *House of the Seven Veils* de Peter Cook, dont la production personnelle se détache peu à peu de celle d'Archigram. L'intensité technologique des dessins du groupe s'efface pour laisser place à une représentation riche en symboles. Partageant le même goût pour l'architecture atmosphérique que celui de la *No-Stop City* - toujours sous l'influence de Banham - il réintroduit cependant la dimension culturelle dans la conception de l'habitat. On retrouve les couleurs utilisées par Banham pour la couverture de *Architecture of The Well-Tempered Environment*, auxquelles s'ajoutent le reste du spectre de l'arc-en-ciel, les sept voiles correspondant aussi aux sept couleurs. Comme pour la *No-Stop City*, c'est une architecture de couches, qu'elles soient conceptuelles ou pragmatiques. Cook conçoit son architecture atmosphérique au-delà de toutes les stratégies mises en place jusqu'alors : le confort, le rapport à l'histoire, l'atmosphère même, le rapport physique, l'utile, le formalisme géométrique, la question de la limite, le meuble sur-fonctionnel, tous ces thèmes cohabitent au sein du projet de Cook. La structure, dessinée dans un simple poché blanc, met en avant un usage de l'espace libre, et,

comme chez Archizoom, l'utilisateur n'interagit pas nécessairement avec cette couche infrastructurelle : il décrit lui même la couche structurelle comme n'étant plus d'importance visuelle, ce qu'Archizoom cherchait également par l'isotropie de la grille.



*House of the Seven Veils.*  
Peter Cook, Archigram, 1974.

Sous la forme d'une suite de cases, l'histoire des éléments constitutifs de l'habiter que raconte Cook se termine par une question, celle de la disposition même de ces voiles, de leur emplacement physique, dont la diversité remet en question la rationalité de notre conception de l'espace. Plus que leur positionnement physique, les couches n'interagissent qu'après de l'usager, qu'elles soient programmatiques ou visuelles, opaques ou transparentes, dures ou souples, symboliques ou neutres. La matérialisation de ces voiles ouvre des perspectives vers une théorie du revêtement augmenté, porteur de sens dans la construction spatiale.

“the grand tradition...  
breaks down but slowly...  
the attachment of architecture - what is seen to be architecture -  
what is constructed  
newer architecture...  
while accepting fragmentation and mobility...  
must explore further the cultural symbolic & physical link so that  
atmospheric architecture...  
architecture of the seven veils...  
has the ability to create a presence-visual or commodious...  
we know not where?”<sup>49</sup>

## *Limites & héritages de la pièce radicale*

Les avant-gardes, de part le changement d'échelle des problématiques auxquelles elles ont fait face, ont repensé la question de l'habitat d'abord par une approche territoriale, majoritairement urbaine. Les premières réponses apportées par cette génération fortement politisée par la prise de conscience des enjeux est celle des mégastuctures. Ces dernières articulent donc la question du logement des masses par une séparation entre la cellule minimale - finalement une forme plus extrême de l'*Existenzminimum*<sup>50</sup> - et une infrastructure de communication à grande échelle, le plus souvent en béton dans les premières itérations. Cette conception de la pièce implique un usage consommable. À la différence des modèles modernistes de la *Siedlung* et de la *Dom-kommuna*, dont la vision englobait une conception des espaces communs comme contrepoints à la cellule individuelle, la séparation entre cellule et infrastructure des métabolistes et des approches technofuturistes tels que la *Plug-in City* transforme la vie collective en somme d'individualités plutôt qu'en véritable collectivité<sup>51</sup> :

“l'échelle problématique dans les mégastuctures n'est donc pas tant celle du rapport individuel à l'espace architectural, mais peut-être plus celle de la dimension supposée du collectif, et de son adéquation politique.”<sup>52</sup>

La *Plug-in City* et les mégastuctures restent des processus volontaristes - assumés cependant - qui projettent un mode de vie sur l'habitant, notamment celui d'un domesticité de consommation dont chaque élément est remplaçable. La dimension symbolique du meuble, comme dans le mobilier moderniste, est mise de côté : le moderne fait un usage utile de la chose, le radical fait un usage consommable de la chose, les deux oublient l'usage coutume. Cette hyper-consommation,



qu'il faut appliquer aux éléments de l'architecture selon Cook, retourne à la question du standard moderne : le remplacement des parties à un rythme accéléré nécessite une pensée de l'usage à partir d'un socle commun, et donc présuppose un mode de vie. Les équipements s'améliorent, évoluent mais le mode de vie reste le même, une évolutivité des éléments n'implique pas une évolutivité des modes de vie. La question de l'obsolescence des équipements imaginée par Archigram est une réalité dans notre mode de vie actuel. Cela implique une baisse de qualité des produits, qui répondent à une évolution du marché plus rapide, et une consommation de ressources dont Archigram n'avait pas nécessairement conscience avant le choc pétrolier de 1973. D'un point de vue purement pragmatique, le remplacement effréné des équipements domestiques discrimine les individus les moins aisés, catégorie écartée du design d'Archigram.

"If design is merely an inducement to consume, then we must reject design; if architecture is merely the codifying of the bourgeois models of ownership and society, then we must reject architecture; if architecture and town planning is merely the formalization of present unjust social divisions, then we must reject town planning and its cities – until all design activities are aimed towards meeting primary needs. Until then design must disappear. We can live without architecture."<sup>53</sup>

La position des radicaux italiens et notamment Superstudio vis-à-vis de l'architecture est clarifiée par la présentation faite par Adolfo Natalini - invité par un certain Rem Koolhaas - lors d'une conférence tenue à la Architectural Association de Londres en mars 1971<sup>54</sup>. Il y discute "la mort de l'architecture en Europe" avec Hans Hollein dont les collages puissants avaient eu une influence conséquente sur les positions radicales des groupes florentins. La critique de l'architecture bourgeoise faite par Teige se retrouve dans ce texte de Natalini. La *Plug-in City*, par la construction des intérieurs grâce à une amélioration des équipements selon les moyens de l'usager - l'analogie provocatrice de Warren Chalk entre les marques automobiles Ford, Vauxhall ou Bentley et la cellule

est caractéristique<sup>55</sup> - reproduit le modèle bourgeois de l'architecture. La volonté de synthétiser l'architecture aux besoins primaires pour lutter contre les divisions sociales injustes est également la base de la *No-Stop City*, présentée en mars 1971 dans *Domus*. Ils y font une relecture critique de la pensée moderniste et y apportent une réponse :

“Ainsi, de manière contradictoire, elle préfigure à chaque occasion un ordre général des choses et, en même temps, elle prend la défense de la partialité de l'expérience individuelle par rapport aux expériences collectives”<sup>56</sup>

“Aujourd'hui, la seule utopie possible est l'utopie quantitative. Le conflit social ne passe plus, en effet à travers l'opposition de modèles alternatifs, mais bien à travers un développement équilibré du système et un coût croissant de la force de travail.”<sup>57</sup>

Bien qu'exprimée dans leur discours, la composante collective n'est pas réellement formalisée dans les représentations de la *No-Stop City*, notamment dans sa relation réciproque à l'architecture. Prenons comme exemple l'amphithéâtre grec : sa forme est induite par la collectivité, elle répond à un besoin d'une équidistance à l'orateur, symbole d'une équité de parole en démocratie. Mais cette relation entre espace et collectivité est réciproque : une assemblée, par la configuration de ses membres, peut former l'espace architectural. C'est alors à l'architecture de cristalliser cette construction collective. Or si la dimension collective des mégastructures est, comme le souligne Bourdon, reconnaissable comme inachevée, les visions radicales de la *No-Stop City* ne formalisent pas non plus cette dimension collective. Avec l'apport théorique de Savioli, nous pouvons imaginer que l'espace collectif de la *No-Stop City*, bien que non projeté, n'existe que par l'appropriation des usagers. Nous pouvons même faire l'hypothèse que cette attitude complète la stratégie du refus, comme protestation contre une libéralisation grandissante de la société. Mais, la stratégie du refus peut-elle vraiment s'appliquer à la dimension aussi essentielle que celle de la participation collective ? Au contraire, si l'intention des radicaux était, comme dans la définition



Vue vers le passage piéton du *Villaggio Matteotti*, Terni, Italie.  
Giancarlo De Carlo, 1969-1974. Photographie de Mimmo Jodice.

donnée par Savioli<sup>58</sup>, d'accompagner les usages, ne devraient-ils pas matérialiser la dimension collective comme une des couches, même conceptuelle de la *No-Stop City* ? Dans cette optique, le projet du *Villaggio Matteotti*, construit en 1969 à Terni par Giancarlo di Carlo, avait apporté des premières pistes dans le traitement de l'espace collectif vis-à-vis des habitations. Enfin, l'évolution du design italien après l'exposition du MoMa de 1972 et les questionnements sur la finalité de l'architecture prennent une dimension symbolique collective qui avait été écartée dans les expérimentations radicales. Nous retrouvons cette dimension, avec beaucoup d'autres, dans le projet de Peter Cook, *House of the Seven Veils*, qui, en plus d'inclure les recherches d'une architecture plus proche de l'usager, apporte cette dimension figurative que la *No-Stop City* avait mis de côté. Germano Celant, critique et historien de l'art proche des radicaux, décrit la transition du design radical italien vers cette architecture symbolique, que l'on peut également associer au projet de Cook :

"The rejection of ideal, absolute perspectives served as a metaphor for all that cannot be contained, and as the product of the

dialectic between order and disorder. It was a place with the potential for surprises and symbols, and for historical residues, dreams, indefinable impulses, and surprising connections. Neutrality did not rule there, and if it risked narcissism, the final result was always imbued with symbolic power steeped in authoritative knowledge. It led to a solution where inside and outside, even if parallel, worked together and suggested relative rather than absolute values. It was design that found logic in the illogical, with an approach to representation that avoided conscription in a rigid, monolithic system, leaving it open instead to linguistic exploration."<sup>59</sup>

Avec le premier choc pétrolier et l'arrivée de Nixon et Thatcher au pouvoir, le paysage politique mondial prend un tournant vers le néo-libéralisme qui influence encore notre société aujourd'hui. La condition économique difficile suite à aux crises de 2008 et 2019, fragilise la production de typologies singulières, surtout venant les maîtres d'ouvrages privés dont la logique de profit se fait souvent au détriment de la qualité finale du logement et de son originalité. Il semble alors que le rêve d'espace continu non-fonctionnel avec un degré d'appropriabilité grande n'ai pas encore trouvé son application dans le logement. La normalisation des plans de logements, que les architectes contemporains remettent en question, a empêché de suivre la libération de l'usage pensée par les radicaux. Cependant, la pensée de l'usager actif des radicaux prend aujourd'hui une dimension particulière, notamment dans les expériences de l'habitat participatif avec l'entrée dans les textes de loi de ces initiatives<sup>60</sup>. Bien que difficilement adaptables à grande échelle, ces propositions permettent cependant d'imaginer des intérieurs plus propices au mode de vie des habitants, leur donner les outils pour construire leur "chez soi".

## Notes

- 1 Buckminster Fuller, *Grunch of Giants*, xx.
- 2 Gargiani et Lampariello, *Le monument continu de Superstudio*, 34.
- 3 Bourdon, *Les occurrences du commun*, 167.
- 4 Celant, « Italian Design: From Pop to Radical », 66.
- 5 Celant, 68.
- 6 Aureli et Tattara, *Loveless*, 120. Parmi les exemples les plus caractéristiques se trouvent la Capsule Tower de Kisho Kurokawa et le New Sky Building No. 3 de Youji Watanabe, les deux étant réalisés en 1972, le dernier étant redessiné par Dogma dans *Loveless*.
- 7 Bourdon, *Les occurrences du commun*, 119.
- 8 Strauss, *Radical Italian Design 1965-1985*, 16.
- 9 De Falco, « Leonardo Savioli: Didactics and Projects for "Space Involvement" », 2.
- 10 Chalk et al., *Archigram*, 27.
- 11 Chalk et al., 286.
- 12 Celant, « Italian Design: From Pop to Radical », 64.
- 13 Strauss, *Radical Italian Design 1965-1985*, 25-26.
- 14 Strauss, 26.
- 15 Strauss, 18. "Aesthetically, the objects that were designed by the radicals were diverse, though they shared commonalities specific to the period, including the exploration of plastics and polyurethane foams as new materials and vehicles for color and extraordinary shapes, an openness to question of scale, and a desire to interrogate function."
- 16 Strauss, *Radical Italian Design 1965-1985*, 165.
- 17 « Capitello, Attica, Attica TL, design by Studio65 - Gufram ».
- 18 Aureli et Tattara, *Loveless*, 116.
- 19 Gargiani, *Inside No-stop city*, 97.
- 20 Gargiani et Lampariello, *Le monument continu de Superstudio*, 62.
- 21 Gargiani et Lampariello, *Superstudio*, 73.
- 22 Bourdon, *Les occurrences du commun*, 129.
- 23 Bourdon, 129.
- 24 Bourdon, 117.
- 25 Chalk et al., *Archigram*, 87.
- 26 Chalk et al., 86.
- 27 Chalk et al., 92.
- 28 Chalk et al., 94. "You might choose a Ford bathroom and Vauxhall kitchen, and as you rise in the world you can trade in your Hillman living room for a Bentley."
- 29 Chalk et al., 92.
- 30 ArchDaily, Peter Cook.
- 31 Chalk et al., *Archigram*, 95.
- 32 Chalk et al., 198.
- 33 Chalk et al., 198.
- 34 Chalk et al., 198.
- 35 Chalk et al., 144. Reproduction du texte de Reyner Banham paru dans *Design Quarterly* 63, 1965.
- 36 Chalk et al., 142. Reproduction du texte de Reyner Banham paru dans *Design Quarterly* 63, 1965.
- 37 Gargiani, *Inside No-stop city*, 9, 12.
- 38 Zuddas, « Radical Notes », 122.
- 39 Zuddas, 122. Archizoom avait dès 1967 annoncé ne pas se reconnaître dans les stratégies mises en place à l'échelle territoriale.
- 40 Gargiani, *Inside No-stop city*, 19.
- 41 Gargiani, 20.
- 42 Gargiani, 20.
- 43 Zuddas, « Radical Notes », 122.
- 44 Gargiani, *Inside No-stop city*, 20.
- 45 Gargiani, *Inside No-stop city*, 101. "Dans la Ville non Discontinue et Homogène, où il n'existe plus ni tissu urbain, ni architecture, la domesticité de la maisonnée se transforme en Armoire Habitable. Ainsi, le modèle de la capsule ou de l'habitable - pourtant typique des recherches des avant-gardes internationales contemporaines - disparaît. Les habitants évoluent

autour ou sur cette armoire, en  
jouissant du plan continu garanti  
justement par cette même armoire."

- 46 Gargiani, 132.
- 47 Gargiani, 130.
- 48 Gargiani, 102.
- 49 Chalk et al., Archigram, 290.
- 50 Gargiani, Inside No-stop city, 134.
- 51 Bourdon, Les occurrences du commun, 123. "Malgré le grain quelque peu modulaire et expansif que ces fragments de mégastuctures peuvent conserver, leur définition géométrique unitaire et leur autonomie persistante continuent de trahir l'affirmation première d'un idéal commun, au profit d'une somme de colonies communautaires très spatialement instituées."
- 52 Bourdon, 126.
- 53 Elfline, « Superstudio and the "Refusal to Work" », 56; Fezer, « Superstudio & Archizoom 1968-1972 - 032c ».
- 54 Gargiani et Lampariello, Superstudio, 60.
- 55 Chalk et al., Archigram, 94. "You might choose a Ford bathroom and Vauxhall kitchen, and as you rise in the world you can trade in your Hillman living room for a Bentley."
- 56 Gargiani, Inside No-stop city, 204. Reproduction du texte d'Archizoom paru dans Domus n°496, mars 1971, pages 49-55.
- 57 Gargiani, 205. Reproduction du texte d'Archizoom paru dans Domus n°496, mars 1971, pages 49-55.
- 58 De Falco, « Leonardo Savioli: Didactics and Projects for "Space Involvement" », 2.
- 59 Celant, « Italian Design: From Pop to Radical », 76.
- 60 Devaux, « L'habitat participatif ».

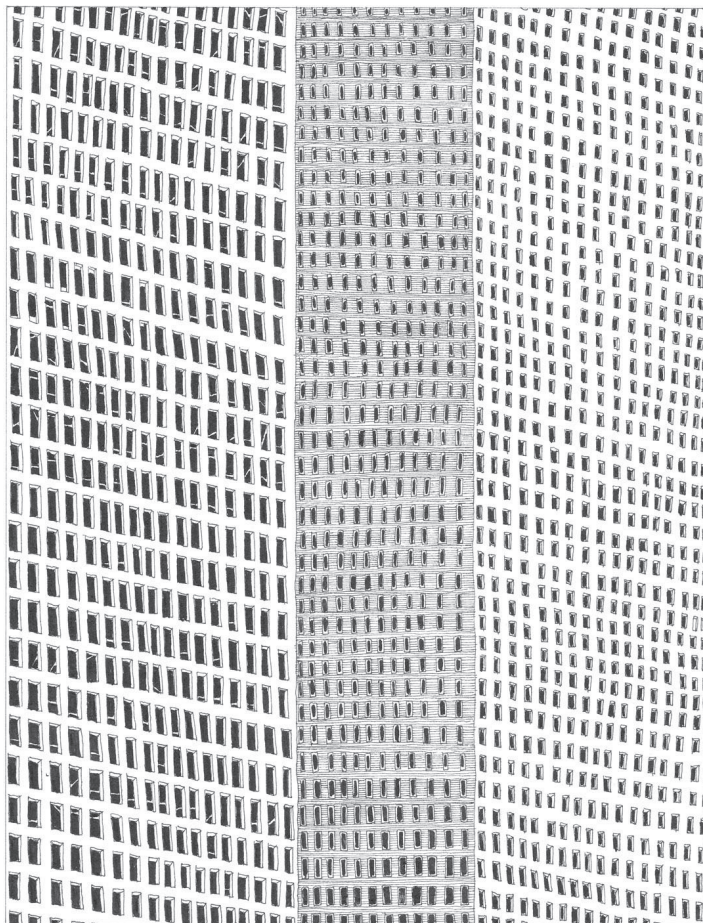






# IV

## La pièce contemporaine



*Chapitre 5.*  
Clément Masurier, 2015.

## *Usages accélérés et pensée pragmatique : entre spécifique et générique*

Le contexte dans lequel s'inscrit l'usage contemporain est celui que nous avons décrit dans le premier chapitre, celui d'une accélération des rythmes et d'un remodelage des structures sociales telles que la famille ou le travail, qui peinent encore à trouver une traduction effective dans la forme et la conception du logement.

D'abord dans au sein des structures familiales, l'usage de l'espace a été modifié. Le départ des enfants du foyer, la séparation des couples et la recomposition familiale induisent une fragilité économique qui se traduit dans le logement. Financièrement, la personne séparée ne peut généralement pas supporter un coût de loyer ou d'emprunt aussi élevé qu'un couple, ce qui ajoute une complexification supplémentaire. Les deux parties doivent également disposer d'espace pour accueillir les enfants dans le principe de la garde alternée, ce qui nécessite une surface supplémentaire programmée comme chambre, difficilement appropriable lorsque les enfants ne sont pas là. De même, les personnes âgées vivent dans un espace conséquent, parfois difficile à financer, comblé de souvenirs et généreux pour pouvoir accueillir leurs petits-enfants. Le départ de l'enfant du foyer familial est aussi une source de fractionnement des logements. Il nécessite un relogement dans un appartement de plus petite taille, majoritairement seul et non en couple, répliquant cette situation aux deux familles<sup>1</sup>.

Ensuite, le travail au sein du logement a de plus en plus d'impact, notamment au vu de la crise sanitaire que l'on traverse actuellement. L'espace domestique devient également espace productif. Cette définition de la maison comme lieu de repos, comme non-lieu du travail,

avait été une des grandes modalités de la modernité, le travail industriel étant repoussé dans les usines, en dehors des villes. Seules certaines typologies particulières comme les ateliers d'artiste avaient gardé - très rarement cependant - une mixité entre un usage productif et un usage reproductif. Avec la conquête de l'espace domestique par les objets méta-fonctionnels et les réseaux de communication - dont nous développerons la teneur ultérieurement - l'espace domestique a définitivement accueilli sa part productive. Outre le phénomène relativement récent du télétravail, nous avons même vu apparaître une nouvelle forme de production, notamment audiovisuelle, avec les streamers - littéralement les producteurs de flux - au sein du logement. Paradoxalement, la constitution de décors de fond - dont la première itération était celle de la chambre - implique le déplacement, à partir d'une certaine notoriété virtuelle, vers des studios d'enregistrements et lieu dédiés, ironiquement les plans libres des *open space*<sup>2</sup>.



La pièce, décor pour le monde virtuel et espace productif, image postée sur le réseau social Reddit par l'utilisateur Shallelujah, 2020.

Le contexte général voit une accélération des rythmes de notre société, mais avec une nuance à apporter cependant : auparavant très disparates entre les classes, les pressions rythmiques s'équilibrent entre les différents secteurs d'activité, mais sont en augmentation. L'idéal de performance vectorisé par l'individualisme de notre société se traduit par un ensemble de pathologies rythmiques, facteurs de stress, dont le burn-out est l'expression la plus caractéristique. Il y a aussi une accélé-

ration des expériences, qui impacte également l'espace domestique : les sentiments de FOMO - *fear of missing out*, peur de manquer un événement important - font culpabiliser l'individu, qui ne trouve plus l'espace pour l'ennui ou la paresse dans son logement, toujours plus sollicité par le monde extérieur. Il en résulte un sentiment d'urgence, un étouffement qui produit une dégradation de la santé de l'individu, mentale ou physique<sup>3</sup>. Les sollicitations venues de l'extérieur ont été décuplées avec l'arrivée d'Internet et de sa démocratisation :

"Espaces médiatique, commercial, culturel et civique sont, au moyen des réseaux et de leur présence dans l'habitat, contenus dans un même lieu commun et indifférencié: le chez soi. L'appartement, ou la maison, comme support unique et transversal de toutes les facettes de la vie sociale est une direction que pourrait engager l'évolution de l'économie numérique. Une telle orientation inviterait à la simultanéité des usages, à l'indifférenciation des registres et, selon son envergure, à l'homogénéité de ces caractéristiques répétées."<sup>4</sup>

La plurifonctionnalité des espaces apparaît comme une évidence, l'espace pouvant dès lors accepter des usages multiples et simultanés. On retrouve également l'idée de l'homogénéité, qu'Archizoom avait développé dans leur diagramme d'habitat homogène. Cette homogénéité est déjà présente dans le plan des logements actuels, très normé, réglé par une logique de profit capitaliste immédiat, comme le souligne Pierre Champenois :

"Aucun sujet architectural n'est plus formaté que le plan d'un appartement : la réglementation et les habitudes dessinent chaque pièce, chaque détail, et la capacité financière de l'acquéreur ou du locataire impose la superficie. Le logement est devenu un produit surexposé au contrôle normatif, préconditionné par un système de commercialisation qui éloigne souvent les préoccupations de l'investisseur des besoins des habitants"<sup>5</sup>

À cette normativité prépondérante nuisant à l'expérimentation des modes de l'habiter, Champenois ajoute la remarque d'un déplacement du soin apporté aux espaces hors du logement, vers les espaces extérieurs privatifs et les espaces communs, le logement ne laissant que peu de marge créative<sup>6</sup>. Nous pourrions même étendre ce point aux façades même des bâtiments. Dans la ville actuelle française, les Zones d'Aménagement Concerté marquent le report des considérations architecturales vers une originalité qui se limite à la façade. Le cahier des charges établissant la variété typologique et les surfaces réglées des chambres, la conception du plan du logement se détache de l'usage. La prévalence de la vue dans la perception de la ville<sup>7</sup> influence la production architecturale vers une image du bâti originale, qui cache sa réelle pauvreté dans la compréhension des modes de l'habiter. L'abondance de l'image dans la société a induit une conception des logements selon une logique purement esthétique, délaissant la pensée de l'usage, l'appropriation et le sentiment d'appartenance des habitants. Bourdon explique cette originalité de façade comme réaction à la monumentalité abstraite du béton des grands ensembles, dont la perception dans l'espace public a subi de vives critiques populaires :

“Les propos de Jacques Lucan révèlent l'ambiguïté post-traumatique qui caractérise une telle production architecturale. Sa diversité figurative exacerbée occulte en réalité une homogénéité substantielle persistante à laquelle il est difficile d'échapper: celle de la réalité de la construction et du logement en tant que produit standardisé. Une forme d'homogénéité invouée persiste, à l'ombre de l'expression agitée d'une différenciation tellement systématique qu'elle en deviendrait elle-même générique: l'excès d'hétérogénéité donnant lieu à l'expression uniforme de particularités.”<sup>8</sup>

Cet excès d'hétérogénéité dans la ville - Dubaï et ses grattes-ciels en sont la consécration<sup>9</sup> - fait probablement partie des réminiscences de la culture architecturale des trentes dernières années, de la génération architecturale dite des “starchitects”. Le néo-libéralisme et l'indivi-



*Dubai Renaissance.*  
OMA, 2006.

dualisme, au coeur des années 2000, ont changé le métier d'architecte aux dépens de la vision sociale dont il était porteur, toujours dans une logique de dépassement de soi et de compétition<sup>10</sup>. Cette nécessité de se différencier des autres est toujours présente dans la profession, mais une alternative émerge à l'échelle européenne, notamment dans une redéfinition du métier par les architectes eux-mêmes, par la formation de collectifs, de plus en plus présents actuellement. Le débat architectural actuel montre une volonté de changer la manière de travailler le projet d'architecture, avec une dimension collective plus forte, incluant la participation de l'usager au processus créatif dans de nombreux cas<sup>11</sup>. En réaction à la starification de l'individu architecte, une pensée nouvelle s'est établie, celle du pragmatisme comme dépassement des catégorisations des mouvements historiques. Iñaki Ábalos décrit ce courant de pensée dans son ouvrage *The good life*, en exposant sept maisons, passant de la maison positiviste de *Mon oncle* de Jacques Tati au loft new-yorkais de Warhol. La dernière maison, celle du pragmatisme, est celle correspondant à la génération actuelle d'architectes, notamment OFFICE et Dogma. La pensée pragmatique, aussi bien au niveau de l'architecture que de la vision de l'habitat, s'applique vis-à-vis des références utilisées. Elle est la réponse apportée à une société irriguée par les images. Cette





*Jacob und Wilhelm Grimm Library*, Berlin. Collage numérique pour le concours.  
OFFICE Kersten Geers David Van Severen, 2004.

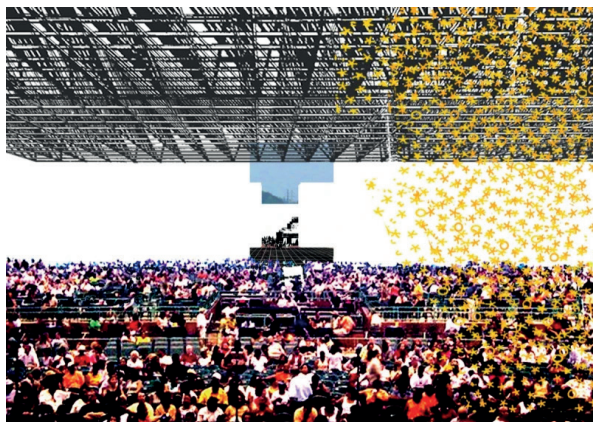
abondance de contenu force une utilisation précise de celui-ci, dans l'optique d'établir un discours critique avec les éléments du passé. Ici, OFFICE réutilise une image des livres de la librairie de Yale dans leur projet de concours du *Grimmzentrum* de Berlin. Pour définir le pragmatisme, Ábalos s'appuie sur le philosophe William James, qui établit une nouvelle manière de penser la philosophie, non au travers d'une vérité unique mais plutôt en repensant le concept de vérité comme étant un "processus dans lequel la réalité et l'esprit s'adaptent l'un à l'autre"<sup>12</sup>. Le concept de vérité varie dans le temps et est relatif à chacun. Il en découle qu'une recherche de vérité unique, ou d'un modèle unique pour l'architecture et le logement, n'est plus d'actualité. Le nouveau paradigme pragmatique de l'architecture réside dans une construction du discours basée sur la conversation plutôt que la confrontation d'arguments : "a form of thinking that is not itself instituted as a negation of others ideas, but, in intersecting them in a singular manner"<sup>13</sup>. Comme une méta-pensée, le pragmatisme naît de l'accrochage entre des idées et concepts variés qui, pris individuellement, n'apportent pas une qualité suffisante à la conception de l'espace mais, à leur intersection, dialoguent pour



produire une nouvelle entité, une nouvelle réponse aux problématiques architecturales. Ce collage métaphysique prend naturellement la forme du collage physique comme outil de représentation, dont l'attractivité sert d'argument pour convaincre :

"Conforming to my own precepts, I am not going to offer arguments against the vocabulary I want to replace. Instead, I am going to try to make the vocabulary I favor look attractive by showing how it may be used to describe a variety of topics."<sup>14</sup>

L'importance prise par l'image dans le discours architectural caractérise notre société par son instantanéité. Il apparaît alors que la construction de l'image ainsi que la recherche symbolique et graphique qui l'accompagne est travaillée avec soin dans une idée de conception totale de l'image, en maîtrisant tous les aspects, pour en contrôler la signification<sup>15</sup>. La pensée pragmatique permet ainsi une conception de l'espace domestique non limité, car non contraint par les dogmes historicistes. Le concept de pièce non-fonctionnelle dont l'usage ne compromet pas l'adaptabilité. L'attitude pragmatique perpétue le pluri-fonctionnalisme potentiel d'une pièce, là où la vision positiviste impliquait nécessairement la négation de tout autre fonction.



*A Grammar for the City*, Corée du Sud.  
OFFICE Kersten Geers David Van Severen et Dogma, 2006.

Avant de développer plus en détail les différentes stratégies mises en place par les contemporains au sein du logement et de la pièce, revenons d'abord sur l'évolution du meuble au sein du contexte actuel. Jean Baudrillard décrit dans son livre *Le système des objets*, publié en 1968, une classification des objets selon leur fonction, et il est ici utile d'en comprendre l'essentiel pour mesurer l'impact des nouvelles technologies sur l'espace domestique. La première catégorie est celle du système fonctionnel et objectif, impliquant une relation d'usage claire :

“l'objet s'accomplit dans son rapport exact au monde réel et aux besoins de l'homme. En fait, il ressort des analyses précédentes que *“fonctionnel” ne qualifie nullement ce qui est adapté à un but, mais ce qui est adapté à un ordre ou un système* : la fonctionnalité est la faculté de s'intégrer à un ensemble.”<sup>16</sup>

Le second système est non fonctionnel et subjectif. L'objet de collection ou ancien appartiennent à cette catégorie dans laquelle l'aspect pratique de l'objet s'est effacé. L'objet ne porte qu'une valeur de signe, mémoriel, symbolique. Baudrillard ne le considère pas a-fonctionnel cependant, car il signifie le passage du temps, par les marques, les traces culturelles signifiantes du passé<sup>17</sup>. Enfin, le dernier système - le plus proche de notre domesticité - est celui des objets méta-fonctionnels et dysfonctionnels. Ces systèmes impliquent une abstraction, une étape supplémentaire dans le concept de l'objet qui le rend plus moderne car automatique : Baudrillard choisit comme exemple la manivelle de mise en route d'un moteur de voiture, remplacée par le démarreur dans nos moteurs modernes. L'automatisation du processus implique une complexité supplémentaire de l'objet, dans lequel la fonction est alors fixée, car elle est caractérisée dès le départ :

“Partout ainsi le degré de perfection d'une machine est donné comme proportionnel à son degré d'automatisme. Or, pour rendre une machine automatique, il faut sacrifier bien des possibilités de fonctionnement. Pour rendre un objet pratique automatique, il faut le *stéréotyper dans sa fonction* et le fragiliser.

Loin d'avoir en soi une signification technique, l'automatisme comporte toujours un risque d'arrêt technologique : tant qu'un objet n'est pas automatisé, il est susceptible de remaniement, de dépassement dans un ensemble fonctionnel plus large.<sup>18</sup>

Avec l'arrivée de la radio, puis de la télévision, puis des écrans d'ordinateur, l'exposition du monde domestique aux pressions rythmiques venant de l'extérieur a augmenté<sup>19</sup>. La dénomination des objets, notamment les premiers téléviseurs - appelés alors *home theater* - montre bien l'incursion d'un phénomène auparavant social dans le foyer. On retrouve ce phénomène actuellement avec la place de l'ordinateur familial dans l'organisation spatiale<sup>20</sup>. Ces codifications spatiales suivent aussi des rythmes : le *prime time*, période temporelle très codifiée, régule nos modes de vie. Si les dispositifs tels que la télévision ou la radio permettent une déconnection, l'arrivée du téléphone puis d'Internet, fixes puis mobiles, produisent une sollicitation permanente difficilement supprimable, car profondément sociale. L'apparition de la webcam a également eu une influence sur l'espace domestique : les objets placés derrière nous sur l'écran représentent nos goûts et passions. Cette condition de fenêtre sur un intérieur pourrait impliquer une commodification des intérieurs, comme simple décor de nos vies virtuelles, vers un retour vers un intérieur d'apparat. En pratique, l'expérience du télétravail et des cours en ligne n'ont pas impacté négativement les intérieurs, au contraire, en réalisant une collection d'hétérotopies, dans laquelle chaque intérieur unique se juxtapose avec celui d'un collègue ou camarade. Une autre problématique est celle de l'uniformisation des intérieurs, notamment liée à la production en masse de mobilier à bas coût. Le marquage de la séparation entre système fonctionnel et système non-fonctionnel de l'objet décrit par Baudrillard est plus marqué que précédemment. L'objet mémoriel prend une valeur beaucoup plus symbolique. À titre d'exemple, l'armoire héritée de la famille trouve généralement sa place dans un intérieur contemporain et est même parfois un élément recherché, pour son contraste avec la blancheur des intérieurs. Le meuble assume alors sa non-fonctionnalité, comme objet de collection - les assiettes qui s'y trouvent sont rarement utilisées mais

donnent une mémoire d'usage à l'espace. Cette composante mémorielle est à choix de l'usager : ce dernier doit exercer une forme de contrôle sur le degré de sollicitation auquel il désire s'exposer, entre une forme d'essentialité moderne et une richesse mémorielle.



Steve Jobs dans le salon de sa maison. Woodside, Californie.  
Diana Walker, 1982, TIME magazine.

Parallèlement à la commodification des intérieurs, d'autres facteurs conduisent à une uniformisation des intérieurs. Au sein de l'espace architectural, le floutage des catégories classiques des programmes entre logements et bureaux implique également un appauvrissement du meuble. La permutabilité des programmes confère l'adaptabilité de l'espace dans le meuble, mais produit une indifférenciation dans la destination finale de l'objet :

“L'ouverture des standards du bureau à ceux de l'habitation conduit à l'accentuation de cet état d'indifférenciation. La même table et le même canapé utilisés indifféremment dans un séjour ou une salle de réunion. Même ces éléments secondaires participent à la dilution des programmes à l'intérieur de trames non distinctives.”<sup>21</sup>

## *Protocoles, éclectisme & accumulation*

Au-delà de la problématique de la normalisation des intérieurs, se pose celle de la banalisation du programme du logement que nous avons déjà abordé précédemment. Selon l'architecte française Emmanuelle Colboc, la variété typologique et de plan au coeur des logements n'a toujours pas été atteinte, même après les expérimentations des années 1980<sup>22</sup>. Néanmoins, au vu de la diversité des usages qui prennent place dans le logement, le plan de logement spécifique ne constitue plus l'unique solution pour répondre à ces problématiques. Dans leur article *"Domotopie" : pour une science de l'espace domestique*, le groupe de recherche du laboratoire de sociologie urbaine de l'EPFL pose la question de l'organisation du plan de logement contemporain sous l'angle des rythmes de vie et de leur matérialisation. La domotopie se définit comme une application au logement de l'hétérotopie de Foucault, dont les trois caractéristiques sont la juxtaposition des activités, les dynamiques de repli et d'ouverture entre les individus entre eux et avec le monde extérieur et enfin les variations de rythmes particuliers au logement, dont nous avons traité les conséquences au début de ce chapitre. Ainsi, une conception du logement par la création d'hétérotopies constitue ainsi une approche générique vers la diversité des usages dont nos sociétés font actes :

"c'est précisément parce qu'elles font lieux - offrant des prises tangibles dans la matière du monde - que les hétérotopies contribuent à rendre possibles d'autres formes sociales et temporelles."<sup>23</sup>

La conception du logement comme assemblage d'hétérotopies repose sur un équilibre, entre d'une part une forme architecturale répétée permettant une appropriation forte, et d'autre part une unité

générale qui présuppose que l'assemblage de ces hétérotopies constitue un ensemble. On retrouve ici les mêmes questionnements que ceux portés par les mégastructures, mais à l'échelle du logement : une cellule dont le degré d'autonomie doit s'accorder avec l'utilisateur d'un côté et avec le réseau de l'autre. L'hétérotopie comme méthode d'approche de l'habiter trouve son application dans des projets de logements récents notamment dans les recherches autour du plan à pièces modulaires, dont nous allons développer quelques exemples.



① Double-séjour et loggia



① 5 séjours isolés



① Un espace ouvert



① Déploiement du séjour dans la chambre parentale



① Déploiement du séjour dans la chambre des enfants



① Deux séjours isolés

*Évolutivités. Éco-quartier Via Romana, Dijon*  
Sophie Delhay Architecte, 2019.

Un premier exemple est le projet de Sophie Delhay et de son équipe réalisé à Dijon, qui a remporté le prix de l'Équerre d'Argent en 2019 dans la catégorie habitat<sup>24</sup>. Acceptant la logique spéculative de la pièce au sein des cahiers de charges des maîtres d'ouvrage, elle effectue une conversion du programme en nombre de pièces identiques carrées, chacune mesurant 13 m<sup>2</sup>. Cette dimension répond à l'ensemble des normes tout en garantissant une surface minimale de la chambre, de 12 m<sup>2</sup> réglementairement. Symboliquement, la différence de qualité du

logement naît précisément du détournement du calcul des surfaces : la rationalité du raisonnement de l'architecte met en échec l'étroitesse du programme. Au niveau du logement, mis à part les cuisines et les salles de bains, toutes les autres pièces n'ont pas de fonction définie par l'architecte. À la place, des configurations variées sont proposées avec des degrés de porosité différents entre l'espace de vie centrale et les chambres, ou des programmes autres que du logement, comme du co-working par exemple. En ce sens, Sophie Delhay parvient à exprimer la profondeur de l'homotopie qu'elle a mise en place, par une représentation de usages selon la définition du LASUR<sup>25</sup>.



Pièce extérieure et pièce intérieure. Éco-quartier Via Romana, Dijon  
Sophie Delhay Architecte, 2019. Photographie Bertrand Verney.

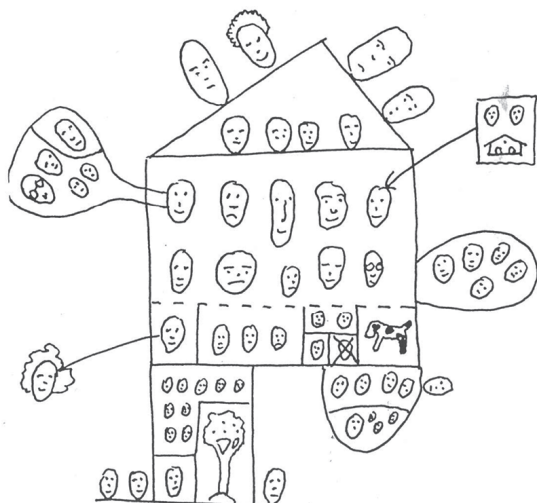
Les parois coulissantes intégrées facilitent l'appropriation de l'espace et la définition de l'intime et du collectif. La disparition de la notion d'espaces subordonnés ou dominant questionne le rationalisme même : le choix de déplacer en façade les rangements nécessaires pour créer une surépaisseur contredit le principe de maximisation des ouvertures en façades. Or, dans le cadre d'un logement collectif réglé par des conditions économiques contraignantes, ce principe est déjà remis en question dans le cahier des charges. La prévalence de la relation fluide

entre l'espace central et les pièces adjacentes impose aussi le déplacement des rangements. La norme est ainsi détournée pour produire des espaces non définis, une bande de deux mètres carrés, sans fonction autre que celle qu'on veut bien lui donner. Cette épaisseur supplémentaire est utilisée rationnellement pour produire un espace de repos aux tonalités chaleureuses du bois, qui constitue une interface entre le parc et la chambre d'un côté, et un espace intime que l'on peut ajuster selon ses besoins à l'aide d'un rideau de l'autre. Finalement, Jacques Lucan synthétise les succès de ce projet par l'accomplissement de l'idéal des conditions de confort pour chacun tout en gardant une évolutivité forte :

“l'opération propose une diversité d'appartements aux caractéristiques de confort communes, dont les usages sont laissés à l'appréciation des habitants.

[...]

Preuve que la recherche de dispositifs adaptés aux évolutions sociétales contemporaines est une ouverture nécessaire.”<sup>26</sup>



*Generic Tales*, 1998.

Andrea Branzi, cité par Sophie Delhay dans ses *Prétextes*.



L'utilisation du mot dispositif est ici importante : Sophie Delhay construit son raisonnement comme un protocole, un procédé rationnel pragmatique mettant en place une structure dans le projet. Cette terminologie du protocole n'est pas anodine : on retrouve ici la volonté des radicaux italiens de concevoir un projet structurant l'habiter par l'établissement de protocoles. Sophie Delhay complète le lien avec les radicaux en employant un croquis d'Andrea Branzi, fondateur d'Archizoom, pour enrichir la dimension domestique, capitale dans la conception du projet de Dijon. On y voit l'étendue du domaine de la domesticité, comme agglomération d'individualités avec des histoires complexes, ainsi que la nécessité de concevoir une structure unitaire pour accueillir ces histoires diverses. Le concept de "protocole" est aussi décisif dans le travail de l'architecte grec Aristide Antonas, qui propose des lieux "autres" avec des développements autour du meuble et de l'espace domestique. Dans la *House for Doing Nothing*, il reprend l'idée du philosophe Slavoj Žižek de la non-action comme action politique<sup>27</sup>. Le parallèle avec la stratégie du refus mise en place dans les projets des radicaux est une nouvelle fois mise en avant. Le meuble et la cellule sont de véritables constructions hétérotopiques, par le biais d'éléments plurifonctionnels, ou par une densité d'expériences<sup>28</sup>.



*The House for Doing Nothing*, depuis 2008.  
Aristide Antonas, en collaboration avec Katerina Koutsogianni.



*Live Forever / The Return of the Factory, plan d'étage.*  
Dogma, 2013.

*Live Forever / The Return of the Factory, vue d'un logement.*  
Dogma, 2013.

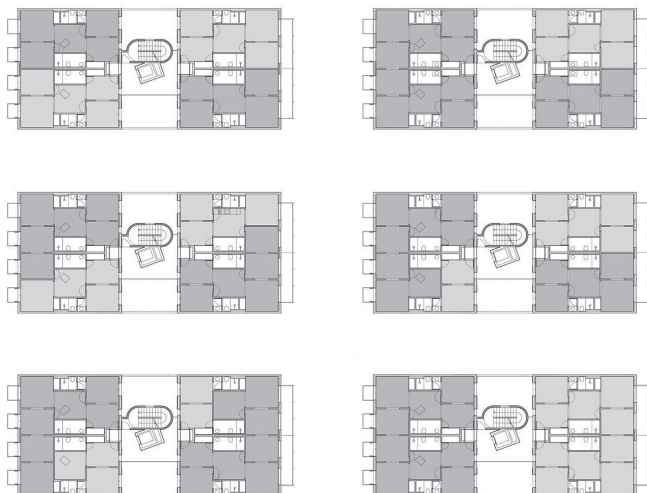
Un second exemple autour du plan à trame carré s'effectue au sein du bureau Dogma, fondé par Martino Tattara et Pier Vittorio Aureli. Dans une proposition faite dans le cadre de la biennale de Tallinn, dénommée *Live Forever/The Return of the Factory*, ils expérimentent avec une trame structurelle tri-dimensionnelle carrée de 6 mètres de côté pour souligner l'aspect reproductif, comme partie du système capitaliste dans son ensemble, du logement en lui-même<sup>29</sup> :

“When we talk about labor we immediately think of the traditional workspace such as the office, the factory and the workshop. Yet the primary place of labor is the house. In essence labor is the sheer unending stream of activities that are necessary for the reproduction of us as species (cooking, eating, sleeping, taking care, raising kids).”<sup>30</sup>



*One Room House,*  
Germany.  
Dogma, 2017.

Chaque trame est une cellule pouvant être subdivisée en deux niveaux et peut accueillir des espaces de travail et de vie. La grande dimension de la structure permet aux usages de prendre place sans être gêné par cette dernière. Si la forme urbaine reprend le concept de l'*Unité d'Habitation*, le plan d'une cellule reprend le bloc central de la Maison type Loucheur, que Le Corbusier avait proposé lors du CIAM de Francfort<sup>31</sup>. Le lit repose sur cet élément, rendu accessible par un escalier en colimaçon. La salle de bain se situe à l'intérieur du bloc, la cuisine et les rangements se greffent sur l'élément. L'espace complètement vide et la double hauteur laisse transparaître une forme d'ascétisme, probablement hérité des influences modernes. On retrouve également une influence d'Archizoom dans le plan d'étage qui, en faisant abstraction des séparateurs très similaires aux casiers corbuséens, pourrait apparaître comme une collection d'armoires habitables placées en bande. Dans leur projet *One room House*, ils utilisent la répétition d'un module de trame carré, pour produire une travée unique, qui accepte la juxtaposition des usages. Une bande fonctionnelle, comme un grand mur casier, prend place sur un des côtés pour libérer la travée de la technique. La travée peut être reconfigurée par un système de panneaux de bois coulissants partitionnant l'espace.



*IIO rooms*, plans d'étage avec variations typologiques.  
MAIO, 2016.



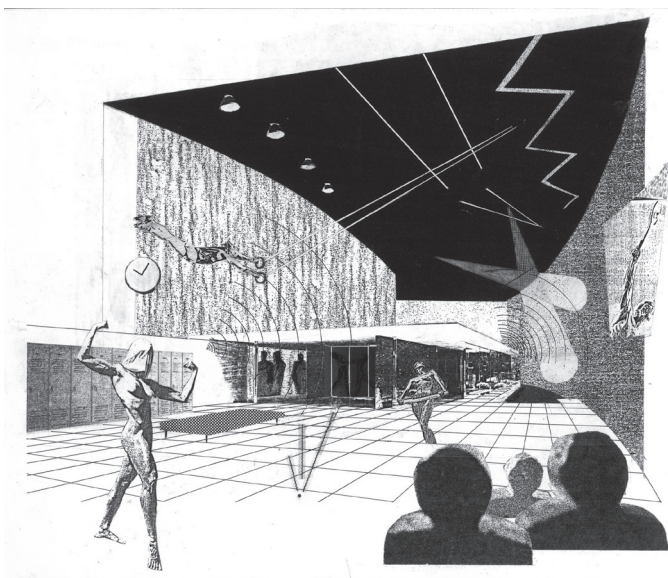
*IIO rooms*, collage. Variété des usages non programmés.  
MAIO, 2016.

Sans entrer dans une logique exhaustive, nous pouvons trouver d'autres exemples dans l'architecture contemporaine. Suivant le même principe en plan que le projet de Sophie Delhay, le projet *110 rooms* du bureau d'architecture barcelonais MAIO est reconfigurable selon les typologies nécessaires. Dans son état de livraison, le plan d'étage propose quatre appartements contenant chacun cinq chambres, disposées symétriquement selon les deux axes médians de la parcelle. Trois pièces non cloisonnées entre elles construisent une diagonale non sectionnée dirigeant l'usage vers l'espace de vie principal. L'alignement des pièces et l'enfilade des portes coulissantes fermant les chambres permettent d'augmenter la surface d'un logement, en réduisant celle de l'appartement voisin. Ce système apporte une flexibilité dans les typologies, dont la composition évolue selon la demande, et questionne le titre de propriété. On peut imaginer le titre de propriété de l'étage partagé entre les habitants, et la proportion de chaque foyer évoluant dans le temps. Le caractère hétérotopique de chaque chambre est mis en valeur dans ce dessin, montrant la diversité des usages possibles dans chaque unité.



*110 rooms*. Enfilade et hétérotopies.  
MAIO, 2016. Photographies : MAIO.

À l'hétérotopie du logement collectif contemporain, nous pourrions ajouter une dimension culturelle intense par le procédé de réhabilitation, dans une forme de méta-hétérotopie, plus simplement une hétérotopie plus large, englobant les strates temporelles. À toute la variabilité des usages induite par la pièce comme hétérotopie, l'ajout de l'hétérotopie temporelle de l'histoire - la "présence du passé" selon Paolo Portoghesi - achèvera la dimension totale du modèle proposé, tout en répondant aux questionnements environnementaux multiples auxquels nous faisons face. Cela nous permettrait également d'apporter un regard critique sur nos manières d'habiter à la fois pour l'utilisateur et pour le concepteur, tous deux confrontés immédiatement à l'existant.



*Casa Palestra*, collage.  
OMA / Rem Koolhaas, 1985-1986.

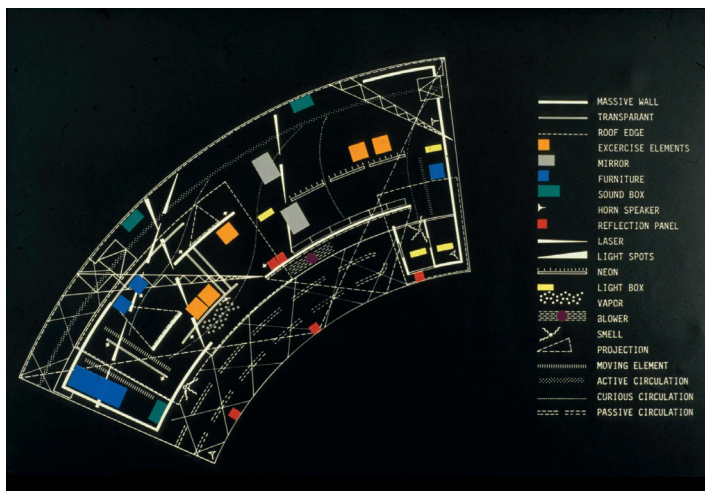
Une première forme de réhabilitation pourrait prendre la forme d'une relecture historique des mouvements architecturaux précédents. La *Casa Palestra*, projet de OMA pour la triennale de Milan de 1985 est à ces égards capitale dans l'attitude post-moderne, qui instaure un dialogue frontal avec la modernité et l'hédonisme qui l'accompagne,



le positivisme décrit plus tard par Ábalos<sup>32</sup>. Ils critiquent la froideur de cette architecture qu'ils qualifient de "puritanical, empty and uninhabited"<sup>33</sup> avant de compléter :

"It has always been our intuition however, that modern architecture is in itself a hedonistic movement, that its severity, abstraction and rigor are in fact plots to create the most provocative settings for the experiment that is modern life"<sup>34</sup>.

OMA se place ici dans la continuité de Natalini et de Savioli, comme partisans d'une appropriation de l'espace comme responsabilité de l'usager, qui, dans le cas de la maison moderne devrait se construire en réaction à la froideur de son environnement. Koolhaas questionne bien évidemment le fonctionnalisme, en détournant l'usager idéal pensé par Mies en culturiste, en ajoutant des installations sonores et lumineuses qui viennent envahir l'espace aseptisé du pavillon. On note que l'usage du terme *plot* est caractéristique de cette idée de détournement héritée des radicaux italiens. L'intensité du nombre d'installations peut faire écho aux voiles de la *House of the Seven Veils* de Cook.



*Casa Palestra*, plan de l'installation pour la Triennale de Milan 1986.  
OMA / Rem Koolhaas, 1985-1986.



*Avant la transformation, collage dans Plus, page III.*  
Frédéric Druot, Anne Lacaton & Jean Philippe Vassal, 2007.



*Ouvrir le mur de façade, ajouter une baie vitrée, ajouter un balcon, collage, dans Plus, page III.*  
Frédéric Druot, Anne Lacaton & Jean Philippe Vassal, 2007.

La question du fonctionnalisme et de la réhabilitation est reposée par les pratiques d'architectes comme Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal. L'intérêt de leur pratique, accompagnée de Frédéric Druot, repose sur la transformation d'immeubles de logement de masse, restes des grands ensembles hérités de la modernité tombés dans la désuétude, avec une attitude ne visant pas la destruction mais plutôt la conservation





Transformation de 530 logements au Grand Parc, Bordeaux, France. 2015.  
Lacaton & Vassal, Druot, Hutin. Photographie : Philippe Ruault.

et l'utilisation des espaces construits<sup>35</sup>. Parmi ces exemples se trouvent la résidence du Grand Parc à Bordeaux, ou la tour de Bois-le-Prêtre à Paris. Le procédé est d'abord vertueux sur l'aspect écologique, n'impliquant pas l'utilisation de nouveaux matériaux et le retraitement des précédents. Ensuite, la transformation est avantageuse économiquement : l'investissement nécessaire pour adapter un appartement - au sein d'un immeuble des années 1960, mesurant 16 niveaux pour 96 appartements - est de 17 000 euros par appartement, contre 167 000 euros dans le cadre d'une démolition et d'une reconstruction<sup>36</sup>. Enfin l'usage de l'édifice est décuplé, comme le souligne Anne Lacaton :

“l'acte de transformation suppose la permanence de certaines structures qui se pérennisent tout en accueillant d'autres formes d'usages et “d'habités”.”<sup>37</sup>

Cette diversité d'usages permise par l'ajout de surfaces non programmées et par la modification de l'organisation interne des bâtiments revient en premier lieu aux principes du logement moderne, à savoir l'air, la lumière, la vue et des surfaces généreuses, tout en dépassant le simple fonctionnalisme des pièces. Les extensions augmentent la sur-



Transformation de 530 logements au Grand Parc, Bordeaux, France. 2015.  
Lacaton & Vassal, Druot, Hutin. Photographie : Philippe Ruault.

face des appartements, changeant leur statut, passant d'un T3 à un T4 par exemple. Bourdon voit dans leur approche la synthétisation d'une relecture critique de la modernité et d'un retour vers une essentialité de ce mouvement matérialisé par le plan libre, qui permet la superposition, la réversibilité et l'appropriation personnelle et collective de l'espace<sup>38</sup>. Cet ajout marque une nouvelle étape dans la construction de la ville, non plus pensée de l'extérieur vers l'intérieur mais en partant de l'expérience de chaque usager<sup>39</sup>. Ce changement dans la manière de concevoir le logement naît avant tout de l'étude de la richesse fragile<sup>40</sup> de l'habiter et de l'attention qu'on lui apporte :

“Quand on découvre un bâtiment par l'intérieur, apparaissent alors une grande richesse, une valeur apportée par les habitants, auxquelles on ne peut que prêter attention, et que l'on n'a aucune envie de casser.”<sup>41</sup>

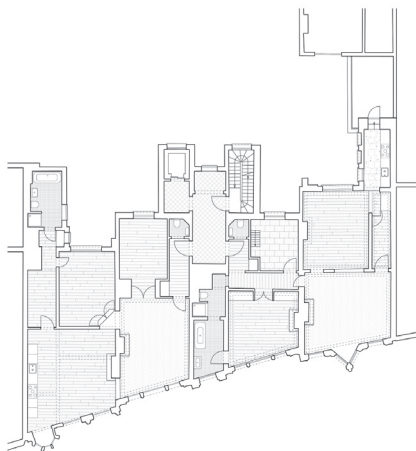
L'attitude de Lacaton & Vassal appelle une véritable architecture de générosité des espaces mais également baignée de pragmatisme : avec la conjecture environnementale et économique actuelle, la transformation se place dans la trajectoire du rationalisme, doublée d'une profon-

leur historique. La dimension historique, bien que présente dans les grands ensembles, s'applique également dans les typologies anciennes, notamment à Paris au cœur des transformations haussmanniennes. L'intérêt porté pour ces typologies s'est renouvelé ces dernières années avec la publication du livre *Paris Haussmann : Modèle de ville* produit par le bureau parisien LAN<sup>42</sup>. Les auteurs y font l'étude de la typologie et de la morphologie urbaine de l'îlot parisien. Cette étude met en avant la grande résilience de la typologie qui accepte une reprogrammation en bureaux ou en espaces de co-working ou de co-living. Un exemple de cette mise en pratique peut être celui du redéveloppement de trois maisons à Anvers, menée par le bureau belge Bovenbouw en collaboration avec Barbara Van Der Wee Architects. Le dialogue avec l'existant adopte une attitude pragmatique :

“Our design strove to eliminate the disconnect between the opulent facade and the dilapidated interiors, and to breathe new life into the property. We adopted a formal strategy that, like the facade, was both eclectic and accumulative.”<sup>43</sup>



Rehabilitation de 3 maisons historiques, Anvers, Belgique. 2014 - 2016  
Bovenbouw Architectuur et Barbara Van Der Wee Architects.  
Photographies Filip Dujardin.



Plan du troisième niveau.  
Rehabilitation de trois mai-  
sons historiques, Anvers,  
Belgique. 2014 - 2016  
Bovenbouw Architectuur  
et Barbara Van Der Wee  
Architects.

Cette qualité éclectique et accumulative se retrouve également dans la conception de l'espace domestique : la distribution en enfilade, vue chez MAIO également, consacre un caractère unique et distinct à chaque pièce, marqué par le revêtement, portant une certaine valeur symbolique et accentuant certains éléments tels que les cheminées. Ces nouveaux percements multiplient les circulations possibles changeant l'expérience de l'utilisateur dans l'espace. Les différences entre les niveaux apportent un regard oblique qui ajoute une densité à l'espace perçu. De nouveau, en dehors des salles de bain et des cuisines, les pièces ne sont pas caractérisées par leur fonction. L'usage n'est ni contraint par l'architecte ni par la structure héritée de l'existant. Contrairement aux modèles génériques dans lesquels l'appropriation est entièrement déléguée à l'utilisateur, la diversité des conditions des pièces produites par la transformation du bâti - la richesse des sols suffit à en comprendre l'étendue - rapproche l'utilisateur et l'architecte autour de cette appropriation. Le bâtiment, plein d'espaces atypiques, ne se découvre pas dès le premier abord : c'est une exploration que l'utilisateur doit mener de lui-même. Ici, l'appropriation prend tout son sens : la diversité des volumes intérieurs garantit à chacun de trouver les "recoins propices"<sup>44</sup> dont parlait Perec, "ancrés dans la réalité complexe et contrastée de notre vie."<sup>45</sup>

## *Entre plurifonctionnalité et indifférenciation*

Les différentes stratégies explorées par la génération contemporaine repose sur une évidence : celle de la plurifonctionnalité de la pièce, de l'espace domestique comme assemblage simultané d'activités, de rythmes et d'usages. La mono-fonctionnalité des modernes n'est plus possible dans un monde dans lequel l'espace public s'est introduit dans la sphère domestique. La radicalité des avant-gardes internationales a trouvé une oreille attentive au sein de la génération qui, confrontée à des enjeux encore plus globalisés qu'auparavant, réutilise ces stratégies sous différentes formes. Le pragmatisme des architectes contemporains mélange les courants et les références, parvenant à compléter les idéaux modernes d'un habitat minimal généreux en les mélangeant avec la rationalité et la radicalité des avant gardes et des raisonnements critiques qui ont suivi. Sous cet aspect particulier, nous pouvons d'ors et déjà noter la richesse de cette pensée, non dogmatique et tolérante.

Mais la qualité de la production architecturale actuelle n'est pas aussi homogène que les exemples pris dans cet énoncé le laissent penser. Encore beaucoup de constructions neuves produites dans une logique à court terme n'atteignent pas l'intensité proposée par les exemples précédents. Dans ces cas-là, le débat porte sur le rôle de l'architecte dans la construction, sur son implication dans les processus décisionnels, et sur la crédibilité qu'on ne lui accorde pas spontanément, surtout lorsqu'on aborde les éléments esthétiques nécessaires au concept. Par le choix des exemples, j'ai préféré aborder ici le problème par la question de l'usage vis-à-vis de la forme bâtie, qui est la finalité de notre profession, et ne pas entrer dans la question de l'économie qui, bien que cruciale à mes yeux, est un sujet très vaste, très complexe et qui ne devrait en aucun cas compromettre la qualité d'usage du logement, comme c'est le cas dans nombre des réalisations actuelles. Néanmoins, il convient d'apporter un

regard critique sur les exemples et sur la pensée architecturale de l'usage contemporain présentés précédemment, pour garder une intégrité dans le raisonnement et proposer une relecture critique aidée par l'étude des précédents historiques.

Un premier questionnement peut se développer autour de la question des rythmes, qui est la plus immédiate parce que c'est celle auquel nous avons tous été confrontés avec la récente crise sanitaire. Nous avons vu que la séparation entre espaces de travail et espaces de vie au sein du logement est difficile, voire presque impossible, particulièrement pour une famille nombreuse. Mais l'impact des rythmes est beaucoup plus vaste et a déjà influencé notre sphère domestique. Il ne paraît pas concevable de nier cette intrusion. La pièce plurifonctionnelle est une évidence et la densité des rythmes associés est un choix qui appartient à l'usager. La première étape est de prendre conscience de ce chevauchement de la sphère publique avec la sphère intime dans nos comportements, pour ensuite réaffirmer notre capacité de choix face à ces éléments. Par un retour à un espace véritablement personnel, dans lequel chacun pourrait se construire, sans être exposé au collectif :

“Living together is only possible if there is always the possibility to be alone.”<sup>46</sup>

Ce questionnement sur l'intrusion dans l'intime du collectif, qu'il soit social ou professionnel, est très lié à la technologie. Doit-on accepter que l'espace domestique, et son implémentation par les objets connectés reliés au réseau global, devienne une source de revenu pour des entreprises extérieures ? Doit-on prendre en compte dans l'organisation des intérieurs les assistants vocaux numériques comme Alexa, Siri ou Portal ? A-t-on vraiment choisi l'entrée de cette technologie au sein du foyer, ou l'avons-nous subie ? La réponse soulève des thèmes sociologiques intenses que l'architecte peine à élucider. De même, le même raisonnement peut s'appliquer à l'intrusion, récemment à grande échelle, du travail dans le logement : le rythme familial et professionnel se mélangent, sans vraiment en contrôler les limites parfois. De même,

les perturbations liées aux injonctions sociales du monde extérieur ne sont-elles pas des risques dans l'espace de construction du "chez-soi", lieu devant être celui de l'idiorythmie par excellence ? Comment fait-on cohabiter le flux continu de l'information avec notre volonté d'usage de notre temps ?

Si le rôle de l'architecte n'est pas de définir les usages, il doit cependant les comprendre, et accepter la variation comme partie du processus. En tant qu'architecte et en tant que citoyen, nous devons nous impliquer, sans culpabiliser les usagers, et favoriser un usage non destructeur envers l'usager, car c'est avant tout à lui que le projet est destiné. Nous ne pouvons pas nier les transformations qui ont eu lieu dans l'espace domestique. C'est devenu un espace hybride, augmenté technologiquement, dont nous devons questionner la nature et proposer des solutions concrètes à son égard. Dans cette optique, l'homogénéité de confort et l'indifférenciation de l'espace ajouté dans les projets de Lacaton & Vassal proposent une solution sans le conditionnement de l'usage moderne<sup>47</sup>. Si l'espace générique non programmé constitue une partie de la réponse, nous devons cependant rester alertes sur les dangers de l'indifférenciation, qui pourrait aboutir sur une homogénéisation des intérieurs, une normalisation des modes de l'habiter :

"l'indifférenciation architecturale produirait paradoxalement une mono-fonctionnalité urbaine, dans laquelle le logement prolongé, à lui seul, constituerait la ville"<sup>48</sup>

Ce logement prolongé, est-il vraiment voulu par l'utilisateur, ou est-ce une injonction du capital à effacer définitivement la limite entre le lieu productif et le lieu reproductif ? Si le logement est le lieu de l'habiter et le lieu productif, mais également le lieu de consommation de contenus et d'interaction sociale, que reste-il à la ville ? Pourquoi voudrait-on sortir de chez soi, si tout est condensé dans le logement ? On retrouve le système de la *Plug-in City* : dans un modèle de ce type, il ne resterait plus de lieu hors rythmes, dans lequel l'imprévu peut prendre place. Vis-à-vis des rythmes, l'indifférenciation ne questionne



pas l'usage qu'on fait de l'espace et par conséquent, accepte les rythmes et ses désynchronisations sans questionner l'impact - positif ou négatif - sur l'usager de ces rythmes. Il doit rester des lieux singuliers, dans lesquels l'appropriation est plus difficile, voire impossible, pour qu'il reste une part de mystère dans nos domesticités. Un autre exemple peut nous aider à élargir le sujet : l'indifférenciation urbaine, déjà à l'œuvre et déjà décrite par Koolhaas sous le terme *Generic City*<sup>49</sup>, marque nos centre-villes de ses traces, qui finissent par n'être que des extensions des shopping mall d'aéroports. La cellule de la *Generic City* serait la chambre d'une chaîne internationale d'hôtel, comme dans le film de Sofia Coppola *Lost in Translation*. Dans leur chambre dont l'aspect est uniformisé, les deux protagonistes se retrouvent paradoxalement "hors rythme", souffrant du dépaysement et des rythmes de leur vie conjugale, dans la métropole bouillonnante de Tokyo. Ils habitent l'hôtel par leurs rencontres dans leur chambres respectives ou dans le lounge, retrouvant un chez-soi dans la relation avec l'autre. Leur perception du monde extérieur se détache des pressions et lui permet de prendre du recul sur leurs expériences. L'espace générique de la chambre d'hôtel fait naître une réflexion autour de l'indifférenciation : veut-on vraiment uniformiser nos fonds domestiques ? Ne faut-il pas une certaine résistance, un caractère propre à la forme pour qu'on se construise en la confrontant ?



*Lost in Translation*, Sophia Coppola, 2003.  
Directeur de la photographie : Lance Acord.



## Notes

- 1 Léger, « Modes d'habiter : les ressources de la conception architecturale », 46.
- 2 Par exemple, la société Webedia produit des créateurs de contenus français reconnus, avec des infrastructures incluant des studios regroupées à leur siège social à Levallois-Perret.
- 3 Antonioli et al., Manifeste pour une politique des rythmes, 38.
- 4 Bourdon, Les occurrences du commun, 178.
- 5 Champenois, « Le logement évolutif », 92.
- 6 Champenois, 92. "Le logement s'est asséché de l'intérieur et les champs d'expérimentation en sont progressivement sortis pour occuper son environnement proche, les parties communes et les espaces extérieurs privatifs."
- 7 Breviglieri, « L'usage, le design et l'architecture. L'éthique professionnelle dans la conception d'un monde habitable ».
- 8 Bourdon, Les occurrences du commun, 170.
- 9 À ce propos, le projet d'OMA Dubai Renaissance est un bon exemple : proposé comme un bloc rationnel sans fioritures, il ne parvient cependant pas à briser la préconception idéale d'une ville monumentale qu'est Dubaï. La ligne conceptuelle de la banalité est mise en pièces d'abord par les plis de la façade, mais majoritairement par le socle pivotant, dont l'intention fait part d'un gigantisme malsain de la part de ses concepteurs.
- 10 Champy, « Des valeurs et des pratiques de l'architecture contemporaine », 26. "On peut aller plus loin encore et voir dans l'importance qu'il y a à se construire une réputation individuelle, même pour de petits projets, au détriment de la logique collective de métier, l'expression de l'individualisme à l'œuvre dans nos sociétés, c'est-à-dire de l'injonction faite à chacun de se construire lui-même son identité, comme individu différent des autres, en dépassant ses propres limites."
- 11 Donat-Cattin, Collective processes.
- 12 Ábalos, The Good Life, 205. "process in which reality and the mind adapt to one another"
- 13 Ábalos, 206.
- 14 Ábalos, 205. William James, in Pragmatism. A New Way for Some Old Ways of Thinking 1907
- 15 Hugron, « Trame et collage, à l'école belge ».
- 16 Baudrillard, Le système des objets, 89.
- 17 Baudrillard, 104.
- 18 Baudrillard, 155.
- 19 Adam Wiese, Alexa "What is the Image of Domesticity Post-Internet?"
- 20 La première entrée du monde extérieur dans l'organisation spatiale s'est faite avec l'arrivée du phonographe, pouvant alors jouer des pièces musicales non produites sur place. Avant cela, le piano jouait ce rôle d'appareil social dans le foyer, regroupant les gens autour de lui. Voir Adam Wiese, Alexa «What is the Image of Domesticity Post-Internet?
- 21 Bourdon, « Plus que jamais, le logement fait la ville », 20. À propos du projet ZIN à Bruxelles, (Architectes : 51N4E/LAUC/Jaspers-Eyers & Partners)
- 22 Colboc, « Le mieux est l'ennemi du bien », 40.
- 23 Clément et al., « "Domotopie" : pour une science de l'espace domestique », 20.
- 24 Sophie Delhay Architecte, « Unité(s) ».
- 25 Clément et al., « "Domotopie" : pour une science de l'espace domestique », 20. "une nouvelle méthode de représentation des logements qui donne à voir les juxtapositions d'activité, les effets d'ouverture et de clôture et les (dé)synchronisations qui organisent la sphère domestique."
- 26 Lucan, Habiter, 384.
- 27 « A House for Doing Nothing | Political Attitudes from Secluded Places ».
- 28 Antonas, « The House for Doing Nothing ».
- 29 Dogma, « Dogma ».
- 30 Nicholas Korody, « "Living Together Is Only Possible If There Is Always the Possibility to Be Alone." – Dogma Studio's Hard-Line Look at Architectural Solitude ».
- 31 Voir page 44.
- 32 Ábalos, The Good Life.

- 33 OMA, « Casa Palestra ».
- 34 OMA.
- 35 Druot et al., Plus, 29. "Il ne s'agit de ne jamais démolir, ne jamais retrancher ou remplacer, toujours ajouter, transformer et utiliser"
- 36 Druot et al., 61.
- 37 Druot et al., 69.
- 38 Bourdon, Les occurrences du commun, 179.
- 39 Borne, « Générosités, espaces en plus », 48. Anne Lacaton : "Ces espaces se conçoivent depuis l'intérieur d'un bâtiment et non par l'extérieur."
- 40 Dogma : "interiors are the most fragile architectures" voir Nicholas Korody, « "Living Together Is Only Possible If There Is Always the Possibility to Be Alone." – Dogma Studio's Hard-Line Look at Architectural Solitude ».
- 41 Borne, « Générosités, espaces en plus », 48.
- 42 Weiner et al., Paris Haussmann.
- 43 Bovenbouw Architectuur « Redevelopment of Three Historic Houses – Antwerp ».
- 44 Perec, Espèces d'espaces, 51.
- 45 Veillon et Stauffer, Jonas Dahlberg, 40.
- 46 Nicholas Korody, « "Living Together Is Only Possible If There Is Always the Possibility to Be Alone." – Dogma Studio's Hard-Line Look at Architectural Solitude ».
- 47 Bourdon, Les occurrences du commun, 178. "l'homogénéité qu'elle soutient renoue l'héritage fonctionnaliste - mobilisant la technique au bénéfice d'un confort normé - à la spontanéité d'usage de la tradition vernaculaire. L'augmentation renonce à l'ambition d'un homme nouveau. Au contraire, elle accepte et favorise les pratiques telles qu'elles sont, les manifestations spatiales les plus dépareillées voire les plus extravagantes, sans vocation d'interventionnisme social."
- 48 Bourdon, « Plus que jamais, le logement fait la ville ».
- 49 Koolhaas et al., Small, medium, large, extra-large.





# V

## Matières pour l'habiter



## *Matières pour l'habiter*

Plutôt qu'un manifeste, une collection de thèmes, qui se chevauchent, comme des hétérotopies du discours, sans vocation à l'exhaustivité.

### Habiter et Usage

|                                                  |                      |
|--------------------------------------------------|----------------------|
| Habiter c'est être dans le monde.                | élément              |
| Habiter implique notre rythme et celui du monde. | tempo                |
| Habiter est un engagement au monde.              | choix                |
| Habiter passe par l'usage.                       | usage                |
| Habiter est un acte politique.                   | <i>doing nothing</i> |

|                                                   |                     |
|---------------------------------------------------|---------------------|
| L'usage est par définition subjectif.             | phénoménologie      |
| L'usage varie dans le temps.                      | convenance          |
| L'usage libéré libère les êtres.                  | libre-appropriation |
| L'usage et l'espace s'influencent réciproquement. | <i>utilitas</i>     |
| L'usage est la culture de l'habiter.              | culture             |

### Regard critique

“we know ourselves to be condemned to a fascination for the world from which we come, that has made us what we are, that has given us norms to live by, be it for or against”

Nécessité d'un regard critique sur le passé, sur l'existant et sur nos besoins, pour trouver des procédés rationnels pour structurer l'habiter sans le contraindre. L'architecture est une construction culturelle, par définition est un mélange.

|                     | générique, structurant                                              |                                                                             | spécifique, unitaire                                                                 |             |          |
|---------------------|---------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|-------------|----------|
|                     | infrastructures                                                     | échelle bâtie                                                               | unité                                                                                | évolutivité | contrôle |
| <i>Siedlung</i>     | nature<br><br>productif<br>social                                   | quartier,<br>fragment de<br>ville                                           | appartement,<br>échelle de la<br>famille                                             | faible      | élevé    |
| <i>Dom-Kommuna</i>  | reproductif<br>productif<br>social                                  | immeuble,<br>qui tend vers<br>la ville<br><i>(Magnitogorsk, Leonidov)</i> . | cellule<br>individuelle,<br>échelle de<br>l'individu                                 | faible      | élevé    |
| <i>Plug-in City</i> | reproductif<br>productif<br>social<br>réseaux                       | urbaine,<br>qui tend vers<br>nationale                                      | appartement,<br>échelle de la<br>famille, vers<br>l'individu<br><i>(Seven Veils)</i> | élevée      | moyen    |
| <i>No-Stop City</i> | nature<br>reproductif<br>productif<br>social<br>réseaux<br>mobilier | globale,<br>uniforme,<br>horizontale                                        | pas de forme<br>physique,<br>construction<br>sociale faite<br>par l'utilisateur      | élevée      | faible   |
| <i>Stop City</i>    | nature<br>reproductif<br>productif<br>social<br>réseaux<br>mobilier | continentale,<br>ponctuelle,<br>verticale                                   | forme non<br>fixe, plan<br>libre                                                     | élevée      | faible   |



## Analytique

1. Le nombre de domaines projettés dans les modèles augmente et atteint son paroxysme avec la *No-Stop City*, en tant que projet global dans sa conception de l'habiter.
2. L'échelle auquel se s'adresse les visions suit une trajectoire similaire, avec cependant une redescende au niveau de la *Stop City*, due à la prise de conscience environnementale.
3. La trajectoire de l'unité dans le temps diminue et atteint sa dissolution avec la *No-Stop City*. La *Stop City* de Dogma réintroduit la pièce dans une forme libérée, par l'emploi du plan libre.
4. L'évolutivité, caractérisant le degré d'appropriation de l'usager suit logiquement la tendance inverse, partant d'une cellule dont seul le lit est appropriable jusqu'à un espace infini laissé libre dans son usage.
5. Le degré de contrôle, c'est-à-dire la rigidité du modèle et l'idorhythmie imposée à l'usager, diminue drastiquement avec la génération radicale, avec cependant une tendance volontariste présente dans la *Plug-in City*.

La tendance générale est divergente : le caractère structurant et générique des visions et leurs propositions respectives pour l'unité constituante s'éloignent de plus en plus, accentuant la différence d'échelle dont avaient pâti les propositions métabolistes japonaises ou technologiques anglaises. Une autre tendance se dessine : le générique, autrefois limité à la grande échelle, s'introduit dans le bâtiment à partir du moment où le mobilier même est inclus comme couche infrastructurale. Architecturalement, cela se traduit par les phénomènes d'indifférenciation programmatique, d'homogénéisation des façades et d'uniformisations des intérieurs décrits dans le chapitre IV. La dissolution de la pièce, par l'homogénéité de la *No-Stop City*, fait basculer le débat architectural dans le générique, oubliant le spécifique. D'un autre côté, la cellule de la *Plug-in City* se caractérise par son injonction capitaliste à consommer, commodifiant jusqu'à la forme même de l'habiter. La *House of the Seven Veils* nous apporte une réponse visionnaire.

## Générique, spécifique

“Car l'appropriation n'est pas la reproduction pure et simple de l'habitus, elle est sa réexpression et sa réinterprétation, c'est à dire qu'elle en conserve les fondements essentiels tout en lui donnant une traduction personnelle et contextuelle réfléchie. La convention en est le fond commun, l'appropriation le mode particulier d'expression. On finit par se retrouver ici au cœur de la contradiction entre ces deux conceptions qui ont donné chez la première le rôle exclusif à la structure et chez la seconde au sujet.”<sup>2</sup>

L'analyse des modèles historiques précédents débouche sur le dilemme entre le générique, la convention, et le spécifique, le sujet. La dichotomie entre ces deux pôles pose la question cruciale de l'appropriation. En tant que concepteur, laisser l'entièreté de la conception de l'usage à l'habitant n'est, contre intuitivement, pas la solution, car l'espace, l'usage et l'usager se construisent simultanément. La pièce permet l'idiorythmie au sens de Barthes, comme contre pouvoir<sup>3</sup>. Elle implique un choix, une combinaison de trois paramètres, ceux de l'usage, du rythme et de la porosité des relations prenant place dans l'espace<sup>4</sup>. Ce choix doit être pondéré entre le générique et le spécifique, comme Märkli l'énonce :

“Every room must have a specific quality that is not like the others - this could be a certain quality of light or proportions or a relationship to some other room. A room should not dictate a single use, but offer a number of possibilities.”<sup>5</sup>

## Sagesse

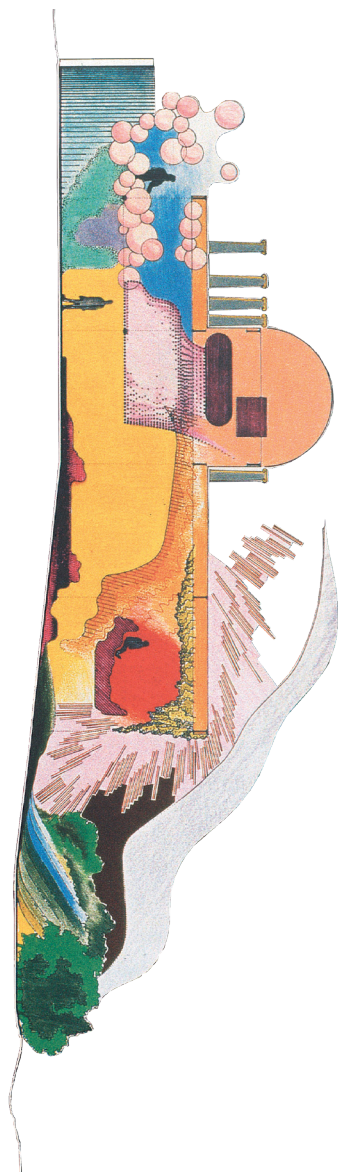
“Vivre, c'est passer d'un espace à l'autre en essayant le plus possible de ne pas se cogner.”<sup>6</sup>

“Il n'y a rien à inventer, tout est à réinventer !”<sup>7</sup>

## Architecture de voiles

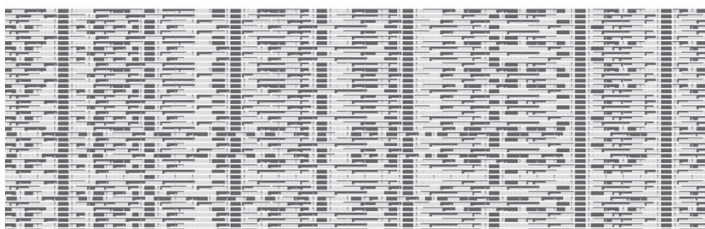
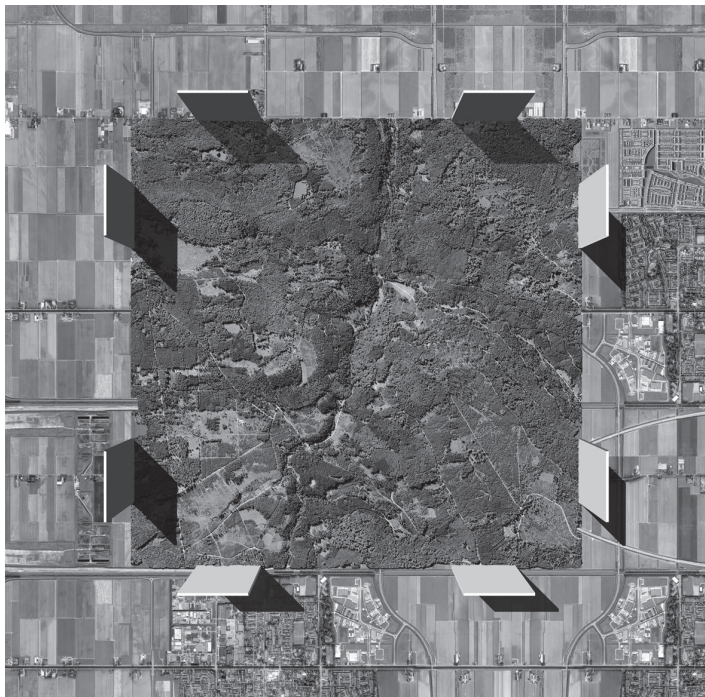
L'architecture des voiles articule des couches conceptuelles, programmatiques ou non, autour de l'usager. L'usager reconnaît certaines couches, selon son degré d'appropriation de l'espace. Chaque usager fait une reconnaissance unique de l'espace dans lequel il se trouve, s'attardant sur la matérialité, sur un souvenir ou bien sur une fonction ou une activité qui y prend place. En ce sens, l'architecture de voiles est phénoménologique. La teneur des voiles eux-mêmes est générique : leur combinaison produit la spécificité requise par l'usager. Leur matérialité peut être générique, mais leur usage sera spécifique. Dépasant le contrôle consumériste de la *Plug-in City* et la dissolution de la pièce vers une tendance générique de la *No-Stop City*, la *House of the Seven Veils* adresse la dimension symbolique et mémorielle de l'habiter, oubliée des propositions précédentes.

“the grand tradition...  
breaks down but slowly...  
the attachment of architecture - what is seen to be architecture -  
what is constructed  
newer architecture...  
while accepting fragmentation and mobility...  
must explore further the cultural symbolic & physical link so that  
atmospheric architecture...  
architecture of the seven veils...  
has the ability to create a presence-visual or commodius...  
we know not where?”<sup>8</sup>





## Analytique (annexe)



*Stop City, 2007-2008.*  
Dogma.

## Notes

- 1 Ábalos, *The Good Life*, 103.
- 2 Pinson, *Usage et architecture*, 149.
- 3 Antonioli et al., *Manifeste pour une politique des rythmes*, 69.
- 4 Clément et al., « "Domotopie" : pour une science de l'espace domestique », "construire une nouvelle méthode de représentation des logements qui donne à voir les juxtapositions d'activité, les effets d'ouverture et de clôture et les (dé)synchronisations qui organisent la sphère domestique."
- 5 Märkli, « What Does It Mean to Live Today ? »
- 6 Perec, *Espèces d'espaces*, 16.
- 7 Snozzi et Merlini, *L'architecture inefficente*, 90.
- 8 Chalk et al., *Archigram*, 290.





## Iconographie

- 10 © 2020 Haus-Rucker-Co. <https://somethingcurated.com/2020/10/26/from-transportive-prosthetics-to-edible-architecture-the-story-of-haus-rucker-co/>
- 16 © *Le Bonheur*, Agnès Varda, 1965. Directeur de la photographie : Jean Rabier.
- 32 © László Moholy-Nagy, 1923. MoMA.
- 34 © Le Corbusier, *Précisions*, page 120.
- 37 © Le Corbusier, *Précisions*, page 117.
- 39 © Le Corbusier, *Précisions*, page 110.
- 39 © Karel Teige, *The minimum dwelling*, page 224.
- 41 © Ernst May et Margarete Schütte-Lihotzky. [https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/counter\\_space/the\\_frankfurt\\_kitchen/wiki/File:Frankfurterkueche.jpg](https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/counter_space/the_frankfurt_kitchen/wiki/File:Frankfurterkueche.jpg)
- 42 © Margarete Schütte-Lihotzky. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frankfurterkueche.jpg>
- 43 © Margarete Schütte-Lihotzky, 1926. © Sara Brysch. Téléchargé à [https://www.researchgate.net/publication/336011563\\_Reinterpreting\\_Existenzminimum\\_in\\_Contemporary\\_Affordable\\_Housing\\_Solutions/figures](https://www.researchgate.net/publication/336011563_Reinterpreting_Existenzminimum_in_Contemporary_Affordable_Housing_Solutions/figures)
- 44 © Carlo Aymonino, *L'abitazione razionale*, page 138. Reproduction des planches de l'exposition du CIAM de 1929.
- 45 © Ludwig Hilberseimer.
- 46 © Carlo Aymonino, *L'abitazione razionale*, page 151. Reproduction des planches de l'exposition du CIAM de 1929.
- 48 © Alexander Klein, 1927. © Sara Brysch. Téléchargé à [https://www.researchgate.net/publication/336011563\\_Reinterpreting\\_Existenzminimum\\_in\\_Contemporary\\_Affordable\\_Housing\\_Solutions/figures](https://www.researchgate.net/publication/336011563_Reinterpreting_Existenzminimum_in_Contemporary_Affordable_Housing_Solutions/figures)
- 51 © Karel Teige, *The minimum dwelling*, page 356.
- 52 © Karel Teige, *The minimum dwelling*, page 17.
- 54 © Jacques Tati, *Mon oncle*, 1958. Directeur de la photographie Jean Bourgoïn.
- 56 © Le Corbusier, *Vers une architecture*, page 71.
- 58 © 880 *Lake Shore Drive*. Mies Van Der Rohe. Jacques Lucan, *Habiter*, page 170. Tirées de l'Architecture d'Aujourd'hui n°79 et 50-51.
- 59 © Institut für Stadtgeschichte Ffm. <https://www.deutschlandfunk.de/neuer-mensch-neue-wohnung-im-deutschen-architekturmuseum-100.html>
- 68 © Eric Koch, Archives Nationales Hollandaises.
- 70 © Adolfo Natalini, Archives Natalini, Florence.
- 72 © Peter Cook, Archigram. Archives Archigram.
- 74 © David Greene, Archigram. Archives Archigram
- 74 © Andrew et Ron Herron, Archigram. Archives Archigram
- 76 © Gufram.
- 76 © Archizoom & Superstudio.
- 77 © Lapo Binazzi, UFO. R and Company. <https://www.r-and-company.com/works/mgm-table-lamp-by-lapo-binazzi-tl664/>
- 78 © Archives Archizoom Associati, Poltronova.
- 78 © Alberto Seassaro, 1960. © Domus 489, 1970
- 80 © Superstudio. <https://www.arenario.it/opera/superstudio-istogrammi-1969-1970/>
- 80 © Zanotta.
- 81 © Arato Isozaki Associates.
- 82 © Warren Chalk, Archigram. Archives Archigram.
- 84 © Michael Webb, Archigram. Archives Archigram.
- 85 © Peter Cook, Archigram. Archives Archigram.
- 86 © Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, Ron Herron, Archigram. Archives Archigram.
- 86 © Peter Cook, Archigram. Archives Archigram.
- 88 © Archizoom. Centre Pompidou
- 88 © Archizoom. in Branzi, Andrea. No-stop city: Archizoom associati. Librairie de l'architecture et de la ville. Orléans: HYX, 2006.

- 89 © Archizoom, in Branzi, Andrea. No-stop city: Archizoom associati. Librairie de l'architecture et de la ville. Orléans: HYX, 2006.
- 90 © Archizoom, 1970-71. Publié dans *Design Quarterly*, janvier 1971.
- 92 © Peter Cook, Archigram. Archives Archigram.
- 93 © Peter Cook, Archigram. Archives Archigram.
- 97 © Mimmo Jodice. <https://www.ribaj.com/culture/broken-dreams>
- 104 © Clément Masurier. <https://clementmasurier.com/>
- 106 © Utilisateur Shallelulah sur le réseau social Reddi.
- 109 © OMA.
- 110 © OFFICE Kersten Geers David Van Severen.
- 111 © OFFICE Kersten Geers David Van Severen et Dogma.
- 114 © Diana Walker, 1982, TIME magazine.
- 116 © Sophie Delhay Architecte.
- 117 © Sophie Delhay Architecte, 2019. Photographie Bertrand Verney.
- 118 © Andrea Branzi, cité par Sophie Delhay dans ses *Prétextes*.
- 119 © Aristide Antonas, en collaboration avec Katerina Koutsogianni.
- 120 © Dogma.
- 121 © Dogma.
- 122 © MAIO.
- 122 © MAIO.
- 123 © MAIO. Photographies : MAIO.
- 124 © OMA / Rem Koolhaas, 1985-1986.
- 125 © OMA / Rem Koolhaas, 1985-1986.
- 126 © Plus, page III. Frédéric Druot, Anne Lacaton & Jean Philippe Vassal, 2007.
- 127 © Lacaton & Vassal, Druot, Hutin. Photographie : Philippe Ruault.
- 128 © Lacaton & Vassal, Druot, Hutin. Photographie : Philippe Ruault.
- 129 © Bovenbouw Architectuur et Barbara Van Der Wee Architects Photographies Filip Dujardin.
- 130 © Bovenbouw Architectuur et Barbara Van Der Wee Architects.
- 134 © *Lost in Translation*, Sophia Coppola, 2003. Directeur de la photographie : Lance Acord.
- 146 © Peter Cook, Archigram. Archives Archigram.
- 147 © Peter Cook, Archigram. Archives Archigram.
- 148 © Dogma.





## Bibliographie

- Ábalos, Iñaki. *The Good Life: A Guided Visit to the Houses of Modernity*. Zürich: Park Books, 2017.
- Académie française. « Dictionnaire de l'Académie française ». Consulté le 20 décembre 2021. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9Hoo25>.
- Adam Wiese. Alexa « What is the Image of Domesticity Post-Internet? », 2018. [https://www.youtube.com/watch?v=I2utRAM\\_7sI](https://www.youtube.com/watch?v=I2utRAM_7sI).
- Antonas, Aristides. « The House for Doing Nothing ». Aristide Antonas. Consulté le 15 janvier 2022. <http://www.aristideantonas.com/>.
- Antonoli, Manola, Guillaume Drevon, Luc Gwiazdzinski, Vincent Kaufmann, Luca Pattaroni, et Christian Lutz. *Manifeste pour une politique des rythmes*. Lausanne: EPFL press, 2020.
- ArchDaily. Peter Cook: « Archigram Designs Were Always Meant to Be Built », 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=eJWobktsX4I>.
- Baudrillard, Jean. *Le système des objets*. essai. Collection tel 33. Paris: Gallimard, 2016.
- Benton, Charlotte. « "L'Aventure du Mobilier": Le Corbusier's Furniture Designs of the 1920s ». *The Journal of the Decorative Arts Society* 1890-1940, n° 6 (1982): 7-22.
- Bevilacqua, Marco Giorgio. « Alexander Klein and the Existenzminimum: A 'Scientific' Approach to Design Techniques ». *Nexus Network Journal* 13, n° 2 (juillet 2011): 297-313. <https://doi.org/10.1007/s00004-011-0080-6>.
- Borne, Emmanuelle. « Générosités, espaces en plus ». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 2018.
- Bourdon, Valentin. *Les occurrences du commun. Vers de nouvelles vues homogénéités urbaines*. vuesDensemble. Genève: MétisPresses, 2021.
- . « Plus que jamais, le logement fait la ville ». *Tracés : bulletin technique de la Suisse romande*, 2020.
- Bovenbouw Architectuur. « Redevelopment of Three Historic Houses – Antwerp ». Bovenbouw Architectuur. Consulté le 11 janvier 2022. <https://bovenbouw.be/projects/redevelopment-of-three-historic-houses-antwerp/>.
- Branzi, Andrea. *No-stop city*. Archizoom associati. Librairie de l'architecture et de la ville. Orléans: HXX, 2006.
- Breviglieri, Marc. « Habiter l'espace de travail. Perspectives sur la routine ». *Histoire et société. Revue Européenne d'Histoire Sociale*, n°9 (2004): 18-29.
- . « L'usage, le design et l'architecture. L'éthique professionnelle dans la conception d'un monde habitable ». *Les ateliers de la recherche en design*, n° n°1 (2007): 53-59.
- . « Penser l'habiter, estimer l'habitabilité ». *Text/html,application/pdf. Tracés : bulletin technique de la Suisse romande*, n° 23 (2006). <https://doi.org/10.5169/SEALS-99521>.
- Buckminster Fuller, Richard. *Grunch of Giants*. Santa Barbara, California: Design Science Press, 2008.
- « Capitello, Attica, Attica TL, design by Studio65 - Gufram ». Consulté le 4 janvier 2022. <https://www.gufram.it/en/prodotto-9-capitello>.
- Chalk, Warren, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron, Michael Webb, Reyner Banham, Priscilla Chapman, Martin Pawley, et Michael Sorkin. *Archigram: the book*. London: Circa Press, 2018.
- Champanois, Pierre. « Le logement évolutif ». In *Habiter. Imaginons l'évidence !*, par Frédéric Lenne, 92-95. Paris: Carré, 2013.
- Champy, Florent. « Des valeurs et des pratiques de l'architecture contemporaine ». *L'Homme & la Société* 145, n° 3 (2002): 9-28. <https://doi.org/10.3917/lhs.145.0009>.
- Clément, Garance, Fiona Del Puppo, Guillaume Drevon, Line Fontana, Luca Pattaroni, Paule Perron, et Marc-Edouard Schultheiss. « "Domotopie" : pour une science de l'espace domestique ». *Plan Libre*. 2021. *Maison de l'Architecture Occitanie-Pyrénées* édition.
- Clément Masurier. « Clément Masurier ». Clément Masurier. Consulté le 8 janvier 2022. <https://clementmasurier.com>.
- CNRTL. « FONCTIONNALISME : Définition de FONCTIONNALISME ». CNRTL. Consulté le 29 novembre 2021. <https://www.cnrtl.fr/definition/fonctionnalisme>.
- . « HABITER : Définition de HABITER ». CNRTL. Consulté le 20 décembre 2021. <https://www.cnrtl.fr/definition/academie8/habiter>.

- Colboc, Emmanuelle. « Le mieux est l'ennemi du bien ». In *Habiter. Imaginons l'évidence 1*, par Frédéric Lenne, 38-43. Paris: Carré, 2013.
- Conseil Supérieur de l'Audiovisuel. « 5 à 6 écrans par foyer pour regarder des vidéos - CSA », 20 octobre 2017. <https://www.csa.fr/Informer/Toutes-les-actualites/Actualites/5-a-6-e-crans-par-foyer-pour-regarder-des-vidéos>.
- De Falco, Carolina. « Leonardo Savioli: Didactics and Projects for "Space Involvement" ». *Histories of Postwar Architecture 1*, n° 2 (1 janvier 2018). <https://doi.org/10.6092/issn.2611-0075/7805>.
- Devaux, Camille. « L'habitat participatif : vers l'avènement de l'habitat durable ? » *Sciences de la société*, n° 98 (30 décembre 2016): 94-109. <https://doi.org/10.4000/sds.4954>.
- Dogma, fabioruolo for. « Dogma ». Consulté le 10 janvier 2022. <http://www.dogma.name>.
- Donat-Cattin, Natalie, éd. *Collective processes: seventeen practices in European architecture*. Boston: Birkhäuser, 2021.
- Druot, Frédéric, Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal, et Susana Landrove. *Plus: la vivienda colectiva, territorio de excepción ; les grandes ensembles de logements, territoire d'exception ; large-scale housing developments, an exceptional case*. 2G Books. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2007.
- Ducret, André, Isabelle Charollais, et Le Corbusier. *Le Corbusier à Genève 1922-1932 : projets et réalisations*. Lausanne: Payot, 1987.
- Elfline, Ross K. « Superstudio and the "Refusal to Work" ». *Design and Culture 8*, n° 1 (2 janvier 2016): 55-77. <https://doi.org/10.1080/17547075.2016.1142343>.
- Fezer, Jesko. « Superstudio & Archizoom 1968-1972 - 032c ». 032c, 1 décembre 2003. <https://032c.com/superstudio-archizoom-1968-1972>.
- Fiona Del Puppo. « Durées déterminées - Sociologie d'un « chez soi » à l'épreuve de la flexibilité : le cas des Millenials en sous-location et co-living à Genève et Londres ». EPFL, 2021.
- Gargiani, Roberto. *Inside No-stop city: parkings résidentiels & système climatique universel*. Design. Paris: Éditions B2, 2017.
- Gargiani, Roberto, et Beatrice Lampariello. *Le monument continu de Superstudio: excès du rationalisme & stratégie du refus*. Manuels. Paris: Éditions B2, 2019.
- . *Superstudio*. 1er éd. Grandi opere Gli architetti. Roma: GLF editori Laterza, 2010.
- Golsenne, Thomas. « Politiques de l'ornement ». Billet. Motifs (2021). Consulté le 29 décembre 2021. <https://motifs.hypotheses.org/531>.
- González, María Francisca. « The City in the Air by Arata Isozaki ». *ArchDaily*, 8 mars 2019. <https://www.archdaily.com/912738/the-city-in-the-air-by-arata-isozaki>.
- « habiter - Définitions, synonymes, conjugaison, exemples | Dico en ligne Le Robert ». Consulté le 20 décembre 2021. <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/habiter>.
- Hugron, Jean-Philippe. « Trame et collage, à l'école belge ». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 2018.
- Koolhaas, Rem, Bruce Mau, Jennifer Sigler, Hans Werlemann, et Office for Metropolitan Architecture, éd. *Small, medium, large, extra-large: Office for Metropolitan Architecture*, Rem Koolhaas, and Bruce Mau. 2d ed. New York, N.Y.: Monacelli Press, 1998.
- Korbi, Marson, et Andrea Migotto. « Between Rationalization and Political Project: The Existenzminimum from Klein and Teige to Today ». *Urban Planning 4*, n° 3 (30 septembre 2019): 299-314. <https://doi.org/10.17645/up.v4i3.2157>.
- Lapierre, Éric. « Pérennité : l'invention n'implique pas l'amnésie ». In *Habiter. Imaginons l'évidence 1*, par Frédéric Lenne, 30-37. Paris: Carré, 2013.
- Le Corbusier. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. [Réimpression]. Collection de « l'esprit nouveau ». Paris: Éditions Vincent, Fréal, 1960.
- Le Corbusier, et Eugène Claudius-Petit. *Vers une architecture*. Champs Arts. Flammarion, 2016.
- Léger, Jean-Michel. « Modes d'habiter : les ressources de la conception architecturale ». In *Habiter. Imaginons l'évidence 1*, par Frédéric Lenne, 44-51. Paris: Carré, 2013.

- Léopold Lambert et Aristide Antonas. « A House for Doing Nothing | Political Attitudes from Secluded Places ». Dpr-Barcelona (blog), 1 juillet 2011. <https://dprbcn.wordpress.com/2011/07/01/zizek-house/>.
- Lucan, Jacques. *Habiter: ville et architecture. Architecture*. Lausanne: EPFL press, 2021.
- . « Le plan paralysé (du logement) contre le plan libre (de la maison) ». In *Matières*, par Bruno Marchand, 102-11. 16. Lausanne: EPFL Press, 2020.
- Lucarelli, Fosco. « Visual Arts and Space of Involvement (Savioli and Natalini on Students' Works) – 1966/67 – SOCKS ». Consulté le 28 octobre 2021. <https://socks-studio.com/2013/08/08/visual-arts-and-space-of-involvement-savioli-and-natalini-on-students-works-1966/67/>.
- Macé, Marielle. « Barthes, rythmicité du vivre ». *L'Esprit Créateur* 55, n° 4 (2015): 7-20.
- Marchand, Bruno. « Moving on: Is Existenzminimum Still Relevant? » *Urban Planning* 4, n° 3 (30 septembre 2019): 18695. <https://doi.org/10.17645/up.v4i3.2451>.
- Märkli, Peter. « What Does It Mean to Live Today ? » In *Real Review*, 3:104, 2017.
- Nicholas Korody. « "Living Together Is Only Possible If There Is Always the Possibility to Be Alone." – Dogma Studio's Hard-Line Look at Architectural Solitude ». *Architect*. Consulté le 7 avril 2021. <https://architect.com/features/article/149959097/living-together-is-only-possible-if-there-is-always-the-possibility-to-be-alone-dogma-studio-s-hard-line-look-at-architectural-solitude>.
- OMA. « Casa Palestra ». OMA. Consulté le 28 octobre 2021. <https://www.oma.com/projects/casa-palestra>.
- Pattaroni, Luca, Vincent Kaufmann, et Adriana Rabinovich. *Habitat en devenir: enjeux territoriaux, politiques et sociaux du logement en Suisse. Espace en société*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009.
- Perec, Georges. *Espèces d'espaces*. Nouv. éd. rev. et Corrigée. Collection l'espace critique. Paris: Éd. Galilée, 2010.
- Pinson, Daniel. *Usage et architecture. Collection Villes et entreprises*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1993.
- Porotto, Alessandro. « Ernst May à Francfort: Traduction, « Cinq ans de construction de logements à Francfort-sur-le-Main », Das Neue Frankfurt, 1930. » *Cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère*, 4 juin 2020. <https://doi.org/10.4000/craup.3906>.
- Porotto, Alessandro, et Chiara Monterumisi. « New Perspectives on the II CIAM onwards: How Does Housing Build Cities? » *Urban Planning* 4, n° 3 (30 septembre 2019): 76-82. <https://doi.org/10.17645/up.v4i3.2430>.
- Reichlin, Bruno. « La "petite maison" à Corseaux. Une analyse structurale ». In *Le Corbusier à Genève, 1922-1932: projets et réalisations*, édité par Isabelle Charollais et André Ducret, 119-34. Lausanne: Payot, 1987.
- Robert Paul. « Eupalinos ou l'architecture de Paul Valéry: quand les édifices chantent ». *Blog. Arts et Lettres*, 10 septembre 2011. <https://artslettres.ning.com/profiles/blogs/eupalinos-ou-l-architecture-de-paul-valery-quand-les-edifices-cha>.
- Rosa, Hartmut, et Jonathan Trejo-Mathys. *Social Acceleration: A New Theory of Modernity. New Directions for Critical Theory*. New York: Columbia University Press, 2013.
- Sarfati, Alain. « La normalisation du chez-soi ». In *Habiter. Imaginons l'évidence I*, par Frédéric Lenne, 66-69. Paris: Carré, 2013.
- Sendai, Shoichiro. « Realization of the Standard Cabinet as "Equipment" by Le Corbusier: The Transformation of the "Wall" ». *Japan Architectural Review* 2, n° 4 (octobre 2019): 494-506. <https://doi.org/10.1002/2475-8876.12093>.
- Snozzi, Luigi, et Fabio Merlini. *L'architecture inefficente. Collection Essais*. Marseille: Éditions Cosa mentale, 2016.
- Sophie Delhay Architectes. « Unité(s) ». Sophie Delhay Architecte (blog). Consulté le 10 janvier 2022. <http://sophie-delhay-architecte.fr/portfolio/lov-2/>.
- Strauss, Cindi. *Radical Italian Design 1965-1985 The Dennis Freedman Collection*. Édité par Museum of Fine Arts, Houston. New Haven: [Houston]: Yale University Press ; in association with The Museum of Fine Arts, Houston, 2020.

- Studio Ambiguous. « Thesis: Image of Domesticity Post Internet ». Studio Ambiguous. Consulté le 7 janvier 2022. <http://www.studioambiguous.com/thesis-image-of-domesticity-post-internet.html>.
- Teige, Karel, et Eric Dluhosch. *The Minimum Dwelling*. Cambridge, Mass. : Chicago, Ill: MIT Press ; Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, 2002.
- Thiesse, Anne-Marie. Review of Review of Une Histoire à soi (coll. « Ethnologie de la France », cahier 18), par Daniel Fabre et Alban Bensa. *Ethnologie française* 33, n° 1 (2003): 154-57.
- Valéry, Paul. *Eupalinos. Collection Poésie*. Paris: Gallimard, 1986.
- Veillon, Cyril, et Marie Theres Stauffer. *Jonas Dahlberg: Hall of Mirrors*. Lausanne: Archizoom, 2013.
- Venturi, Robert. *Complexity and contradiction in architecture*. 2d ed. *The Museum of Modern Art papers on architecture*. New York : Boston: Museum of Modern Art ; distributed by New York Graphic Society, 1977.
- Vitruve, et Claude Perrault. *Les dix livres d'architecture*. Arles: Éd. Errance, 1999.
- Weiner, Cyrille, Benoît Jallon, Umberto Napolitano, et Franck Bouütté, éd. *Paris Haussmann: Modèle de ville: a model's relevance*. Édition 2020. Paris: Pavillon de l'Arsenal, 2020.
- Whiteley, Nigel. *Reyner Banham: historian of the immediate future*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2002.
- Zuddas, Francesco. « Radical Notes: Archizoom Re-Viewed via Ivan Illich ». *Architecture and Culture* 8, n° 1 (2 janvier 2020): 119-42. <https://doi.org/10.1080/20507828.2020.1773695>.

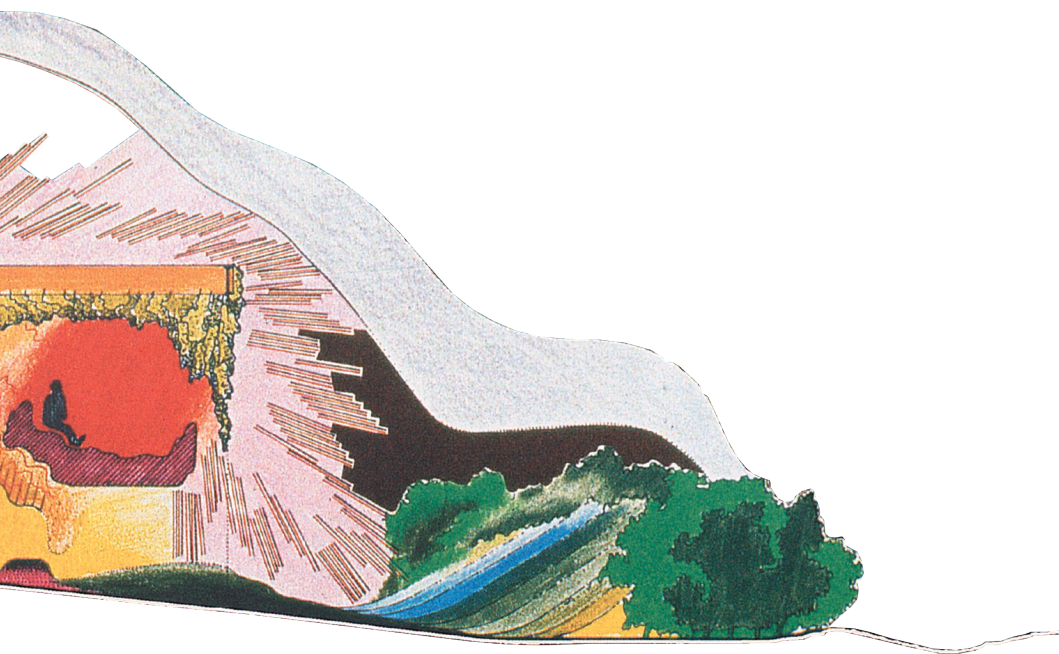


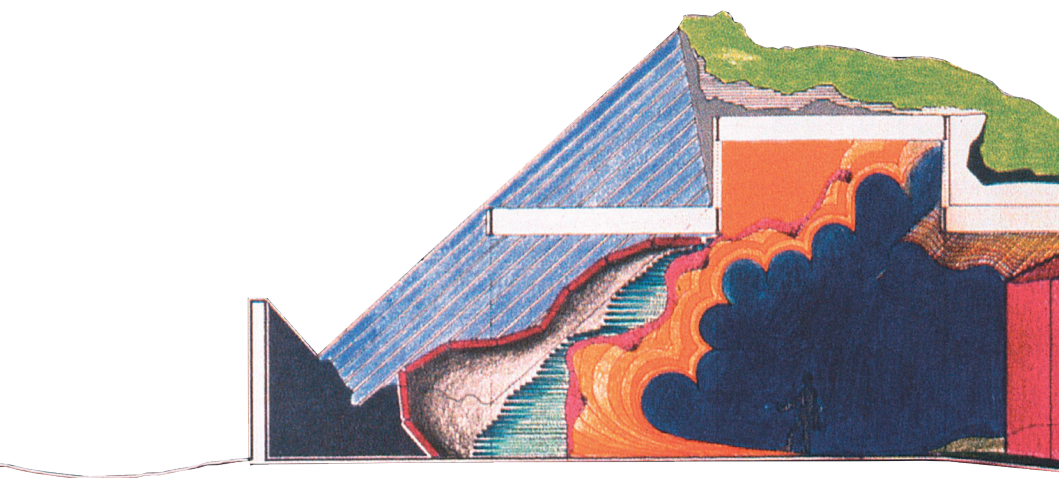


2022, Antoine Prat

Ce document est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution (CC BY <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>). Les contenus provenant de sources externes ne sont pas soumis à la licence CC BY et leur utilisation nécessite l'autorisation de leurs auteurs.







Antoine Gabriel Damien Prat  
EPFL - Section d'architecture