





LE REPLI DOMESTIQUE

VERS UNE INTIMITÉ ARCHITECTURALE



Énoncé théorique du projet de Master
EPFL, Architecture, Semestre d'automne
2014 - 2015

Laetitia Bich

Sous la direction de :
Professeur Bruno Marchand, responsable
de l'énoncé théorique
Professeur Nicola Braghieri,
directeur pédagogique
Christophe Joud, maître EPFL
Professeur Martin Steinmann, expert



COUVERTURE

Coupe anatomique, assemblage personnel
De haut en bas, de gauche à droite:

Sofia COPPOLA, *Lost in Translation*, 102 minutes, 2003

Wong KAR-WAI, *In the Mood for Love*, 98 minutes, 2000

Edward HOPPER, *Morning sun*, 1952

BERTALL, extrait, *Etages du monde parisien*, 1845

Félix VALLOTTON, *L'Argent*, 1897

Felix VALLOTTON, *La Chambre rouge*, 1898

BERTALL, extrait, *Etages du monde parisien*, 1845

Frank Lloyd WRIGHT, *maison à Oak Park, Chicago*, 1889-1913

Vilhelm HAMMERSHØI, *Sun in a empty room*, début XX^{ème} siècle

REMBRANDT, *Philosophe en méditation*, 1632

Henri MATISSE, *la famille du peintre*, 1911

Gustave CAILLEBOTTE, extrait, *un balcon, boulevard Haussmanien*, 1880

Claude MONET, *Le vestibule original des Nymphéas*, Musée de l'Orangerie, Paris, 1926

Saul STEINBERG, *The Art of Living*, 1952

Rudolf et Valerio OLGATI, *Dado House*, XXI^{ème} siècle

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	9
LA THEORIE DU REPLI DOMESTIQUE	15
L'ABRI PRIMITIF	15
LES VALEURS DE LA MAISON	17
L'INTIMITE AU FIL DU TEMPS	21
LA LIMITE DOMESTIQUE	29
L'ENCEINTE	31
LA PAROI DE LA BOÎTE	33
LE SEUIL	39
DE L'URBAIN AU DOMESTIQUE	43
DU DOMESTIQUE AU REPLI	50
EFFETS D'INTERIEURS	59
STIMMUNG DE L'INTÉRIEUR	61
LA PIÈCE	67
INTIMITÉ CONVIVIALE	71
REPRÉSENTATION	71
LA CHALEUR DU FOYER	75
INTIMITÉ SOLITAIRE	77
LA DIMENSION CAMÉRALE	77
L'INTIMITÉ DU LIT	81

REGARDS	85
VERS L'EXTÉRIEUR	86
VERS L'INTÉRIEUR	90
AU TRAVERS DE LA MAISON	97
VERS L'INTIMITÉ	98
INTROVERTI	101
L'HABITATION DE L'OMBRE	107
DE L'OCCIDENT À L'ORIENT	107
LES COULISSES DE L'OMBRE	109
VARIATION ARCHITECTURALES	112
LA LUMIÈRE DU TEMPS	115
CONCLUSION	121
NOTES	127
SOURCES	135
BIBLIOGRAPHIE	135
ARTICLES	136
PUBLICATIONS INTERNETS	138
FILMOGRAPHIE	139
CONFÉRENCES	139
THÈSES ET ENONCES	139
ENSEIGNEMENT	140
ICONOGRAPHIE	141



«Rêver la demeure, c'est en rêver la sécurité première, la sécurité de nature, et c'est feindre d'en ignorer la fragilité et la précarité. Cette rêverie est certes naïve, mais elle est indispensable. Elle ignore l'hostilité du monde pour s'y ancrer d'abord et y bâtir sa confiance. Quel nid, quelle demeure, seraient en effet possible sans cette confiance préalable ?»

Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, 1957



INTRODUCTION

Nous vivons dans une société qui a rarement été plus active, dynamique et pleine d'actions qu'aujourd'hui.

Le temps semble toujours compté, minuté et pressé. Le mouvement est à l'honneur : la pendularité entre deux villes est monnaie courante durant l'année, puis viennent les vacances qui sont propices aux découvertes autour du monde. Quant à la vie sociale, elle prend de nouvelles proportions grâce aux médias électroniques.

L'apologie de l'homme extraverti va donc de pair avec la nouvelle vision du monde occidental.

Alors certes, ces conditions que nous propose actuellement notre monde sont des opportunités irremplaçables, dont il faut que nous profitons. Le monde extérieur nous appelle ; tant d'exaltations, de découvertes et d'aventures... Comment pourrions-nous lui refuser ?

Mais qu'en est-il du repos, du calme et du ressourcement ? « *L'homme est un animal contemplatif* ¹ », nous affirme Serge Chermayeff. Une fois ses activités extraverties terminées, il retourne au chaud, à sa famille pour se reposer de ses aventures trépidantes. Le temps semble suspendu ; il médite, contemple, se livre à ses pensées dans le calme qu'offre la maison.

La maison correspond à la notion la plus pure et la plus intense d'abri et de refuge. Sa conception est donc primordiale afin d'assurer à l'individu une impression de sécurité, de bien-être et d'intimité non seulement physique, mais également psychologique.

Or, la rumeur veut que l'architecte oublie toujours l'usager. Effectivement, depuis que Le Corbusier a affirmé que la «*maison est une machine*²», les architectes se sont acharnés à projeter en fonction de l'analyse des activités dans le logement, de l'Existenzminimum afin de traquer les moindres espaces inutiles. Pourtant, cette vision provient d'une logique économique qui n'est pas en adéquation avec le ressenti éprouvé par l'usager lorsqu'il habite la maison.

La visée de cet énoncé théorique part donc d'une envie de comprendre, selon l'interprétation faite par l'habitant, le ressenti d'une pièce grâce à sa *Stimmung*. Cette idée est appuyée par la vision de Peter Markli lorsqu'il évoque l'architecture de Rudolf Olgiati : «*Tout ce que je fais est pour l'habitant (...) C'est toujours à propos de nous*³»

L'avant-propos permet dans un premier temps de mettre en contexte la notion de repli domestique au sens large du terme, notamment d'un point de vue sociologique.

Cette mise en contexte nous permet dans un second temps son analyse architecturale, induisant les questions de la limite et de la relation à l'autre. Le rapport que nous entretenons à l'autre est caractérisé par le dispositif architectural de l'enceinte qui définit la limite par sa fermeture. La limite, quant à elle, nous parle de seuil, permettant de cette manière de contrôler

le passage par son ouverture.

Enfin, toujours dans une analyse architecturale, nous rentrerons progressivement dans l'espace intérieur afin de comprendre l'impact et l'influence des caractéristiques physiques d'une pièce sur notre perception mentale. La dimension théâtrale est la clé de lecture de l'analyse domestique à l'aide des thèmes du regard et de l'ombre et la lumière.



LA THÉORIE DU REPLI DOMESTIQUE

AVANT-PROPOS



LA THEORIE DU REPLI DOMESTIQUE

L'abri primitif

Posséder un espace privé est un besoin fondamental pour l'homme pour en assurer sa survie. L'importance de cet espace privé est telle qu'elle prend valeur de refuge tout autant physique que psychologique. Il est donc important de comprendre en premier lieu quels sont les besoins que l'abri assure et surtout quelles sont les valeurs que l'homme va de plus en plus lui prêter.

La définition d'un espace que l'on réclame comme étant à soi est un acte primitif auquel même les animaux se livrent. Cela relève d'un concept de territorialité qui nous éclaire sur le besoin vital que son propre espace implique. En effet, ce lieu fait office de réserve de nourriture en cas de manque durant l'hiver, de lieu de reproduction, d'espace fonctionnel dans lequel les petits grandissent et sont protégés. Cet abri-retraite qu'est la tanière ou le nid de l'animal lui permet de se protéger également des agressions extérieures des ennemis potentiels et de ne pas avoir à chercher ainsi un repaire différent chaque soir.

Cependant, la première fonction de l'espace privé, tout comme la plus importante, est celle d'un abri en tant que protection physique : protection thermique et protection contre les in-

tempéries telles que l'orage, la pluie ou la neige.

Au cours de l'histoire, l'homme trouve son abri dans la grotte, puis une fois l'utilisation du feu et des outils maîtrisés, il commence à bâtir son propre abri. Selon Sigfried Giedion, la forme primitive de la hutte est un cercle, forme qui est à la base de tant de symbolisme sur la question de la limite. Puis, à force d'expérimentation, l'abri primitif recherche la rigidité de l'angle. Quant à la représentation de M-A. Laugier des prémisses de la cabane dans son *Essai sur l'ar-*



Marc-Antoine LAUGIER,
La Cabane Primitive, 1753
(fig. 1)

chitecture, la toiture délimite un espace proclamé comme étant le sien et couvre par la même occasion l'homme des injures de l'air. Le revêtement qui complète ensuite la structure procure une barrière visuelle permettant un semblant d'intimité, ainsi qu'une enceinte physique contre le vent retenant la chaleur contre le froid ambiant.

Les valeurs de la Maison

Au fil du temps, le refuge de l'homme prend toutefois une signification supplémentaire : il devient maison. L'espace privé ne se réduit plus à la simple attribution de valeur d'abri, sinon quoi la maison pourrait tout aussi bien être nos vêtements qui remplissent également la fonction de protection contre l'extérieur. L'investissement personnel auquel on consacre notre temps pour en améliorer les conditions de notre chez-soi, que l'on décore par l'architecture, que l'on habite, commence à prendre des implications affectives au profit des concepts utilitaires et physiques.

En cela, nous nous différencions des animaux : dans une grande majorité des cas, ils utilisent leur tanière uniquement dans un but physique et pratique, et souvent de manière saisonnière en fonction des conditions environnementales du moment. Contraints de les abandonner régulièrement, leurs territoires ne prennent donc pas de valeur affective a contrario de ceux de l'homme qui, en se sédentarisant grâce à la maîtrise de l'agriculture, a pu devenir de plus en plus indépendant du climat et de la sorte s'attacher et s'enraciner à sa maison.

C'est par ailleurs ainsi que nous devons appré-

hender le mot *Maison*, qui provient du verbe latin *Mansio*, dérivé du verbe *manere*: rester, séjourner, demeurer. Désormais, l'habitation devient une plateforme depuis laquelle une personne évolue: c'est son point central de référence au monde qui l'entoure. Son orientation géographique se fait en fonction de son logis qui est un organisateur très fort de son image environnementale; il part et revient de ce locus. Avoir un espace privé d'où il est possible de revenir à sa guise, confère un sentiment d'appartenance, de continuité et de stabilité – une ancre dans l'espace et le temps.

Le temps, voilà une autre implication affective pour l'homme: la peur de son écoulement irréversible octroie au logement la mission de le ralentir et de rendre moins perceptible son écoulement. La maison, contrairement au monde extérieur sans cesse en mouvement, permet de marquer un temps d'arrêt, une pause, qui nie la cadence inexorable du temps et procure un environnement propice au repos, à la rêverie. Elle incite par la même occasion à l'inaction.

«Nous nous enracinons, jour par jour, dans un coin du monde ⁴» et c'est une tentation qui n'a pas échappé à Georges Perec lorsqu'il écrit: *«J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés; des lieux qui seraient des références, des points de départ des sources ⁵»*

L'espace domestique est également assimilé à une source de réconfort psychique et social: il exclut les zones d'hostilité et de pressions qui sont indissociables de l'expérience du monde. Il permet également de se dérober aux regards et au toucher d'autrui afin de faire tomber le

masque social qui est attentivement maintenu en société. Une autre interprétation possible serait que ce masque social ne tombe pas, mais plutôt qu'il se transforme. Nos statuts sociaux se modifient et nos obligations changent ; nous sommes mère ou père, ou fille ou frère une fois de retour à la maison. Cette transformation suppose qu'il existe un autre degré de relation sociale au sein même de la maison : ce n'est pas seulement à l'extérieur que les échanges ont lieu, car le foyer est finalement lui aussi un lieu propice à la sociabilité entre les différents membres de la famille. Le terme allemand *Gemütlichkeit*, qui exprime l'idée de confort ou encore de bien-être, traduit au mieux cette notion de convivialité partagée entre les murs du chez-soi. Mais même au sein de la famille, des tensions peuvent se manifester et l'homme éprouvera le besoin de s'isoler encore plus dans l'espace même de sa propriété privée déjà délimitée.

Ce retrait de la vie publique et de la célébration chaleureuse de la vie familiale sont représentés par l'intimité solitaire. La possibilité de s'isoler, de prendre des distances et couper la relation avec l'environnement physique et social apparaît comme étant un besoin fondamental pour notre équilibre et notre bien-être, au même titre que la socialité. Généralement motivée par les prétextes tels que le travail, le repos ou l'hygiène, cette manœuvre de retranchement social qui permet de se situer hors d'atteinte d'une adversité fictive, est en réalité un juste équilibre entre un besoin de communiquer avec autrui et de s'en éloigner. Ce processus dépend des individus, de son inclinaison à rechercher les rapports ou non avec son entourage, de son sexe, de son âge, de sa personnalité et il va

également varier aux différents moments de la journée ou des circonstances de l'interaction. C'est un processus dynamique qui ne peut être généralisé à un comportement identique pour chacun. Mais il n'empêche que nous ressentons tous à un moment ou à un autre la nécessité de nous ressourcer en s'isolant afin de nous livrer à des activités mentales telles que la lecture, la concentration pour le travail, à une rêverie qui engage la fantaisie ou même à la réflexion dont le but est par exemple de résoudre certains de nos problèmes.

Dans ce cas-là, l'aspiration à la retraite et l'abandon à la rêverie entraînent une réclusion spatiale qui se satisfait d'un environnement minimal : les coins étroits de la cachette où le silence règne et où les murs épais contribuent à ralentir et fixer le temps sont propices au recueillement. La mesure de l'intimité se trouve dans l'échelle de la petitesse. Le temps neutralisé devient ainsi espace. *« Il y a une consolation à se savoir au calme dans un espace étroit. Rilke réalise intimement, dans l'espace du dedans – cette étroitesse, où tout est à la mesure de l'être intime⁶ ».*

Il est également possible de trouver cette image clé de l'intimité dans la nature sauvage, source de recueillement souvent évoqué par les poètes et les peintres comme C.D. Friedrich. Le refuge proposé par la forêt, des asiles naturels tels que la grotte et la hutte isolée en montagne fournissent des consolations contre les agressions du monde, car il est possible de s'y retrouver seul, face à la nature, sans aucune trace humaine.

Caspar David FRIEDRICH,
*Le voyageur contemplant
une mer de nuages*, 1817-
1818 (fig. 2)



Mais le domaine qui nous intéresse dans le cadre de cet énoncé est l'intimité quotidienne -et non pas occasionnelle comme celle que l'on recherche lors de l'isolement total dans la nature - que l'on peut trouver dans l'espace domestique.

L'intimité au fil du temps

Il s'avère pourtant que l'intimité, qui procure cette valeur de refuge domestique est une construction culturelle établie sur plusieurs siècles. En effet, dans l'acceptation contemporaine de sa valeur, l'intimité en tant que droit à la retraite personnelle afin d'obtenir une socia-

bilité élective, chose qui nous semble évidente aujourd'hui, est pourtant le résultat d'un changement de mentalité au cours de l'histoire de l'habitation.

Au Moyen-âge, la vie privée et la vie publique sont confondues : il n'existe qu'un seul espace commun à tous, dans lequel toutes les activités ont lieu. Que ce soit le travail ou pour dormir, le tout se déroule sous le regard constant d'autrui. Cette accentuation de la vie publique au détriment du privé tient aux faits que le retrait implique une plus grande vulnérabilité aux attaques potentielles d'ennemis, ainsi qu'à la croyance que tout ce qui n'est pas transparent, donc assimilé au caché fait aussitôt l'objet de soupçons.

On assiste ensuite à une augmentation lente, mais progressive de l'intimité personnelle au sein de la demeure durant la Renaissance grâce à la séparation graduelle entre le travail et la maison.

Puis, un changement majeur s'opère entre le et le XVIII^{ème} siècle et qui correspond à la dissociation entre lieux de passage et lieux de séjour permettant aux maîtres de maison de contrôler leur degré de sociabilité. La motivation est apparemment due au développement de l'alphabetisation – donc de la lecture silencieuse – ainsi que de nouvelles formes de religion qui incitent à un examen de conscience, de méditations solitaires ou encore de l'écriture d'un journal intime, activités qui permettent un retour au soi.

Mais c'est surtout au XIX^{ème} siècle que l'avènement de la clôture de la vie privée atteint son

paroxysme: la famille nucléaire devient le nouveau modèle de l'unité domestique. La raison se trouve liée aux émeutes du peuple à cause de l'échec des idéologies populaires qui poussent de ce fait les bourgeois à se retrancher derrière les murs et la sécurité de leur logement.

Petit à petit, à partir des années 50, avec une demande accrue en confort lors des réformes sociales, même la classe ouvrière accède à l'intimité familiale et individuelle, chose habituellement réservée à l'habitat aristocratique pour des raisons économiques de coûts de l'espace. C'est à partir de là qu'un inversement se fait entre le groupe qui domine l'individu et l'individu dominant le groupe. L'image que l'on se fait du chez soi à cette époque commence à correspondre approximativement à celle que l'on se fait actuellement dans le monde occidentale.

Les années 80 marquent un retour temporaire à l'ouverture sur le monde extérieur avec l'avènement de la baie vitrée et la disparition des pièces traditionnelles pour avoir un plan totalement ouvert. Ce changement est motivé par le développement des moyens de communication et du flux numérique qui perméabilise le logement à tel point que l'épaisseur du mur ne prend plus aucune valeur dans la protection de l'individu. Mais le besoin d'intimité est trop compromis et l'on se rend rapidement compte qu'à moins d'avoir un environnement sans voisinage et de ne pas vivre en famille, il devient difficile de retourner aux conditions de promiscuité qui ne laissent place à aucun contrôle sur le bruit, les odeurs, le regard ainsi que la gestion de contact avec autrui. L'acceptation du droit à l'intimité est trop ancrée dans nos mentalités

pour que l'on conçoive autrement l'habitation de nos jours.

Ce chemin progressif vers une plus grande tendance au repli de siècles en siècles a de nombreuses théories quant à ses causes. Serge Chermayeff remet la faute sur une urbanisation, une industrialisation et des innovations technologiques en pleine expansion. Quant à Edward T. Hall, il suppose que c'est la surpopulation actuelle qui crée un entassement humain avec de graves effets sur la pathologie humaine et provoquant finalement un effondrement démographique. Pour nous en protéger, nous apprenons vraisemblablement à bloquer le fonctionnement de nos propres sens afin de faire pouvoir tenir le plus grand nombre d'habitants dans le moins d'espace possible.

Mais ces explications sont des généralités, ayant d'ailleurs souvent un regard négatif sur la société, auxquelles il ne faut pas donner tout le crédit d'un changement de mentalité. Le repli domestique est une évolution qui va dans la continuité de la territorialité animale, et qui semble une étape naturelle de l'évolution des modes de vie au fur et à mesure que l'homme a commencé à devenir un *être contemplatif*.





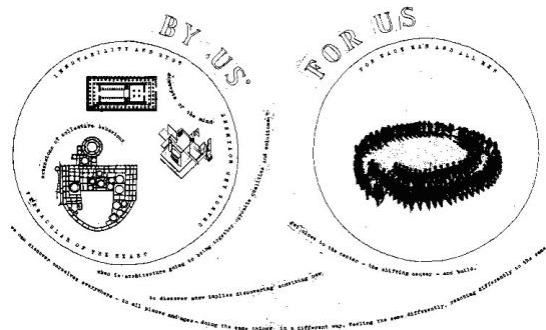
LA LIMITE DOMESTIQUE

L'ENCEINTE

LE SEUIL



LA LIMITE DOMESTIQUE



Le repli domestique est toujours pensé en fonction de la relation à l'autre. On se replie par rapport à quelque chose ou quelqu'un. Ce rapport ne fait sens que dans la mesure où il implique l'existence de deux espaces : celui à partir duquel on se retire, et celui dans lequel on se retire.

L'enceinte construit ces deux espaces par la limite qu'elle génère. Le seuil et les ouvertures quant à elles permettent d'en gérer la perméabilité et de leur conférer des caractères différents.

Le schéma des « Cercles d'Otterlo » schématise à cet égard la pensée d'Aldo Van Eyck sur la gestion humaine entre le collectif et l'individuel à travers des dispositifs architecturaux.

Aldo VAN EYCK, *Cercles d'Otterlo*, deuxième version, 1950 (fig. 3)



L'ENCEINTE

« 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 »

Pour l'architecture, il est nécessaire d'envisager l'homme comme entouré d'une série de bulles territoriales dont les dimensions sont mesurables. Le choix de ces dimensions est en fonction des rapports interindividuels, des sentiments et des activités des individus concernés. Afin de mesurer dans quelles zones ils se situent, l'homme utilise ses sens pour différencier les distances et les espaces. Certains marqueurs physiques tels que la barrière par exemple donnent également une claire compréhension de la situation et l'attitude à adopter dans la zone pénétrée. Ce concept est nommé la territorialité et implique un équilibre complexe et constant entre soi et les autres.

On distingue trois cercles par rapport au monde domestique, correspondant à des degrés de sociabilité différents et qui se mettent en place de la manière suivante :

Initialement le public, qui suppose tout ce qui est en dehors du territoire que l'on a marqué. L'inconnu et le chaos le caractérisent.

Puis la sociabilité conviviale et élective qui se

trouve dans les zones de convivialité à l'image de la cheminée dans le salon.

Et enfin la retraite individuelle, qui se déroule généralement dans l'espace sur lequel nous avons le plus de contrôle, à savoir la chambre qui est le lieu par essence même de l'intimité.

Le schéma ci-dessous sous-entend que la gestion des limites peut également se transposer à toute autre échelle: que ce soit à l'échelle nationale ou domestique, les clivages au sein de chaque groupement humain sont semblables à un emboîtement de cercles au travers duquel on navigue entre repli et épanchement.

L'analyse se fera ici à partir du cercle de la propriété privée de la maison et son environnement extérieur immédiat jusqu'aux interactions intra-muros du domaine domestique.

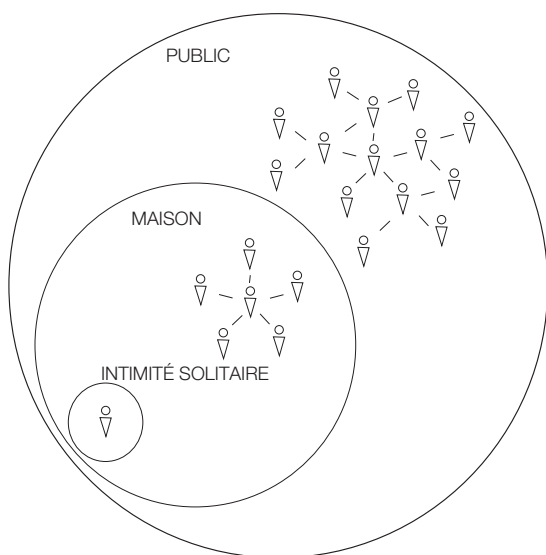


Schéma des cercles de la limite domestique (fig. 4)

La paroi de la boîte

L'homme évolue dans un monde qui lui semble chaotique, où le désordre règne et où il n'a aucune maîtrise sur le contrôle de son environnement. Pour pallier ce sentiment, il définit des limites pour tous les domaines qu'il aimerait dompter: démarcation d'espaces, rythmes de temps, hiérarchies sociales... Ce classement dans des catégories définies l'aide à donner un sens à ce qui l'entoure.

« L'Homme confronté à la nature; il a rompu la continuité de l'espace, en a coupé une parcelle, et en a fait une unité spécifique dotée d'un sens⁸ ».

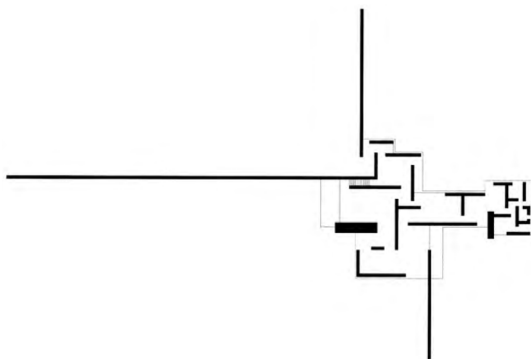
Dans cette citation de Georg Simmel, on comprend la valeur que l'enceinte peut avoir en architecture: ce découpage de frontière définit un espace fini, où règne l'ordre intérieur avec ses repères, espace que l'on peut maîtriser; versus l'espace extérieur au-delà du mur, univers inconnu et chaotique, qui nous est totalement étranger.

Il est ainsi possible de théoriser que la limite est le fondement de l'architecture. En effet, sa mise en place génère des espaces dont la plus petite unité habitable est la pièce: c'est un élément primordial comme le souligne Louis I. Kahn lorsqu'il affirme: « *La pièce est le commencement de l'architecture⁹* », car en tant qu'espace clos, elle est un vide formé à partir de pleins. Ces pleins correspondent aux éléments constructifs tels que le pilier, le mur, le sol ou encore la toiture. C'est par leur assemblage que les espaces prennent vie. Leur fonction première est la protection contre l'extérieur et

tout ce qui peut nuire au confort domestique : les sons, les odeurs, les intempéries ainsi que les dangers potentiels du monde. Ils protègent le chez soi, nous assurant une forme d'enfermement grâce aux éléments de pleins qui nous entourent. Le même effet ne serait pas atteint avec un mur rectiligne qui, bien que marquant une frontière, ne donnerait pourtant pas le sentiment de protection que l'on peut ressentir dans un espace clos.

C'est d'ailleurs la raison pour laquelle lors de la dématérialisation du mur dans l'architecture moderne, l'intimité et le sentiment de protection disparaissent : ils annihilent l'intériorité que procurent quatre murs nous entourant. Mies Van Der Rohe confirme cette pensée lorsqu'il écrit au sujet de la maison de campagne en briques :

« J'ai abandonné le principe habituel des volumes clos à une série de pièces distinctes j'ai substitué une suite d'espaces ouverts. La paroi perd ici son caractère de clôture et ne sert plus qu'à l'articulation organique de la maison¹⁰ ».



Mies VAN DER ROHE,
*Maison de campagne en
briques*, 1923 (fig. 5)

Le mur devient ce mur rectiligne, qui perd sa fonction d'intériorité-refuge et de barrière contre l'extérieur, pour ne garder que sa fonction de mur porteur.

Il est vrai que les murs ont perdu la suprématie d'antan qui les caractérisait en tant que barrière solide et épaisse contre les intrusions du dehors. Peut-être était-ce pour reconnaître ce nouveau statut que F.L. Wright décrit le mur de façade comme n'étant plus « *la paroi d'une boîte. C'était une clôture de l'espace, donnant seulement lorsqu'il en était le besoin, une protection contre la tempête ou la chaleur, mais elle devait aussi faire entrer dans la maison le monde extérieur et permettre à l'intérieur de la maison d'aller dehors*¹¹ ».

Il est important ici de soulever le concept de continuité que décrit Wright. La limite est un thème que l'homme ne cesse de vouloir franchir. Ainsi, lors de la « *nouvelle architecture* », période dans laquelle il se sent technologiquement prêt à être indépendant des conditions extérieures naturelles, il va tenter « *de percer le mur, de sorte qu'elle supprime la dualité entre l'intérieur et l'extérieur*¹² ».

Désormais, on ne conserve que les murs intérieurs qui ne font qu'orienter l'habitant vers le dehors au profit d'une continuité extérieur-intérieur. C'est de cette manière que les pilotis de Le Corbusier ne dirigent même plus vers un certain sens, mais rayonnent tout autour vers l'extérieur par leur forme ronde.

La dématérialisation de l'espace clos et d'annulation de toute intimité domestique est pourtant une architecture envisageable pour un individu

seul ou un couple, mais elle est totalement hors de propos quant aux préoccupations familiales ordinaires. Il est également intéressant de noter que l'un des principes de la limite est la protection contre les ennemis potentiels. Et l'homme, face à la fragilité des vastes baies vitrées, ainsi que l'absence de clôture, abandonne cette caractéristique en faisant preuve d'une relative confiance dans le système social.

La forme structurelle antérieure où les pièces sont séparées, offrant une barrière auditive et visuelle, à laquelle nous sommes en train de revenir, est sans doute plus appropriée pour l'intimité domestique. Ce retour à l'origine est ce que Robert Venturi explique comme étant « *le but essentiel d'un bâtiment : fermer l'espace et non l'orienter, et de séparer l'intérieur de l'extérieur*¹³ ».





LE SEUIL



René MAGRITTE, *Poison*,
1939 (fig. 6)

L'architecture, comme nous l'avons vu, a donc pour rôle de séparer un espace intérieur d'un espace extérieur par des limites. Ces limites sont toujours plus ou moins perméables. En effet, à moins d'être un espace totalement hermétique auquel on ne peut accéder, chose rare en architecture, les deux sphères spatiales séparées sont toujours mises en relations à travers des points de communs, d'interaction et de passages permettant leur communication. Le mur coupe la communication, et ce sont les trous dans la matière solide de la barrière comme les fenêtres, les portes, ou les espaces

intermédiaires qui permettent de la rétablir. La limite a donc un double caractère : infranchissable et permissif. Son caractère de fermeture, généralement vu de manière négative, symbolisant ce qui cesse, est représenté par l'enceinte. Ce négativisme est contrebalancé par son caractère d'ouverture, habituellement symbolisé par le seuil, acceptation triviale plus positive et que l'on pourrait voir comme un commencement.

Mais ce n'est pas parce que le seuil est ouverture que la porte sera, elle, ouverte à n'importe qui, n'importe quand. Le contrôle que l'habitant possède au niveau des interactions sociales, des nuisances sonores ou visuelles, ou encore du contrôle des accès, est un élément primordial afin de pouvoir ressentir le sentiment de possession d'un espace privé. Ainsi la frontière peut garder son caractère d'unicité en tant que limite infranchissable, et dans le cas où elle est transgressée sans autorisation, l'intimité s'en trouve atteinte.

La visite de George Perec dans le Lansing à Michigan nous montre que même lorsqu'il ne semble pas y avoir une claire délimitation par des marqueurs physiques de la propriété, un degré de contrôle sera toujours présent, il faudra toujours « *montrer patte blanche*⁴ » :

« On se protège, on se barricade, les portes arrêtent et séparent. La porte casse l'espace, le scinde, interdit l'osmose, impose le cloisonnement : d'un côté, il y a moi et mon chez-moi, le privé, le domestique (l'espace surchargé de mes propriétés : mon lit, ma moquette, ma table, ma machine à écrire, mes livres, mes numéros dépareillés de la nouvelle revue française...) de

l'autre côté, il y a les autres, le monde, le public, le politique. On ne peut pas aller de l'un à l'autre en se laissant glisser, on ne passe pas de l'un à l'autre, ni dans un sens ni dans un autre: il faut un mot de passe, il faut franchir le seuil, il faut montrer patte blanche, il faut communiquer.

[...]

Il est évidemment difficile d'imaginer une maison qui n'aurait pas de porte. J'en ai vu une un jour, il y a plusieurs années, à Lansing, Michigan, États-Unis d'Amérique. Elle avait été construite par Frank Lloyd Wright: on commençait par suivre un sentier doucement sinueux sur la gauche duquel s'élevait, très progressivement, et même avec une nonchalance extrême, une légère déclivité qui, d'abord oblique, se rapprochait petit à petit de la verticale. Peu à peu, comme par hasard, sans y penser, sans qu'à aucun instant on ait été en droit d'affirmer avoir perçu quelque chose comme une transition, une coupure, un passage, une solution de continuité, le sentier devenait pierreux, c'est-à-dire que d'abord il n'y avait que de l'herbe, puis il se mettait à y avoir des pierres au milieu de l'herbe, puis il y avait un peu plus de pierres et cela devenait comme une allée dallée et herbue, cependant que sur la gauche, la pente du terrain commençait à ressembler, très vaguement, à un muret, puis à un mur en opus incertum. Puis apparaissait quelque chose comme une toiture à claire-voie pratiquement indissociable de la végétation qui l'envahissait. Mais en fait, il était déjà trop tard pour savoir si l'on était dehors ou dedans: au bout du sentier, les dalles étaient jointives et l'on se trouvait dans ce que l'on nomme habituellement une entrée qui ouvrait directement sur une assez gigantesque pièce dont un des prolongements aboutissait d'ailleurs sur une terrasse agrémen



Frank Lloyd WRIGHT, *Maison Goetsch-Winkler*, Lansing, Michigan, 1938-1939 (fig. 7)

tée d'une grande piscine. Le reste de la maison n'était pas moins remarquable, pas seulement pour son confort, ni même pour son luxe, mais parce que l'on avait l'impression qu'elle s'était coulée dans sa colline comme un chat qui se pelotonne dans un coussin.

La chute de cette anecdote est aussi morale que prévisible: une dizaine de maisons à peu près semblables étaient disséminées sur les pourtours d'un club privé de golf. Le golf était entièrement clôturé; des gardes dont on n'avait aucun mal à s'imaginer qu'ils étaient armés de carabines à canon scié [...] surveillaient l'unique grille d'entrée.¹⁵»

Le seuil articule deux espaces que l'on nomme fréquemment *intérieur* et *extérieur*, mais qui ne se réfère pas forcément au « dehors » et au « dedans » des murs. Un espace peut être extérieur à la chambre par exemple, mais se trouvant toujours à l'intérieur de l'habitation.

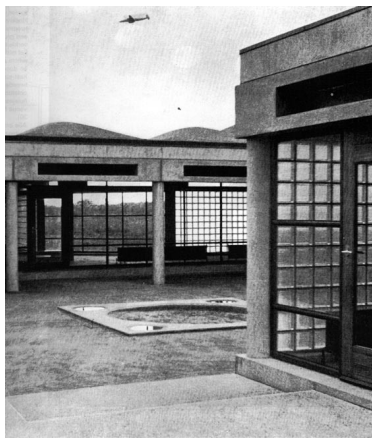
Il est important de noter le sens du parcours. Que l'on aille de l'intérieur vers l'extérieur ou de l'extérieur vers l'intérieur, cela implique un double sens du parcours que le seuil permet. Bien qu'il semble être une évidence, il n'a pourtant pas la même signification : sortir implique toujours une ouverture au monde, et rentrer un repli.

Le thème du mémoire étant ici le repli domestique, nous allons dans ce cas nous concentrer sur le parcours entre le dehors vers le dedans ainsi que des lieux de passages à travers les limites de l'intérieur.

De l'urbain au domestique

L'appréciation courante du seuil montre toujours une transition entre l'intimité domestique et l'*extimité* urbaine. Ce sont des contraires très forts et incompatibles, qui ne devraient pas se mélanger dans un même espace. Aldo Van Eyck parle de *phénomènes jumeaux*¹⁶ lors de la dernière conférence du CIAM à Otterlo en 1959 : ce sont des oppositions telles qu'unité/diversité, intérieur/extérieur, individualisme/collectivisme, mouvement/repos ou encore centralité/diffusion qui restent possibles tant qu'elles ont chacune leurs espaces propres. Le passage de l'un à l'autre se fait à travers le seuil qui permet un espace intermédiaire clairement défini entre ces deux zones.

Ainsi, en parlant de l'orphelinat à Amsterdam qu'il a construit, Aldo Van Eyck décrit le seuil comme étant « *une transition entre la réalité extérieure et celle intérieure. C'est un domaine de*



l'entre-deux, dont le passage se fait graduellement, par étapes, et qui aide à atténuer l'anxiété abrupte que ces transitions causent, surtout pour ces enfants. Partir de la maison et revenir à la maison sont souvent des sujets difficiles; retourner dedans ou à aller à l'extérieur, entrer, partir ou rester, sont souvent de douloureuses alternatives. Bien que l'architecture ne puisse pas entièrement faire disparaître cette vérité, elle peut quand même la parer en l'atténuant au lieu d'aggraver ses effets¹⁷ ».

Aldo VAN EYCK, *Orphelinat municipal d'Amsterdam* 1959-1960 (fig. 8 et 9)

C'est donc par l'utilisation des dispositifs architecturaux, de leur mise en place et leur démultiplication que Van Eyck gère cette transition du privé vers le public pour qu'elle ne se fasse pas de manière abrupte. L'espace intérieur n'est ainsi pas trop exposé et le changement se fait de manière progressive, permettant ainsi de conserver une certaine intimité.

Ces mesures s'appliquent également à la maison de par son rapport direct avec l'environnement : souvent un jardin ou une bande de

pelouse commencent à délimiter une certaine propriété privée, un chemin permet d'accéder aux marches d'un porche, qui lui marque le commencement de la maison et enfin la porte. Rares sont les maisons dont la porte d'entrée donne directement sur la rue sans aucune délimitation. Les architectes vont toujours signifier subtilement ou non, la transition qui a lieu. Alvar Aalto, par exemple, se servait de l'auvent pour démarquer un périmètre dans lequel le visiteur commence déjà à se sentir dans une position d'appartenance de l'intérieur bien qu'étant toujours dehors. Rudolf Olgiati, utilisait quant à lui très souvent dans ses immeubles d'habitation à Flims dans les Grisons, des colonnades à l'entrée en référence aux Grecs afin d'asseoir une limite plus ou moins permissive.

De gauche à droite :

Alvar AALTO, *Maison Louis Carré*, 1957 - 1960 (fig. 10)

Rudolf OLGATI, Casa Radulff, Flims, Waldhaus, 1971-1972 (fig. 11)

En ce qui concerne les immeubles d'habitations, il est nécessaire de prendre en compte leur statut de cercle dans un autre cercle. C'est-à-dire que l'on accède en effet à plusieurs habitations au sein même d'un seul bâtiment, il faut donc démultiplier de nouveau les espaces





MUELLER SIGRIST ARCHITEKTEN, *Kalkbreite*, Zürich, 2012-2014 (fig.12)

de transitions. La cour, l'auvent pour l'extérieur, puis, une fois le seuil de la porte franchi, le hall d'entrée, la cage d'escalier, le palier sont de nouveau des dispositifs permettant, lors du parcours du retour chez soi, de ne pas être totalement pris au dépourvu d'une transition de l'urbain à l'intime, surtout lorsque le voisinage est aussi dense. Les grands immeubles d'habitations vont utiliser des seuils bien plus marqués en rapport avec leur monumentalité : il est ainsi fréquent de voir des projets comme dans le projet de du l'immeuble Kalkbreite du bureau Mueller Sigrisr Architekten à Zurich, où l'accès à la cour intérieure se fait par un percement surdimensionné, pour accéder ensuite à la cour qui contient les accès individuels, de taille plus appropriée, aux groupements de logements. Une fois entré dans le bâtiment, la séquence graduelle continue. Adrian Streich, dans son projet du Wohnsiedlung Werdweis à Zurich, utilise les paliers distributifs intérieurs entre les appartements ainsi que l'escalier non pas de manière à isoler les voisins les uns des autres par des espaces inaccueillants, sombres et dimensionnés au strict minimum, mais par un



De haut en bas :

Adrian STREICH, *Wohnsiedlung Werdwies*, Zürich, 2001-2007 (fig. 13)

Steib & Gmür, *Paul Clairmont-Strasse*, Zürich, 2006 (fig. 14)



grand atrium valorisé par une lumière zénithale qui éclaire jusqu'au rez-de-chaussée. Les piliers s'articulant en galerie autour de ce vide, deviennent des espaces de convivialité familière qui font toujours office de seuil, mais par une préparation de l'approche de la sphère privée plus agréable que la solution adoptée habituellement. Un dispositif similaire se trouve être la rue intérieure semi-publique au rez-de-chaussée du projet de la Paul Clairmont-Strasse à Zurich par le bureau Steib & Gmür. Les vastes portes jumelles s'étirant du plafond jusqu'au sol suggèrent encore la dimension urbaine dans une situation d'intérieur pourtant.

Ce que nous pouvons tirer de ces exemples lorsque les architectes usent des dispositifs architecturaux et de leur multiplication est la notion de temporalité. En effet, la signification la plus importante que le seuil traduit est comme nous l'avons vu, le concept de passage, de franchissement de limite, donc d'action. Le temps que l'on met à traverser la limite nous permet d'augmenter la conscience d'une transition d'espaces, et afin d'obtenir cet effet, le seuil réclame une certaine épaisseur. De cette épaisseur, un espace va naître dans lequel il est courant que l'homme s'attarde, se prête à l'inaction et se livre à certaines activités de caractère scénique propices aux gestes d'usages du quotidien : attendre quelqu'un dans l'encadrement de la porte, un couple s'attardant pour se dire au revoir sous l'auvent, ou marquer un temps d'arrêt avant de descendre les escaliers et s'élancer vers le dehors. Edward Hopper a beaucoup traité de la question de l'utilisation du seuil même, pas en tant que simple lieu de passage, mais par l'utilisation réelle que l'on peut avoir dans ce qui est au final un espace propre.



De haut en bas :

Edward HOPPER,
Summertime, 1943 (fig. 15)

Edward HOPPER, *High Noon*, 1949 (fig. 16)

Edward HOPPER,
Summer Evening, 1947
(fig. 17)



Du domestique au repli

Monet, lorsqu'il établit lui-même le plan du musée de l'Orangerie à Paris pour ses Nymphéas en 1909, le conçoit comme un « *asile, une retraite vouée au ressourcement de l'homme [...] au milieu de l'agitation de la vie moderne*¹⁸ ». Bien que ce projet ne relève pas de l'ordre domestique, sa finalité se voulait similaire. Afin de rendre cette idée possible, il dessine un vestibule entièrement vide qui se trouve être un espace de médiation silencieux entre la rue et la salle d'exposition.

Lorsqu'au XIX^{ème} l'évolution des modes de vie commence à prendre en compte les relations d'intimité du système sociospatiale de la maison, l'organisation intérieure des logements se modifie. Après l'arrivée du couloir permettant au parcours et aux pièces de se dissocier, le vestibule et l'antichambre commencent à faire leur apparition. Ils jouent un rôle d'espace neutre qui forme le relais entre les pièces opposées de la demeure ou les diverses activités de la vie quotidienne ont lieu.

De gauche à droite :

Claude MONET, *Le vestibule original des Nymphéas*, détruit dans les années 1960, Musée de l'Orangerie, Paris, 1926 (fig. 18)

Claude MONET, *La salle 2 des Nymphéas à l'Orangerie*, 1926 (fig.19)



En conséquence, l'individu peut désormais choisir le degré d'interaction qu'il souhaite maintenir, sans avoir besoin de déranger les autres. À ce titre, l'idée de contrôle suppose qu'un choix se fait entre l'isolement et la convivialité de la maison.

Séparation entre les pièces de réception et celles de repos, l'antichambre, le vestibule et le couloir sont les espaces du vide permettant de filtrer et contrôler les allées et venues de différentes incursions de l'intimité, tandis que les portes et doubles portes en sont les dispositifs architecturaux du plein.

Ces instruments sont tout autant des séparations visuelles, sonores, qu'olfactives. Effectivement, lorsque l'on sent les odeurs de la cuisine à travers les fenêtres ou le hall, le contrôle nous est enlevé, on nous impose une certaine odeur que nous n'avons pas forcément choisie. Il en revient de même pour les sons : entendre les voisins ou qu'ils nous entendent est un des facteurs les plus fréquemment évoqués pour parler d'une violation de l'intimité. Autrefois, un visiteur ne devait surtout pas entendre les bruits de la cuisine et du service, donc une multiplication des seuils auditifs se mettait en place.

Tout échange entre appartements ou à travers les murs de l'habitation même est connoté négativement de par le manque de contrôle qu'il induit.

Mais parfois, cet échange est voulu, comme pour la faible cloison entre la chambre des parents et celles des enfants qui permet une écoute affective donnant au lien phonique une sensibilité à l'intimité domestique.

Je ne sais pas, je ne veux pas savoir, où commence et où finit le fonctionnel. Ce qui m'apparaît, en tout cas, c'est que dans la partition modèle des appartements d'aujourd'hui, le fonctionnel fonctionne selon une procédure univoque, séquentielle, et nycthémerale¹ : les activités quotidiennes correspondent à des tranches horaires, et à chaque tranche horaire correspond une des pièces de l'appartement. En voici un modèle à peine caricatural :

07.00	La mère se lève et va préparer le petit déjeuner dans la	CUISINE
07.15	L'enfant se lève et va dans la	SALLE DE BAINS
07.30	Le père se lève et va dans la	SALLE DE BAINS
07.45	Le père et l'enfant prennent leur petit déjeuner dans la	CUISINE
08.00	L'enfant prend son manteau dans l'	ENTRÉE
	et s'en va à l'école	
08.15	Le père prend son manteau dans l'	ENTRÉE
	et s'en va au bureau	
08.30	La mère fait sa toilette dans la	SALLE DE BAINS
08.45	La mère prend l'aspirateur dans le	PLACARD A BALAIS
	et fait le ménage (elle passe alors par toutes les pièces de l'appartement, mais je renonce à les énumérer)	
09.30	La mère prend son cabas dans la	CUISINE
	et son manteau dans l'	ENTRÉE
	et va faire le marché	
10.30	La mère revient du marché et remet son manteau dans l'	ENTRÉE
10.45	La mère prépare le déjeuner dans la	CUISINE
12.15	Le père revient de son bureau et accroche son manteau dans l'	ENTRÉE
12.30	Le père et la mère déjeunent dans la (l'enfant est demi-pensionnaire)	SALLE A MANGER
13.15	Le père prend son manteau dans l'	ENTRÉE
	et repart à son bureau	

George Perec, Extrait d'*Espaces*, 1974
(fig. 20)

Généralement règnent dans les espaces de circulations une pénombre, une certaine étroitesse et un silence qui contribuent à l'image d'un moment dans un parcours plutôt qu'un espace en soi propice à un temps d'arrêt. Mise à part les jeux de courses entre enfants dans les couloirs, rares sont les activités du quotidien qui peuvent effectivement avoir lieu dans cette zone.

Le couloir, aujourd'hui mal vu économiquement par sa gourmandise en mètres carrés ainsi que par son manque de potentiel d'utilisation, en est l'exemple symbolique. De ce fait, les projets qui l'incluent vont tenter de le dilater afin d'en faire une salle de jeu pour les enfants ou un endroit de sociabilité où il est possible de s'asseoir. Mais sa fonction première restera toujours le passage le plus rapide possible pour aller d'un endroit à l'autre, et il est difficile de pouvoir conférer au couloir une vraie zone de repli dans lequel le temps peut s'arrêter.

C'est pourquoi dans *Espèces d'espaces*, George Perec, lorsqu'il fait la liste des activités en fonction des différents moments de la journée aurait pu mentionner le couloir. Or pas une seule fois, la phrase : « 7h25 : le père traverse le COULOIR pour aller dans la salle de bain » n'apparaît. Même le placard à balais, lui aussi pourtant espace servant, a apparemment un rôle qui mérite davantage d'être évoqué.

« *L'ENTRÉE* ¹⁹ » quant à elle, est mentionnée à plusieurs reprises, mais à chaque fois en tant que court instant sans laps de temps. Outre rentrer et sortir pour aller faire d'autres activités, sa seule activité lui est vraisemblablement donnée par le portemanteau.

En revanche, dans le hall de l'ensemble Montchoisy par Maurice Braillard et Louis Vial à Genève en 1929, l'antichambre (qui est une prolongation du vestibule dans ce cas-ci) devient un espace central et intermédiaire permettant l'accès aux différentes parties du logement. Ce seuil interne, qui relie des pièces antithétiques de convivialité et de repos, devient donc un espace de l'entre-deux. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, par ses dimensions plus spacieuses, il peut servir de lieu collectif, ou il est possible de mettre une table et s'asseoir pour discuter. De même que grâce à sa position centrale sans lien à l'extérieur, la possibilité de lire dans un fauteuil sous une lampe pour chasser la pénombre ferait de l'antichambre un lieu propice au repli domestique.

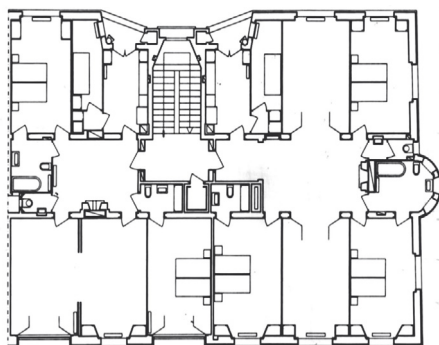
Mais il me semble que cela reste très poétique pour être réellement utilisé de cette manière : en effet, l'on va généralement rechercher pour telle ou telle activité le lieu optimal dans le logement et ce sont les pièces prévues à cet effet qui feront l'affaire et non pas une situation de l'entre-deux.



De gauche à droite :

Maurice BRAILLARD, Louis VIAL, *ensemble de logements Montchoisy, Hall de réception*, Genève, 1929 (fig. 21)

Maurice BRAILLARD, Louis VIAL, *ensemble de logements Montchoisy, Plan type*, Sans échelle, Genève, 1929 (fig. 22)



L'antichambre reste un lieu de passage constant, un couloir dilaté, et la question de savoir si G. Perec le mentionnerait dans son livre afin d'y accomplir une réelle activité, reste difficilement envisageable.



EFFETS D'INTÉRIEURS

LA PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA STIMMUNG

LA PIÈCE

REGARDS SUR L'INTIMITÉ

L'HABITATION DE L'OMBRE



EFFETS D'INTÉRIEUR

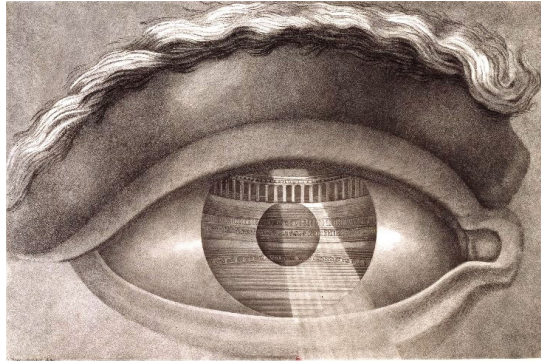
Le repli domestique se concrétise dans les divers espaces de la demeure. L'atmosphère que dégagent les pièces influe sur notre disposition mentale au relâchement en toute intimité ou en revanche au partage conviviale.

Dès lors, notre perception de la pièce varie selon sa fonction ainsi que de la mise en oeuvre des divers éléments. Le traitement de la fenêtre par exemple permet de gérer les regards entre voisinage et au dedans de la maison, ainsi que de contrôler l'intensité lumineuse.

Ces applications concrètes offrent une gestion du degré d'intimité dans lequel l'habitant souhaite se situer.



LA PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA STIMMUNG



Dès les premiers instants de notre arrivée dans une pièce, nos sens appréhendent le lieu pour nous en transmettre l'atmosphère.

Cela relève de la phénoménologie de l'espace qui est un rapport de réciprocité de la forme sur le sujet et vice versa.

En effet, par la forme, les dimensionnements, la matérialité, la lumière, les couleurs, les meubles, ainsi que toutes les composantes physiques de plein et de vide, l'espace émet une certaine expression qui génèrera en nous une impression. Cette impression est rendue possible par notre appareil sensoriel qui comporte des récepteurs à distance comme la vue, l'odorat et l'ouïe, ainsi que le récepteur immédiat du toucher. L'expérience directe, encore vierge de tout sentiment, va se mélanger avec l'expérience indirecte : c'est-à-dire que lorsque les sens, après avoir

Claude-Nicolas LEDOUX,
*Coup d'œil du théâtre de
Besançon*, Planche N° 113
d'*Architecture considérée
sous le rapport de l'art, des
mœurs et de la législation*,
1804 (fig. 23)

capté toutes les informations relatives à l'espace, vont les transmettre au cerveau et ce dernier va leur attribuer des significations, des émotions et des jugements.

Cette perception est intuitive et ne nécessite aucune éducation ou un certain bagage culturel ciblé. Pourtant, bien que non objectif et à l'insu de notre connaissance, ce mécanisme reste quand même *intentionnel*. En effet, il est induit par notre vécu : nous transposons les signes que nous sommes en train d'expérimenter à travers une ancienne interprétation que nous avons déjà faite d'un lieu qui lui était similaire.

Prenons l'exemple d'un mur : afin de se sentir en sécurité dans un certain lieu, nombre de composantes vont rentrer en jeu. Le caractère de solidité que dégage le mur peut en influencer la perception que nous aurons d'une impression de protection. Mais comment savoir si l'impression de solidité que le mur en bossage dégage est réelle ou bien si c'est parce que nous en avons déjà fait l'expérience que cette forme nous semble solide ? Ainsi nous pouvons comprendre que ce ne sont pas les formes en elles-mêmes qui nous donnent certaines émotions, mais l'interprétation du « *langage des expériences vécues et concrètes*²⁰ ».

La langue allemande possède un mot qui décrit relativement bien le concept de la perception en reliant le caractère et la forme de l'objet à son effet sur le sujet : la *Stimmung*. Martin Steinmann associe ce terme à l'état d'âme et à l'atmosphère que nous fournit un certain lieu. Une bonne orchestration entre les différents sens confèrera à la pièce un confort visuel, auditif, olfactif et tactile, permettant au cerveau

d'associer ces impressions à des valeurs positives de la perception telles que le sentiment de ressourcement, de confort, de convivialité ou même d'appartenance au lieu.

La phénoménologie n'est pourtant pas une science applicable, il serait artificiel de vouloir élaborer l'espace habitable dans l'optique d'influencer et de générer intentionnellement certaines émotions et comportement de l'individu. Effectivement, l'expérience de vie et la personnalité de chacun étant uniques, une généralisation des propriétés spatiales du milieu habité en fonction de leur influence se résumerait à un schématisme architectural hors de propos, car dépendant de trop de nuances.

En revanche, il serait dommage de ne pas travailler avec les ressentis de l'atmosphère sous prétexte que les réactions affectives des habitants sont trop nombreuses. Il faudrait utiliser ses propres expériences du vécu pour les transposer dans le projet. Les images véhiculées ne fixeraient ainsi pas « *les choses telles qu'elles sont en soi, mais telles qu'elles sont pour moi*²¹ ».

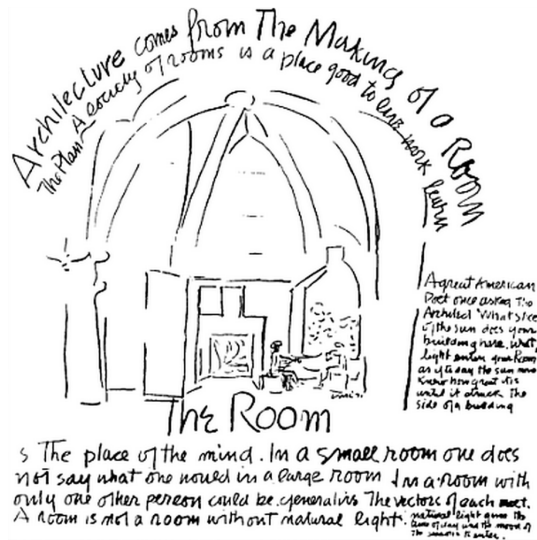
C'est ainsi que l'attention des architectes s'est intensifiée ces dix dernières années, notamment en suisse, sur les ambiances des espaces, afin qu'elles puissent répondre au nouveau besoin de confort contemporain. Peter Zumthor « *exhorte ses élèves à travailler avec leurs expériences: si un espace vous revient en mémoire lorsque vous projetez, vous devriez vous demander en quoi cet espace vous a touché. Quelle en était la nature? Quelle en était l'odeur? Comment y sonnait votre voix? Comment y entraît la lumière?* »²².

C'est grâce à une première compréhension de la perception de l'espace que nous allons maintenant pouvoir décrire le système socio-spatial de la maison en fonction des différentes pièces ainsi que de l'atmosphère qui s'en dégage.





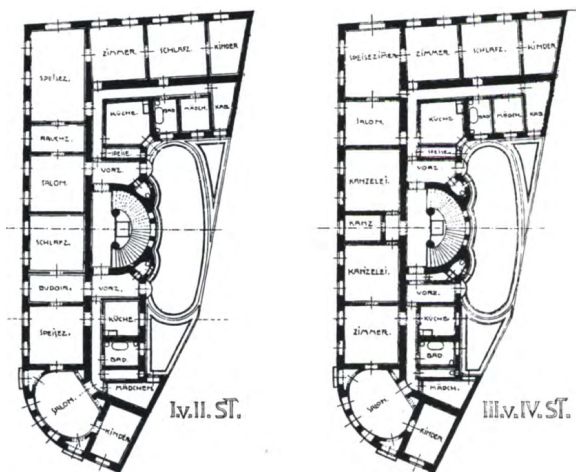
LA PIÈCE



L'espace domestique abrite une diversité d'intérêts dans un groupement d'individus comprenant des enfants et des adultes. Par conséquent, il faut considérer le logement comme un système socio-spatial dont les parties sont généralement disposées en des domaines séparés. Comme expliqué précédemment, une fois que nous avons franchi le seuil de la maison, on ne peut se considérer dans un repli total où le masque social tombe : il va au contraire se transformer, car, à une échelle plus petite, les notions d'interactions s'appliquent à nouveau.

Il s'avère que l'espace domestique métaphorise le jeu complexe entre repli et convivialité, entre le rapport des différents membres de la famille. Abordée de la sorte, la spatialité pourrait appliquer un parallèle avec la scène de théâtre. Ainsi, l'on trouve les pièces propices à l'exercice de la sociabilité, sur le devant de la scène, tel que le salon, la cuisine et la salle à manger. L'arrière-scène serait symbolisée par la réclusion solitaire: le bureau, la bibliothèque, et le plus intime de tous, la chambre, inaccessible au public. L'accès à l'un ou l'autre se fait à travers les coulisses, espaces de circulations, qui forment une transition entre les différentes natures des espaces.

La représentation sociale est extrêmement importante au cours du XIX^{ème} siècle. Le décor aidant les habitants à maintenir leur rôle, on assista à une démultiplication extrême et rigide du nombre de pièces pour répondre aux besoins de chaque activité, surtout dans les milieux aristocratiques: le boudoir pour les causeries



Jože PLEČNIK, Zacher Haus, projet de concours, Vienne, 1900 (fig. 25)

féminines, le fumoir pour celles masculines, le salon en tant que pièce de réception, la salle à manger pour les repas, la bibliothèque pour lire, le vestibule pour se déchausser, l'antichambre pour la circulation..., autant de pièces dont la fonction dicte traditionnellement la forme, la taille, la disposition, somme toute la nature de l'espace. C'est notamment pour cette raison que le passage obtint à cette époque son propre territoire, défini en tant que couloir ; une pièce bien pensée devait obligatoirement avoir une fonction très spécifique qui empêchait tout espace résiduel.

Nous avons désormais restreint le strict clivage aux zones de *jour* et de *nuit*. Cette évolution est due au changement rapide de notre manière d'habiter par une scénographie résidentielle moins importante, qui ne permet plus un système aussi intransigeant. De plus, la remise en question progressive de cette spécialisation abolit petit à petit les parois pour retrouver une multiplicité dans certaines pièces. Le salon en l'occurrence fait désormais régulièrement, outre sa propre fonction, office de salle à manger ou encore de bibliothèque, le tout connecté à la cuisine.

Mais il faut être tout autant attentif à l'autre cas extrême de condensation de toutes les activités dans une seule pièce. Actuellement, par manque de connaissance phénoménologique et par soucis économiques sans doute, la pratique courante veut que la pièce d'habitation soit comme une unité interchangeable entre les différentes fonctions du logement. On peut de ce fait lui attribuer plusieurs valeurs d'usage et une combinaison d'ameublement presque infinie. Effectivement, la pièce au format calibré

d'après une mesure invariable, dont la forme et les dimensions offrent toute possibilité, se prête plus facilement à une grande diversité de fonctions domestiques. Cette pièce au format neutre nous donne l'illusion d'une liberté du choix de notre manière d'habiter, alors que c'est exactement l'opposé qui se passe: une appropriation du lieu de la part des habitants est plus facile lorsque les caractéristiques spatiales se prêtent à la fonction.

Le mieux serait d'obtenir un juste milieu, de manière à ce que la nature des espaces parle d'eux-mêmes et nous confère certaines émotions plus propices au choix entre le repli ou la convivialité, sans pour autant exagérer et nous pousser dans un certain sentimentalisme des perceptions ressenties au moyen d'un système strict où tout est défini d'avance.

INTIMITÉ CONVIVIALE

Représentation

Le salon a longtemps été l'espace de représentation sociale par excellence. En effet, lorsqu'un visiteur était invité dans le logement, il était fréquent que les seules pièces qu'il voyait étaient le hall d'entrée directement suivi par le salon et la salle à manger. Par ailleurs, cette connexion directe entre les deux espaces n'est pas anodine, elle remplit deux fonctions : la première marque un temps d'arrêt et laisse de cette manière plus d'éclat à la réception, et la seconde permet au visiteur de rester au-devant de la scène domestique et de ne pas transgresser les coulisses de l'intimité domestique. Ainsi le salon donnait à voir ce qu'il y avait de plus contrôlé et de plus soigné dans la maison ; l'accueil était cérémonie.

L'orientation du logement allait de pair avec la représentation théâtrale qui caractérisait les logements bourgeois du XVIII et du XIX^{ème} siècle : les pièces à caractère social étaient orientées contre la voie publique en réponse à la volonté de se montrer. À cette époque, l'ascenseur n'ayant pas encore fait son apparition, la mixité sociale se faisait encore de manière verticale, c'est-à-dire que dans un immeuble, l'aristocratie restait dans les étages dits « nobles » au premier et au second, et les combles étaient habités par les domestiques et les personnes ayant peu de moyens. Ce qui caractérisait les premiers étages était la présence de balcons qui symbolisaient au mieux la théâtralité que l'on prêtait au logement. Caillebotte à cet égard a de nombreuses fois dépeint l'homme bour-



geois dans son haut-de-forme, regardant la foule en contrebas du haut de son balcon.

Cette conception bourgeoise de la représentation a peu à peu disparu de nos mœurs, mais subsiste encore, bien qu'à un degré moins strict. L'intérêt ne se porte désormais plus sur les autres et la vie publique, mais préférentiellement sur la famille nucléaire absolue. La volonté d'un comportement de confort et de relâchement que seule l'arrière-scène permettait auparavant est désormais applicable à l'entier du logement. Ainsi, la promotion de la cuisine comme espace social, dorénavant en relation avec le salon et la salle à manger, permet une convivialité constante: les enfants sur la table en train de faire les devoirs, pendant que le père cuisine et que la mère, elle se repose dans le salon devant un match de football... évidemment! Cela traduit une atmosphère informelle de la vie domestique ainsi que l'abandon d'espaces formels consacrés à une seule fonction.

De gauche à droite:

Gustave CAILLEBOTTE,
Homme au Balcon, Boulevard Haussmann, 1880
(fig. 26)

Gustave CAILLEBOTTE,
Un balcon, 1880 (fig. 27)

Une caractéristique spatiale qui subsiste aujourd'hui et qui pourrait encore s'apparenter aux relations à caractère social et public au sein du logement serait la double hauteur. En effet, cette forte dilatation de l'espace contribue à mettre en scène la vie domestique, et l'échelle surdimensionnée de la hauteur par rapport aux proportions humaines amène dans la maison un caractère public. Il n'empêche pas pour autant qu'elle ne soit pas propice à la centralité et la stabilité que génère habituellement un salon, mais c'est un rappel à ce que l'extérieur n'est jamais totalement indissociable du refuge apparent de la maison.

Le Corbusier en fait souvent utilisation, dans l'unité d'habitation de Marseille notamment, le pavillon de l'esprit nouveau à Paris, mais surtout dans la Villa La Roche (1923-1925) qui se situe elle aussi à Paris. Le hall d'entrée et le salon ont les deux une double hauteur et sont reliés entre eux par un cheminement minutieusement réfléchi qu'il appelle la « *promenade architecturale* ». « *On entre: le spectacle architectural s'offre de suite au regard; on suit un itinéraire et les perspectives se développent*

LE CORBUSIER, *Unité d'Habitation à Marseille, vue de la double hauteur du salon, 1952* (fig. 28)

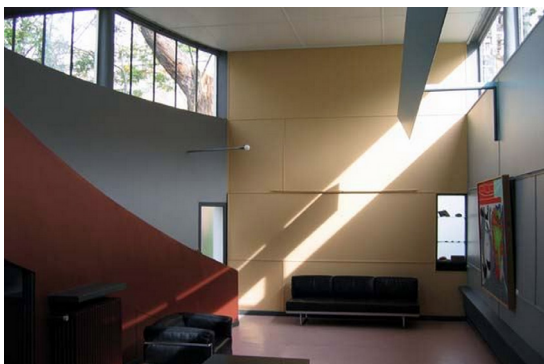




De haut en bas:

LE CORBUSIER, *Villa La Roche, vue de l'entrée*, 1923-1925 (fig. 29)

LE CORBUSIER, *Villa La Roche, vue du salon*, 1923-1925 (fig. 30)



avec une grande variété; [...]Les baies ouvrent des perspectives sur l'extérieur où l'on retrouve l'unité architecturale²³». Censé mettre le visiteur en relation directe avec l'extérieur selon des points de vue choisis, ce dernier va également expérimenter « les caractéristiques constantes et invariables de l'objet architectural²⁴ ». Effectivement, des galeries donnent sur les espaces du double niveau, à l'image des loggias dans les salles de théâtre, permettant à l'habitant lorsqu'il reçoit de mettre en scène la réception, et de commencer ainsi le « spectacle architectural²⁵ ».

La chaleur du foyer

Historiquement, grâce à sa fonction de préparation des repas, à la lessive, à l'éclairage et surtout au réchauffement de la pièce, le foyer était le point central du logement. Aujourd'hui, le confort que nous a permis le gaz, puis le chauffage électrique ainsi que les appareils électroménagers ont rendu obsolète la présence de la cheminée, et son intérêt ne subsiste que dans son symbolisme poétique. C'est en effet le lieu de convergence vers lequel tend le groupe familial, dispensateur d'un sentiment d'intimité collective. Il évoque le plaisir de la vie retirée, hors des heurts du monde extérieur et du froid de l'hiver que le crépitement du feu chasse.

Souvent associé par métonymie à la maison, le foyer exprime la même idée de confort, de chaleur familiale et de protection de l'intimité. C'est d'ailleurs ainsi que Gaston Bachelard raconte que lorsque vous demandez à un enfant de dessiner une maison : *« presque toujours quelque trait désigne une force intime. Il fait chaud à l'intérieur, il y a du feu, un feu si vif qu'on le voit s'échapper de la cheminée. Quand la maison est heureuse, la fumée s'amuse doucement au-dessus du toit⁶⁶ »*.

F.L. Wright a expérimenté la cheminée comme symbole de l'ancrage à partir duquel converge et rayonne la maison à de nombreuses reprises. Dans la Willits House à Chicago par exemple, l'espace se présente comme un lieu de mouvement autour de la cheminée. Vecteur de la centralité domestique, ce constant passage n'incite pourtant pas au repos et à l'arrêt. En revanche, dans sa maison à Oak Park dans l'Illinois, Wright spatialise la notion du repli domes-



tique propice à la rêverie et à l'intimité familiale. La compression de l'espace par la baisse de hauteur du plafond a pour tache d'opérer une fusion des individus par le partage vécu dans le coude à coude sur les deux banquettes se faisant face. La possibilité de s'isoler par les rideaux confère au lieu une mise hors du temps et de l'espace et donne le sentiment de réconfort recherché par la chaleur du foyer. Wright le dit lui-même : « *Cela me réconfortait de voir le feu brûler, bien enfoncé dans la maçonnerie solide de la maison elle-même – sentiment qui ne se démentit pas*²⁷ ». La Stimmung attribuée à ce lieu grâce à la spatialité, au décor ambiant et à l'éclairage discret, accompagne les convives dans leur recherche de repli partagé.

Adolf Loos dans son appartement à Vienne projette le même genre de *Inglennook* en vieil anglais, ou de *Cantou* en occitan. A l'aide de son *Raumplan*, il comprend d'ailleurs les différenciations de niveaux impliquant les divers degrés d'intimités.

De gauche à droite:

Franck Lloyd WRIGHT,
*Foyer dans la maison à Oak
Park, Chicago, 1889-1913*
(fig. 31)

Adolf LOOS, *Son appartement,*
Vienne, 1903 (fig. 32)

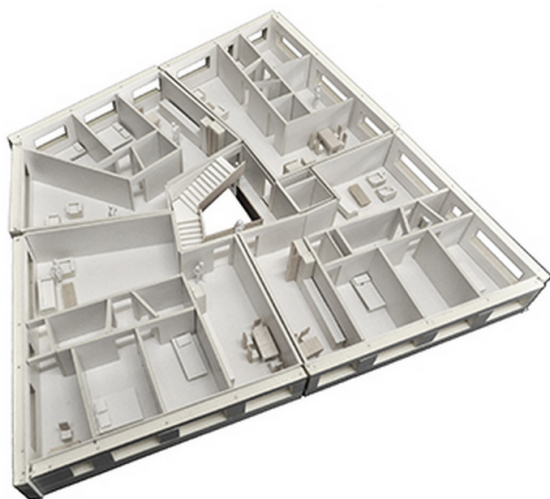
INTIMITÉ SOLITAIRE

La dimension camérale

Si la lecture de l'espace domestique comme espace théâtral peut être une image clef afin de comprendre la spatialité des espaces à caractère convivial, il en est autre pour les zones de repli qui par leur particularité plus secrète, restent ordinairement sans témoin, dans l'ombre des coulisses.

Lorsque l'on passe de la pièce unique du Moyen-âge à l'enfilade de pièces lors de la Renaissance, c'est le sommeil qui le premier s'approprie une pièce distincte dans la maison. Elle en devient la chambre, qui représente de nos jours un espace de nature statique et silencieuse, évocateur de solitude, de repos, de sommeil et d'amour. Cette évolution de la manière d'habiter a été mise en place par une mise à distance entre les différentes générations du groupe familial. Ainsi, dès sa naissance, l'enfant aura souvent le droit à son propre domaine qui devient un territoire en soi jusqu'à l'adolescence, lieu interdit que les adultes doivent respecter. Elle devient également son champ libre d'expression, îlot de liberté dans lequel il grandit et dans lequel il exerce au mieux son contrôle, car c'est une pièce à soi, espace du *je*.

La disposition de cette zone dite de nuit dans le logement est souvent la plus recluse possible des espaces de jour afin d'obtenir le moins d'interférence possible entre ces deux *phénomènes jumeaux*. Ce principe est bien illustré dans le récent projet de FHV à Lausanne qui regroupe les chambres à coucher en un bloc



FHV, *Avenue de Morges*,
Lausanne, 2009-2014 (fig.
33)

compact protégé par une bande de service de la partie commune.

Aires Mateus quant à lui, par la simple utilisation d'une marche entre l'espace collectif et le privé dans la maison Barreira Antunes, annonce un degré d'intimité supérieur.



Aires MATEUS, *maison Barreira Antunes*, différence niveau entre zones publiques et privées, Portugal, 2000 (fig. 34)

Au fil de cet énoncé, nous avons pu remarquer le soin que mettait l'homme à pallier le passage de l'extérieur et de l'intérieur par la multiplication de seuil à traverser. Nous arrivons en définitive ici à la pièce individuelle, qui constitue le plus petit dénominateur commun de l'architecture domestique qui soit. La préoccupation camérale est finalement le lieu géographique de l'autonomie de la vie privée, ultime refuge de l'individu.

« L'intimité de la chambre devient notre intimité. L'espace intime est devenu si tranquille, si simple, qu'en lui se localise, se centralise toute la tranquillité de la chambre²⁸ ».

Le cadre de la chambre se prête ou non à notre disposition mentale en fonction de sa stimulation. Si elle lui plait, une dépendance s'instaure entre l'habitant et la spatialité du lieu dans lequel il a pris refuge. Mais pour cela, le caractère de l'espace doit se prêter à son besoin d'intimité ; c'est fréquemment des dimensions modestes, presque étroites et verticales, assimilables à la cellule propice au recueillement et



Vincent VAN GOGH,
Chambre à Arles, 1889
(fig. 35)

l'immobilité, qui y parviennent. Les murs épais et rapprochés qui retiennent le temps et l'individu contribuent également à un renforcement de la sensation de repli camérale et permettent à ce que « *l'être qui reçoit le sentiment du refuge se resserre sur soi-même, se retire, se blottit, se cache, se musse*²⁹ ».

La chambre dans les combles habitables est également un lieu de l'imaginaire associé à une profonde intériorité qui permet à l'individu de se replier dans sa rêverie. « *Quel grand principe de rêve d'intimité qu'un plafond voûté ! Il réfléchit sans fin l'intimité à son centre*³⁰ ».

Bien entendu, tout dépend de l'individu, certains vont préférer le faste des grandes hauteurs et des vastes pièces, mais rien n'appelle mieux le repli que la petite dimension à l'échelle de l'homme que l'on peut retrouver dans la représentation de la chambre de Van Gogh à Arles. C'est d'ailleurs un point de vue que partagent Gilles Barbey et Paula Korosec-Serfaty dans leur récit d'« une chambre » :

« Je ressens le besoin confus d'être enveloppé par ma chambre, le luxe d'espace, si souvent proclamé comme un besoin impérieux, me serait ici plus nuisible qu'utile.

[...]

La réclusion spatiale devient cause de pulsation intime. Combien de fois enfermé [...] n'avons-nous pas songé à un enfermement plus total encore, à une véritable clandestinité spatiale qui se serait abritée dans l'épaisseur des planchers et l'intervalle des cloisons ? Combien souvent n'avons-nous pas aspiré à la cachette, au refuge, à la disparition vers des repaires secrets et inexpugnables (pour le bénéfice d'un meilleur

Rudolf et Valerio OLGIATI,
Dado House, chambre, XXI^{ème}
 siècle (fig. 36)



ressaisissement de soi)? Combien de fois la concavité formée par l'angle d'une pièce n'a-t-elle pas servi de support à un onirisme spatial susceptible de nous entraîner vers des retraites plus dérochées encore? N'est-ce pas là une aspiration à une spatialité latente, à la conquête d'un intervalle de fixation? Et dans cette quête fugitive, ne trouve-t-on pas les prémisses et la nostalgie d'une évasion quasi foétale?

[...]

Les lieux particulièrement dérochés de l'habitation nous sont apparus comme des réservoirs de sécurité, susceptibles de consolider en nous la certitude de retour éternel à l'état de familiarité. Ce sont des lieux paisiblement obscurs.³¹ »

L'intimité du lit

On ne peut envisager d'avoir affaire à la chambre sans parler de l'élément clé qui lui donne son sens : le lit. Unité autour de laquelle les proportions de la chambre tournent, à lui tout seul, ce meuble symbolise toutes les activités en relation avec la chambre. Perec et Félix Vallotton ont encore sût capter toute l'attention

portée au lit, le premier par ses mots, le second par ses représentations.

« Le lit est donc l'espace individuel par excellence, l'espace élémentaire du corps [...] lieu de menace informulée, lieu des contraires, espace du corps solitaire [...], espace forclos du désir, lieu improbable de l'enracinement, espace du rêve et nostalgie ».

[...]

Lit = île. C'est couché à plat ventre sur mon lit que j'ai lu vingt ans après, l'île mystérieuse et Jerry dans l'île. Le lit devenait cabane de trappeurs, ou canot de sauvetage sur l'Océan en furie, ou Baobab menacé par l'incendie, tente dressée dans le désert [...] j'ai beaucoup voyagé dans mon lit⁸² ».



De haut en bas:

Félix VALLOTTON, *La Santé de l'Autre*, 1898 (fig. 37)

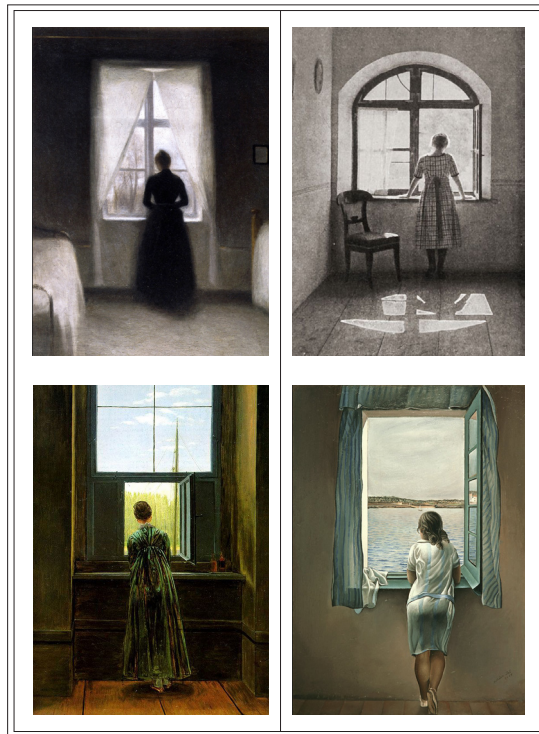
Félix VALLOTTON, *Femme Endormie*, 1899 (fig. 38)

Félix VALLOTTON, *La Paresse*, 1896 (fig. 39)



REGARDS

L'intimité sous-entend automatiquement la notion de regard : les regards que les autres peuvent porter sur nous ainsi que ceux que nous pouvons porter sur l'extérieur. À cette fin, quoi de mieux que la fenêtre pour permettre à l'œil de s'échapper ou au contraire de s'immiscer. Ne sont-elles pas après tout les yeux de la maison ?



De haut en bas, de gauche à droite

Vilhelm Hammershøi, *Chambre*, 1890 (fig.40)

Hans Kammerer, *Am Fenster*, 1922 (fig. 41)

Caspar David Friedrich, *Femme à la fenêtre*, 1822 (fig.42)

Salvador Dalí, *Femme à la fenêtre*, 1925 (fig. 43)

Vers l'extérieur

« La fenêtre est la porte pour les yeux et fait de la pièce, avec les quatre murs qui lui sont propres, une boîte à regarder, une camera obscura. La curiosité et le plaisir d'observer font de la fenêtre sur rue un lieu d'attention, où l'on s'attarde volontiers et qui est lié à la contemplation et à la rêverie diurne. [...] La fenêtre sur le monde extérieur rend les hommes rêveurs, méditatifs⁸³ ».

Le rôle de la fenêtre est multiple : faire entrer la lumière du jour, arrêter la nuit, aérer... autant de caractéristiques qui font que l'absence de fenêtre dans une pièce passe difficilement inaperçue et procure rapidement un sentiment d'oppression.

Mais la véritable force de l'ouverture réside dans son ambivalence : située à la frontière entre le monde du dehors, partiellement inconnu et quelque peu redouté, et le monde familier du privé et de l'intérieur, la fenêtre fait écran entre ces espaces en même temps qu'elle les relie par le regard.

Ce lien visuel avec l'extérieur a donc plusieurs avantages : ce que l'on voit à travers la vitre par exemple est un critère de confort. D'ailleurs, selon Le Corbusier, un bon cadrage est ce qui permet au site d'être mis en valeur. Voir au-dehors permet également de se repérer temporellement grâce à la lumière, d'obtenir des informations sur l'entourage et finalement de s'orienter sur notre position.

Or, cette mise à distance entre le dedans et le dehors peut être plus ou moins renforcée au

moyen de certains arrangements architecturaux : la position dans le mur de la fenêtre, son degré d'ouverture ou de fermeture et le traitement du cadre influent sur la perception de la relation qu'entretient l'intérieur avec l'extérieur. À cet effet, Edward Hopper représente souvent la fenêtre de biais afin que l'on puisse prendre conscience de l'épaisseur du mur. La perception de sa massivité, renforcée par la visibilité de profil du bossage, procure un sentiment de sécurité. De plus, elle augmente le sentiment d'intériorité en marquant une distance face au dehors.

Quant à Baudelaire, il comprend le contraste existant entre le dehors et le dedans comme un accroissement de l'intimité et de protection que l'on peut ressentir : *« il demande annuellement au ciel autant de neige, de grêle et de gelée qu'il en peut contenir. Il lui faut un hiver canadien, un hiver russe. Son nid en sera plus chaud, plus doux, plus aimé... »*³⁴.



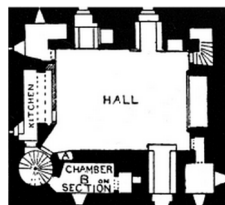
Edward HOPPER, *Eleven A.M.*, 1926 (fig. 44)

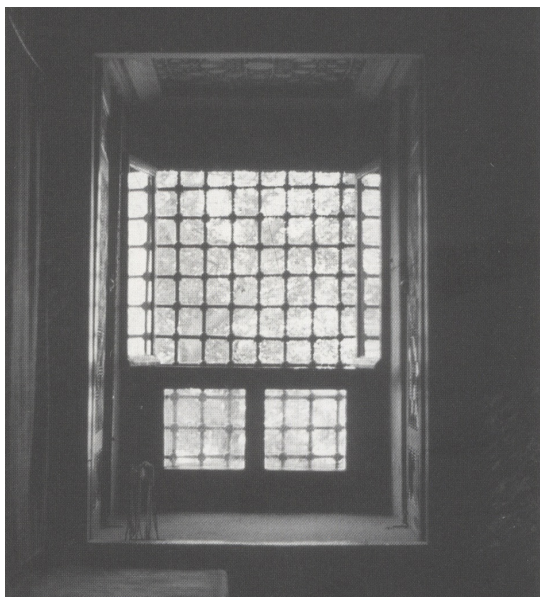
Par cette citation, on comprend que l'acte de regarder dehors évoque une certaine poésie. « *Frontière inspirante entre deux espaces anti-thétiques, l'endroit où l'on se trouve et le lieu de la nostalgie⁸⁵* », la fenêtre appelle à la contemplation du monde tout en étant isolée de ce dernier.

Le lieu le plus propice afin de se livrer à cette rêverie est la fenêtre habitable. Née de l'épaisseur du mur, c'est Louis I. Kahn qui illustre les prémisses de cet espace lorsqu'il montre un exemple de château écossais dans lequel, la masse creusée en façade permet d'apporter la lumière au centre. Une telle épaisseur est en revanche aujourd'hui obsolète, le mur n'a d'ailleurs cessé de s'affiner au cours de l'histoire, mais pourtant le poétisme qu'inspire la fenêtre est resté et continue aujourd'hui encore de nourrir l'imagination des architectes et des peintres.

C'est pourquoi, que l'on se situe historiquement dans l'embrasure de la fenêtre Yéchil-Cami de Brousse en 1419, dans l'espace habitable près de la fenêtre de la Fisher House de L.I. Kahnen 1967 ou celle d'une tour moderne à Tokyo au 29ème comme Scarlett Johansson dans *Lost in Translation...* on note que les architectes continuent de réfléchir à la manière d'agencer un lieu propice à la réflexion, la lecture et la contemplation afin de permettre à l'individu, seul, de se replier dans son monde imaginaire, à la frontière entre l'intérieur et l'extérieur.

Louis Isadore KAHN, Plan de château écossais, 1991 (fig. 45)





De haut en bas :

Yéchil-Cami de Brousse
(Bursa), Turquie, *l'espace
de la fenêtre* (fig. 46)

Louis Isadore KAHN, Fisher
House, Hatboro, Pennsylv-
vania, 1960-1967 (fig.47)

Sofia COPPOLA, *Lost in
Translation*, 2003 (fig. 48)



Vers l'intérieur

Lorsqu'en revanche la nuit tombe, un renversement a lieu : grâce à l'éclairage intérieur, les passants et les voisins sont en mesure d'observer l'intimité domestique.

« Avec la lumière qui veille à l'horizon lointain, nous venons d'indiquer sous sa forme la plus simplifiée la condensation d'intimité du refuge³⁶ ».

Mais une certaine satisfaction peut naître de cette forme de voyeurisme, pas forcément de



René MAGRITTE, *L'empire des Lumières*, 1954 (fig. 49)

Edward HOPPER, *Night Windows*, 1928 (fig. 50)



manière négative, mais plutôt par son aptitude à titiller l'imagination : combien de fois n'avons nous pas regardé l'intérieur de nos voisins pour assouvir notre curiosité ? Ou lorsqu'une certaine maison nous plaisait, voir à quoi ressemblent la disposition intérieure du logement et sa décoration ? Par notre incursion le temps d'un instant dans leur intimité, on peut ainsi s'imaginer le scénario de la vie des habitants.

L'œuvre *Night Windows* d'Hopper illustre l'enjeu de cette curiosité : on y voit une femme en petite tenue s'apprêtant à aller se coucher. Le point de vue du peintre se situe en dehors du logement et dans le noir, on saisit qu'il s'invite dans son intimité sans pour autant y avoir été invité. On ne peut blâmer le passant : lorsqu'il fait nuit, les intérieurs appellent son regard tels des lucioles, petites sources lumineuses dans le noir. Il en est donc amené à voir sans forcément le faire intentionnellement. De plus, il est d'usage courant à ce que celui qui ne veut pas être vu doit prendre lui-même des mesures

de précautions; il serait en effet inconsidéré de demander aux passants de ne pas regarder ce qu'on expose. La journée en revanche, le reflet de la vitre n'invite pas aux regards qui voudraient s'introduire.

Pour le voisin par contre, quels que soient le moment et les conditions, la densité urbaine le contraint à être sous une constante exposition aux autres et vice versa. Contrairement au passant, qui ne dévoile rien de sa vie, mais regarde pourtant celle de l'autre, les relations entre voisinages sont soumises à un rapport inévitable de réciprocité généré par le vis-à-vis.

La conversation visuelle que la fenêtre instaure entre les bâtiments contient une véritable poésie elle aussi, que de nombreux cinéastes et peintres ont tenté de traduire.

Dans le tableau *Apartment Houses* en l'occurrence, l'espacement entre façades semble tellement réduit que l'on se croirait être dans une seule et grande pièce. E. Hopper illustre ainsi l'enjeu de la vie domestique dans la promiscuité de la ville. Quant à la disposition des rideaux



Edward HOPPER, *apartment houses*, 1923 (fig. 51)

et des stores, qui doit sans doute se modifier au cours de la journée en fonction des diverses activités qui ont lieu dans le logement, font deviner les codes implicites des relations de vis-à-vis entre voisins. Dans ce cas, la femme de ménage ne nécessite pas d'intimité donc elle laisse les stores en haut et la fenêtre ouverte pour aérer sans même se soucier de ce qu'il se passe de l'autre côté.

Nonobstant, les relations de vis-à-vis entre voisins sont le mieux représentées par la fenêtre sur cour. À travers son film *Fenêtre sur cour*, Alfred Hitchcock montre le caractère intrusif que peut dénoter la vie collective réunie autour d'une centralité. Bien que par ennui d'être en fauteuil roulant, ce qui pousse le personnage interprété par James Stewart à prendre ses jumelles et observer les diverses scènes du quotidien des voisins - comme au théâtre -, relève finalement du voyeurisme.

Si l'on fait fi de son caractère semi-urbain, il semble qu'un certain genre d'intimité à grande échelle s'installe quand même dans la cour. On



Alfred HITCHCOCK, *Rear Window*, 112 minutes, 1954 (fig. 52)



commence à connaître le voisin par leurs habitudes, et la familiarité ainsi que le sentiment d'appartenance qui s'installent petit à petit rendent l'intimité exposée au quotidien plus facile à vivre. De surcroît, une architecture homogène dans la dimension des ouvertures des fenêtres produit une réciprocité des regards : les autres ne peuvent pas voir chez nous plus que nous pouvons voir chez eux.

Alfred HITCHCOCK, *Rear Window*, 112 minutes, 1954 (fig. 53, 54, 55 et 56)

Face à une grande ouverture que serait la baie vitrée par exemple, ce rapport ne serait pas équilibré. Bien qu'offrant toute l'étendue de l'espace extérieur à l'œil de l'habitant la journée, cette disposition va surtout lui poser problème la nuit. La préservation de l'intimité en devient très difficile, et à moins de se situer dans un jardin privé comme c'est le cas dans la Farnsworth House de Mies Van der Rohe, qui permettrait à l'espace intérieur de redevenir introverti, la contiguïté de la ville ne le permet pas. En revanche, le projet de la curtain

Mies VAN DER ROHE,
Farnsworth House, 1946-
1951 (fig. 57)

Mies VAN DER ROHE,
Farnsworth House, Inté-
rieur, 1946-1951 (fig. 58)



La maison de Shigeru Ban se situe en milieu urbain. Sa façade entièrement vitrée - qui est d'ailleurs amovible, permettant à la maison de se retrouver en plein air - se trouve ainsi exposée aux regards de tous. Or, pour que ce genre de projet soit réalisé, cela signifie qu'il y ait une demande : à l'évidence, certaines personnes aiment vivre dans ce manque total d'intimité en réponse à l'idéal de liberté et de clarté de la façade transparente que nous vend l'architecture contemporaine.

Mais ce n'est pas la seule interprétation possible, Bettina Köhler³⁸ nous donne son avis quant à l'exposition de la vie privée au vu et au su de tous, en les comparant aux espaces de représentations du XIX^{ème} siècle. La mise en scène du déroulement du quotidien est orchestrée et constamment contrôlée par l'habitant, à l'image de l'exposition constante que les émissions de télé-réalité actuelles nous proposent. Son seul caractère privé lui est donné par sa



Shigeru BAN, *Curtain Wall House*, Tokyo, Japon, 1995 (fig. 59)

position surélevée, comme sur le plateau de théâtre, auquel le spectateur ne peut accéder.

Malgré son apparente poétique, les vis-à-vis de la vie en communauté restent donc un idéal social irréalisable, car gênant. Cela dépend bien entendu de la personnalité de chacun, mais que cela provoque une gêne ou une indifférence, chacun devrait pouvoir être en mesure de se retirer dans son intimité sans risquer d'être constamment surpris par le regard de l'autre. Les solutions les plus courantes pour y pallier sont l'utilisation du rideau, du voilage ou du store. Néanmoins, ces dispositifs sont rarement contrôlés par l'architecte lors de la réalisation du projet.

Nous avons déjà mentionné l'épaisseur de l'embrasure de la fenêtre comme mettant une barrière psychologique en dissociant l'extérieur de l'intérieur, mais elle reste un obstacle visuel faible qui permet encore aux regards externes de s'immiscer. Les loggias et les balcons permettent d'avoir une couche spatiale supplémentaire protégeant l'habitant qui peut ainsi par sa position dans le logement choisir son degré d'intimité souhaité : du contact direct avec l'environnement par le balcon au coin dans la pénombre de la chambre.

Au travers de la maison

Le regard passe également à travers le système de la maison : mais il faut être attentif au fait que les vues entre les divers individus du groupe familial peuvent être tout aussi intrusives pour l'intimité que ceux de l'extérieur. Les communications visuelles au sein de la maison sont généralement totalement bannies dans les espaces du repos, et au contraire encouragées entre les espaces communs tels la cuisine et

Adrian STREICH, Lienihof, regards à travers une loggia, Zürich, 2004-2007 (fig.60)



le séjour. À moins d'être toutes réunies dans une pièce, les activités domestiques du repas, de la cuisine et de la convivialité sont parfois encore séparées. Leur communication reste toutefois relativement poreuse par l'instauration d'éléments tels que des portes coulissantes et doubles portes, des linteaux pour signifier le passage d'une pièce à l'autre, de fenêtres intérieures appelées passe-plat, ou de l'emploi des loggias qui permettent une séparation spatiale en même temps qu'une continuité visuelle. Ces particularités confèrent des avantages intéressants pour un parent par exemple qui souhaite s'isoler phoniquement et maintenir une certaine distance tout en conservant un degré de contrôle sur ce qui se passe chez lui.

Regard vers l'intimité

La fenêtre oriente toujours le regard vers une certaine direction : que ce soit vers l'extérieur ou vers l'intérieur, le regard est fait pour passer à travers la fenêtre ; d'un monde à l'autre. Or, Adolf Loos adoptait un point de vue différent en affirmant : *« un homme cultivé ne regarde pas par la fenêtre ; sa fenêtre est en verre dépoli ; elle n'est là que pour donner de la lumière, non pas pour laisser passer le regard⁸⁹ »*. Il utilise dans les projets de la maison Kraus à Vienne et l'appartement Brummel à Brunn, une niche dans lequel un divan s'encastre. L'habitant est convié à s'asseoir dos à la fenêtre pour que l'œil soit orienté vers le dedans et ne cherche plus la relation si fréquemment évoquée avec le dehors. En plus de cela, la mise en place d'un voilage sur les vitres assure que le cadre environnant ne vienne pas troubler la minutieuse construction de la *stimmung* de la pièce. On

De haut en bas :

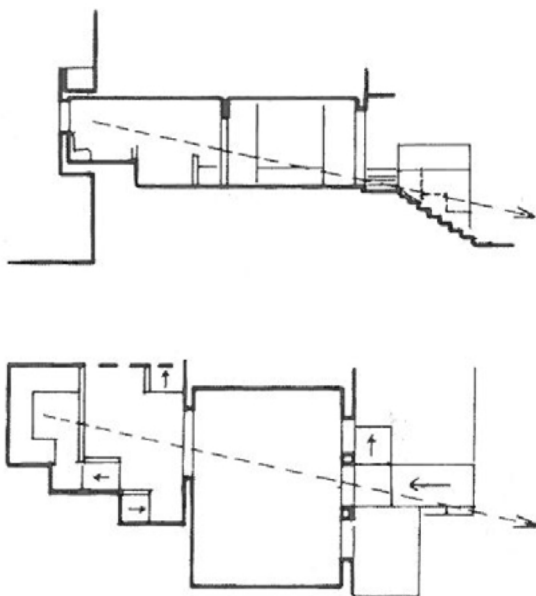
LOOS Adolf, *Maison Kraus*,
Vienne, 1905 (fig. 61)

Edward HOPPER, *Room in
Brooklyn*, 1939 (fig. 62)



saisit de cette manière la volonté de Loos de faire du logement l'apologie de l'intimité: il est inutile pour « *l'homme cultivé* » de voir l'extérieur, car s'il rentre à l'intérieur, c'est dans l'optique que les actions de la scène familiale qu'il va y mener sont en relation avec le dedans et non pas au-dehors, auquel cas il lui suffirait de sortir pour s'y adonner. Il reconnaît pourtant les qualités qu'une vue sur l'extérieur peut apporter, mais uniquement dans le cas où elle est pertinente pour l'intérieur.

Lorsque nous observons la coupe pour le projet de la maison Moller à Vienne, nous pouvons voir la constante gradation des différences de niveau au fur et à mesure que nous montons dans les degrés plus intimes de la maison. Cette disposition est à associer avec la notion fétiche



Johan VAN DE BEEK, *Maison Moller* d'adolf LOOS, Coupes, 1927-1928 (fig. 63)

de Loos du Raumplan: concevoir l'espace en tant qu'espace tridimensionnel. On pourrait d'ailleurs encore une fois tirer un parallèle avec l'analogie théâtrale en tant que lecture clé: la niche devient la loge d'où l'habitant observe les diverses scènes théâtrales se déroulant dans l'intimité domestique.

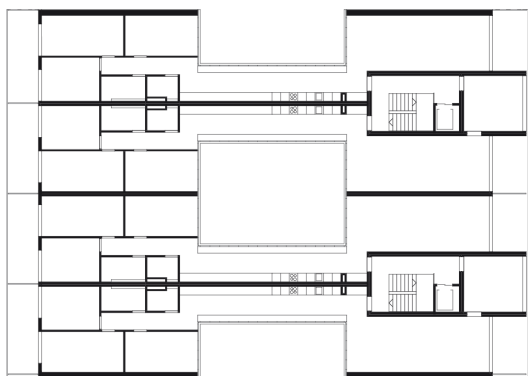
Regard Introverti

Le repli domestique est souvent considéré comme étant similaire à l'introversion en architecture. Le premier découle du besoin humain de repos, de centralité, de protection que le chez-soi caractérise et que l'intimité domestique célèbre. En ce qui concerne le second, il est évocateur de repli, non pas grâce à la stimulation du lieu et de notre disposition mentale à nous livrer au repli solitaire, mais par le manque de relation directe qu'il n'établit pas avec l'extérieur.

C'est le cas de certaines architectures comme pour le logement collectif de Schürliweg, à Zürich, projeté par le bureau Ueli Zbinden. La nature architecturale intériorisée de ces projets est définie par la loggia: elle est la principale



Ueli Zbinden, *Schürliweg*,
photo-montage 2008-2009
(fig. 64)



Ueli Zbinden, *Schürliweg*,
plan, sans échelle, 2008-
2009 (fig. 65)

source lumineuse du logement, sa centralité et elle capte ainsi le regard, qui ne se porte plus en prédominance sur l'extérieur, mais sur l'intérieur profond de la masse du bâti. On pourrait ainsi croire qu'une introversion aussi marquée pousserait l'individu à s'immerger encore plus seul dans sa vie domestique, pourtant, une fois dans la sphère domestique, les pièces sont volontairement très liées visuellement pour favoriser une forme de vivre ensemble.

Aires Mateus fait également des projets de nature introvertie qui recherchent un minimum de relations avec l'extérieur. Il utilise d'ailleurs très souvent des pièces à ciel ouvert, qui permettent par l'apport naturel d'air et de lumière de n'avoir aucune relation avec l'environnement immédiat. Degré le plus poussé du repli, Bernard Rudofsky dessine cette pièce en plein air comme s'avérant être agréable à vivre, avec ses mobiliers à l'abri sous les arbres. Il semble presque que c'est un jardin, qui serait donc l'environnement direct et non pas une pièce construite de la main de l'homme qui nierait toute relation avec le monde.

Ueli Zbinden, *Schürliweg*,
plan, sans échelle, 2008-
2009 (fig. 65)



De haut en bas:

AIRES MATEUS, *Casa
Barreira Antunes*, Alentejo,
Portugal, 2000 (fig. 66)

Bernard RUDOLFSKI, *Out-
door Room*, 1938 (fig. 67)



Somme toute, ce genre d'architecture n'est pourtant pas à prendre comme un modèle courant que l'on rencontre facilement dans notre quotidien. Cela est sans doute dû au fait qu'il est très rare que ce manque de relation à l'environnement soit connoté plutôt positivement et qu'il soit même agréable à vivre s'il en venait à être utilisé.





L'HABITATION DE L'OMBRE

La lumière est par essence le rayonnement émis par une source lumineuse que l'œil perçoit. Grâce à elle, il nous est possible d'appréhender les objets avant même de les avoir touchés. « *Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière; les ombres et les clairs révèlent les formes* » nous disait Le Corbusier. La lumière étant donc indispensable à notre vision, l'homme va donc logiquement réguler son rythme de vie et ses diverses activités en fonction du soleil.

Au-delà de ses fonctions physiologiques, elle a une forte valeur religieuse et symbolique dans toutes les cultures humaines. Mais son appréciation la plus courante demeure son association à la connaissance humaine : la lumière pour l'ascension à l'intelligence et l'ignorance est représentée a contrario par l'obscurité. Dès lors, l'invention de l'éclairage artificiel, permettant une certaine sécurité et un confort de vie et qui permet de chasser l'ombre, représente de ce fait la victoire de l'intellect de l'homme sur la primitivité de la nature.

De l'Occident à l'Orient

Cette pensée s'associe au cours du temps à l'hygiénisme lumineux de l'époque moderne, qui en réaction aux demeures sombres et in-

salubres du XIX^{ème} siècle, prône une sorte d'ouverture maximale du logement à la lumière. Il semblerait donc que l'idéal lumineux au goût du jour soit les espaces qui laissent rentrer un maximum de lumière par le biais de la baie vitrée. Pourtant, l'ouverture trop généreuse ne peut pas toujours nous fournir un apport contrôlé de lumière pour le confort de l'habitant. L'éclairage naturel, l'air et la nécessité sanitaire d'un généreux apport de lumière sont prioritaires sur l'atmosphère que pourrait générer un tel espace. En outre, il ne viendrait jamais à l'idée de personne de ressentir la crainte qu'une pièce soit trop lumineuse alors qu'il est courant de se demander si elle ne serait pas trop sombre.

Les Japonais eux ne l'ont pas oublié ; ils ont su utiliser les jeux d'ombre et de lumière afin de la matérialiser comme étant la beauté même de l'architecture japonaise. Junichirô Tanizaki à cet égard, lorsqu'il nous conte son *Éloge de l'ombre*, expose les différences fondamentales de pensées dans notre société et la leur :

« Rechercher le beau dans l'obscur se manifeste-t-elle avant tant de force chez les orientaux seulement ? L'occident n'a jamais pourtant éprouvé la tentation de se délecter de l'ombre. [...]

Les couleurs que nous aimons, nous, pour les objets d'usage quotidien, sont des stratifications d'ombre ; celles qu'ils préfèrent, eux, sont les couleurs qui condensent en elles tous les rayons du soleil. Sur l'argent et le cuivre, nous apprécions la patine, eux la tiennent pour malpropre et antihygiénique, et ne sont pas contents que si le métal brille à force d'être astiqué. Dans les pièces d'habitation, ils évitent autant qu'ils le peuvent les recoins, et blanchissent

le plafond et les murs qui les entourent. Jusque dans le dessin des jardins, là où nous ménaçons des bosquets creux, ils étalent de vastes pelouses plates.

[...]

Les Occidentaux [...], toujours à l'affut du progrès, s'agitent sans cesse à la poursuite d'un état meilleur que le présent. Toujours à la recherche d'une clarté plus vive, ils se sont évertués, passant de la bougie à la lampe à pétrole, du pétrole au bec de gaz, du gaz à l'éclairage électrique, à traquer le moindre recoin, l'ultime refuge de l'ombre.

[...]

Pourtant [...] quand les Occidentaux parlent de mystères de l'orient, il est bien possible qu'ils entendent par là ce calme un peu inquiétant que sécrète l'ombre⁴¹ »

L'histoire occidentale a ainsi chassé l'ombre et l'a oubliée. Néanmoins, ce sont pourtant les effets de l'éclairage et leur contraste qui définissent une certaine *Stimmung* du lieu. Sans ombre, il n'est pas possible d'appréhender les objets. Le Corbusier lui-même, pourtant fidèle partisan de la transparence - l'hymne à la lumière - comprend leur réciprocité : « *les ombres et les clairs révèlent la forme*⁴² », et non pas uniquement le clair.

Les coulisses de l'ombre

« À première vue, la plupart de ses tableaux frappent par leur tonalité assez sombre où les bruns dominent. Mais ces tons sourds ne donnent que plus de puissance au contraste apporté par quelques touches de tons clairs et éclatants⁴³ » E. Gombrich, en référence à la



De haut en bas:

REMBRANDT, *Philosophe en méditation*, 1632 (fig. 68)

Félix VALLOTTON, *Le dîner, effet de lampe*, 1899 (fig. 69)

peinture de Rembrandt, nous offre une autre caractéristique de l'ombre: par la variation du traitement de la lumière, il est possible de mettre plus ou moins en évidence certaines scènes.

Le terme allemand *Lichtinsel*⁴⁴, qui suppose une métaphore de l'île, illustre bien ce concept où la scène principale est située sous les feux des projecteurs, floutant ainsi les contours. Un lieu dans lequel règnent des conditions égales de lumière ne nous indiquerait pas quelles sont les scènes à voir et lesquelles appartiennent seulement aux habitants.





À l'instar des coulisses, l'utilisation de zones ombragées permettrait donc de se retirer dans un lieu moins exposé, favorable à l'intimité de l'habitant, aux liaisons amoureuses se nouant et se dénouant tel le couple de Vallotton, aux valeurs secrètes de l'individu qui pourrait ainsi se déplacer dans la lumière ou dans l'ombre selon ses envies du moment. Grâce à l'ombre, « *Nous éprouvons le sentiment que l'air, à ces endroits-là, renferme une épaisseur de silence, qu'une sérénité éternellement inaltérable règne sur cette obscurité*⁴⁵ ».

De haut en bas:

Rudolf et Valerio OLGATI,
Dado House, salon, XXI^e^{ème}
siècle (fig. 70)

Félix VALLOTTON, *Colloque Sentimental*, 1989
(fig. 71)



De même que pour le coin de cheminée de la maison de Wright, où la contraction de l'espace est accentuée par une lumière tamisée émanant du foyer, propice à ce que l'ombre s'invite et joue contre les murs, il serait difficilement imaginable que l'insertion de l'hygiénisme lumineux dans la même pièce puisse provoquer un ressenti similaire.

Variations Architecturales

L'atmosphère du lieu, notre perception du climat intérieur et sa nature intime ou non, dépend ainsi largement du langage lié à fenêtre. La disposition dans le mur de cette dernière, le choix du nombre, de sa dimension, son cadrage, la nature du type de filtre mis en place, etc. sont autant d'éléments qui vont permettre à la composition de la pièce d'être harmonieuse ou non. Le degré d'ouverture ou de fermeture de la fenêtre par exemple nous communiquera le comportement à adopter selon la fonction publique ou privée de la pièce.



Anton BRENNER, logement, Francfort 1928-1929 (fig.72)

Ainsi une fenêtre nocturne, laissant peu de place à la lumière au profit de l'ombre, contribue à la contraction et au repli de l'espace de *nuit* propice aux activités du sommeil et du repos. Et en ce qui concerne la fenêtre diurne, ses plus vastes dimensions laissent a contrario entrer la lumière et l'extérieur dans le logis afin d'asseoir son statut de zone de *jour* favorable au partage sociale. Anton Brenner parvient très simplement à exprimer ce rapport lorsqu'il projette les fenêtres du logement d'*Existenzminimum* à Francfort : la différence de leurs proportions indique la différente nature de cette pièce pourtant spatialement continue. Malgré l'utilisation d'une différence de niveau, d'un linteau et du filtre amovible qu'est le rideau, la particularité du clivage de leur nature réside dans l'apport de lumière de ces deux fenêtres.

Alors certes, la fenêtre nous apporte la lumière, mais ce sont les diverses matérialités présentes de la pièce qui permettront son réfléchissement ou son absorption. Au cours des deux siècles précédents, la préoccupation de la matérialité a fait un écart notoire. Cette évolution est le résultat de la relation qu'entretient l'homme avec sa gestion de l'intimité.

Au XIX^{ème} siècle, l'habitation fait recours à une surabondance de textiles, par le biais d'épaisses moquettes, de lourds rideaux ou encore de tapisseries au mur. Ce réel décor scénique se prête au besoin éprouvé par l'aristocratie du refuge de la situation instable régnant hors de la demeure. Un tel amas de tentures absorbe la lumière, confortant l'habitant dans le nid douillet de la pénombre. C'est ainsi que la représentation du déjeuner de Caillebotte avec son



Gustave CAILLEBOTTE, *le déjeuner*, 1876 (fig.73)

frère et sa mère illustre la pénombre régnant dans l'intérieur de cet appartement bourgeois. Les rideaux ne laissent filtrer que de maigres rayons du soleil, permettant ainsi de rehausser les formes de la vaisselle en cristal disposé sur la table en donnant sens à leur forme. D'autre part, les tonalités de couleurs chaudes comme le rouge du tapis et sombres comme celui de la table attribuent la valeur de l'ombre.

Depuis le XX^{ème} siècle en revanche, le modernisme exhorte à l'utilisation de tonalités neutres, afin de libérer et d'aérer la pièce. La pureté hygiénique des tonalités neutres règne du sol au plafond permettant d'augmenter la sensation de luminosité. L'habitant n'est plus encouragé à se replier dans l'ombre, mais au contraire de suivre le reflet de la lumière au sol pour sortir vers le dehors.

Ainsi, selon la vision de L.I. Kahn, la lumière *«crée le matériau, et le matériau a été fait pour porter l'ombre, et l'ombre appartient à la lumière⁴⁶»*.

Christian KEREZ, *house
with one wall* . zurich,
2004-2007 (fig. 74)



La demeure au fil du temps

La lumière naturelle est mesure du temps. Mais c'est encore une fois l'ombre lorsqu'elle se rétrécit et s'étire au cours de la journée, à l'image des cadrans solaires antiques, qui nous en accorde la lecture. Les variations de nuances nous renseignent non seulement sur l'heure tout au long de la journée, mais également sur la perception des cycles saisonniers au cours de l'année. Au contraire, la stabilité lumineuse que seules les lampes électriques nous garantissent ne peut en aucun cas nous apporter le même nombre d'informations, ni se substituer au besoin vital de la lumière du soleil.

Les conduites et postures au sein du logis sont rythmées par l'apport de lumière. Dans cette optique, Vilhelm Hammershøi, représente à peu de chose près la même pièce aux heures successives de la journée : une femme apparaît et disparaît aléatoirement sur plusieurs tableaux et l'on retrouve le concept de l'alternance des activités selon des heures successives de la journée comme les scènes successives d'un film. La variation de lumière va donc conférer une

certaine familiarité de l'ambiance qui est sur le point de survenir. Telle une pièce de théâtre répétée chaque jour, les divers épisodes de la vie domestique sont rythmés par le changement de décor qu'induit une modification de lumière et donc d'ambiance. Attendre le spectacle de fin d'après-midi, où la lumière orangée du soleil projette l'ombre du cadre de la fenêtre contre le mur, favorise notre familiarité avec le lieu et procure par la même occasion une sensation de bien-être et d'apaisement.

L'habitant se livre ainsi à un va et vient entre le clair et l'obscur, le bruit et le silence, la chaleur des couleurs et le gris de l'ombre, l'action et le repos, la convivialité et le repli. Plus l'on s'éloigne de la façade sur rue qui est souvent mise en rapport avec les espaces communs, plus l'on disparaît dans le silence de l'ombre qui appelle au repli solitaire.

Car il ne faut pas l'oublier, « *l'ombre aussi est une habitation*⁴⁷ ».



Vilhelm HAMMERSHØI,
Séries d'intérieurs au 30
Strandgade, vers 1900
(fig. 75-80)

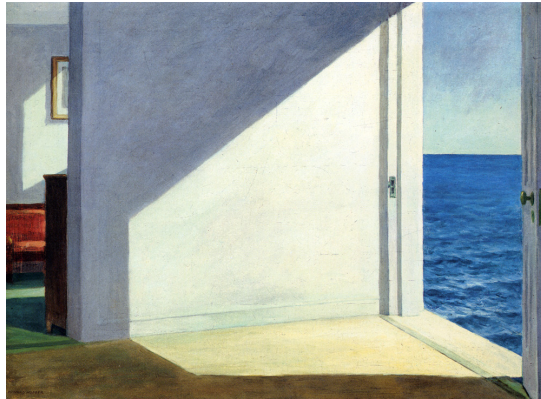




CONCLUSION



CONCLUSION



La finalité de cet énoncé se veut être une interprétation de l'usage premier de l'architecture domestique: être au service du confort et du bien-être de l'habitant. Malheureusement, la pratique courante néglige d'ordinaire la dimension phénoménologique de l'espace et le « juste éveil des émotions » qu'il évoque. C'est pourquoi, lors du parcours à travers les diverses caractéristiques de l'intimité du logement, l'analyse du repli domestique tente de comprendre la forme du confort dans son essence la plus pure.

« Ou bien s'enraciner, retrouver, ou façonner ses racines, arracher à l'espace le lieu qui sera vôtre, bâtir, planter, s'approprier, millimètre par millimètre, son « chez-soi ».

Edward HOPPER, *Rooms by the Sea*, 1951 (fig. 81)

Ou bien n'avoir que ses vêtements sur le dos, ne rien garder, vivre à l'hôtel et en changer souvent, et changer de ville, et changer de pays; [...] ne se sentir chez soi nulle part, mais bien presque partout⁴⁸».

Je terminerai ici mon énoncé sur cette citation « *nostalgique*⁴⁹ » de George Perec, que l'on pourrait appliquer à la maison ; cette dernière s'accorde effectivement à une dualité en tant que retraite et point de départ du monde extérieur. Sa valeur de refuge est pourtant considérée comme une négation de l'univers, a contrario de l'idéal social de la liberté permise par le monde. Mais c'est néanmoins un juste équilibre entre intimité et ouverture sur le monde au moyen de dispositifs architecturaux, qui permet à l'homme l'accès au confort domestique.

C'est d'ailleurs sur cette notion que se base le Projet de Master pour des logements en Suisse. L'accentuation se fera le choix du degré d'intimité et de confort que l'architecture domestique devrait être en mesure de pourvoir à l'habitant.





NOTES



NOTES

1. S. CHERMAYEFF ET Ch. ALEXANDER, *Intimité et vie communautaire*, Collection aspects de l'urbanisme, Dunod, Paris, 1972
2. LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris, Éditions Flammarion [1924] 2008
3. Jan SCHEVERS «Rudolf Olgiati: Die Sprache der Architektur», [5 déc. 2012], URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cPn4LikuU4> (consultation le 24.11.13)
4. Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige, [1957] 2014, p. 24
5. Georges PEREC, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 1974, p.122
6. Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige, [1957] 2014, p. 205A propos de Rainer Maria RILKE, *Les Élégies de Duino (Duineser Elegien)*, Leipzig, Insel Verlag, 1923
7. Georges PEREC, *op. cit.*, n°5, p.122
8. Georg SIMMEL, 1983, p.98 in Perla SERFATY-GARZON, *Chez-soi, les territoires de l'intimité*, Paris, Éditions Armand Colin, 2003
9. Louis Isadore KAHN, «The Room, the street and Human agreement», *AIA Journal*, vol. 56, n°3, septembre 1971, p. 33.
10. F. NEUMEYER, *The artless word: Mies Van der Rohe On the Building Art*, MIT Press, Cambridge Mass. 1991 in Bruno MARCHAND, «Le plan libre, espaces clos et ouverts. Ludwig Mies van der Rohe et l'art de bâtir», *Théorie de l'architecture III*, polycopié de 2^{ème} année d'architecture à l'EPFL, Lausanne, 2005

11. Frank Lloyd WRIGHT, *Mon Autobiographie*, Librairie Plon, Paris, 1955 in Bruno MARCHAND, «La destruction de la boîte. Frank Lloyd Wright, les maisons de la prairie et l'architecture organique», *Théorie de l'architecture III*, photocopié de 2^{ème} année d'architecture à l'EPFL, Lausanne, 2005
12. Theo VAN DOESBURG, *L'évolution de l'architecture moderne en Hollande*, L'Architecture vivante, automne & hiver 1925, p. 18 in Jacques LUCAN, «Nécessités de la clôture ou la vision sédentaire de l'architecture», *Matière n°3*, Presses polytechniques et universitaires romandes, 1999, p.19
13. Robert VENTURI, *De l'ambiguïté en architecture*, ed Dunod, 1996 in Jacques LUCAN, *Composition, non composition*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romande, 2009, p. 506
14. Georges PEREC, *op. cit.*, n°5, pp. 52-53
15. Ibid., n°14
16. Bruno MARCHAND, «L'émergence du Team 10 et la fin des CIAM» *Théorie de l'architecture III*, photocopié de 3^{ème} année d'architecture à l'EPFL, Lausanne, 2003
17. Aldo VAN EYCK, *The Medicine of Reciprocity Tentatively Illustrated*, Architects Yearbook n°10, Londres, 1962, pp. 173-78, réimprimé dans Aldo VAN EYCK, *Works*, p.89.
18. Claude MONET, à propos du vestibule des Nymphéas au Musée de l'Orangerie, 1909
URL : http://www.musee-orangerie.fr/homes/home_id24798_u112.htm
(consultation le 01.11.14)
19. Georges PEREC, *op. cit.*, n°5, p.60-61
20. Jean PIAGET, La formation du symbole [1976], Neuchâtel, 1976, p.179 in Martin STEINMANN, *Forme Forte : écrits 1972-2002*, Basel, Birkhäuser, 2003, p.176
21. Martin STEINMANN, *Forme Forte : écrits 1972-2002*, Basel, Birkhäuser, 2003, p. 261
22. Ibid., n°21
23. LE CORBUSIER et Pierre JEANNERET, *Œuvre com-*

plète, 1910-1929, Artemis, Zürich 1984, p.60

24. Bruno REICHLIN, «Jeanneret Le Corbusier, painter architect» in E. blau, n. J. troy, Architecture and Cubism, Centre Canadien d'Architecture, montréal, 1997, p. 205
25. LE CORBUSIER et Pierre JEANNERET, *op.cit.* n°23, p.60
26. Gaston BACHELARD, *op. cit.* n°4, p. 77
27. F. L. WRIGHT, in Bruno MARCHAND, *op. cit.* n°11
28. Gaston BACHELARD, *op. cit.* n°4, p. 203
29. Ibid n°28, p. 93
30. Ibid n°28, p.40
31. Gilles BARBEY et Perla SERFATY-KOROSEC
«Une chambre», URL: <http://www.perlaserfaty.net/documents%5CBARBEYandKOROSEC-SERFATY.pdf>
(consultation le 03.10 2014)
32. Georges PEREC, *op. cit.*, n°5, p.26
33. Fritz NEUMEYER, «Die Augen des Hauses – Das Fenster als architektonische Form», Werk, Bauen + Wohnen 9/2007, Zurich, 2007, p. 37 in Anna ZURBUCHEN «Habiter. Une affaire de fenêtres» , EPFL, Janvier 2013, p.20
34. Charles BAUDELAIRE, *Les Paradis Artificiels*, 1860 in Gaston BACHELARD, *op. cit.* n°4, p.52
35. Bruno REICHLIN in CORRODI Michelle, SPECHTENHAUSER Klaus, Lichteinfall – Tageslicht im Wohnbau, Birkhäuser et ETH Wohnforum, Bâle, 2008, p.90, in Anna ZURBUCHEN «Habiter. Une affaire de fenêtres» , EPFL, Janvier 2013, p.7
36. Gaston BACHELARD, *op. cit.* n°4, p.50
37. Nicolas BASSAND, «Densité et logement collectif: innovations architecturales et urbaines dans la Suisse contemporaine», Thèse n°4276 (2009), p. 217
38. Bettina KÖHLER, Werk, bauen und wohnen, n°10, 2002 in Georgine ROCH, «Habiter en ville. Entre intimité et socialité», EPFL, Janvier 2007, p. 22

39. LE CORBUSIER, *Urbanismes*, G. Grès et Cie, Paris, 1925, p.174 in Anna ZURBUCHEN «Habiter. Une affaire de fenêtres» , EPFL, Janvier 2013, p.21
40. LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Éditions G. Crès, 1924, p. 16
41. Junichiro TANIZAKI, *Eloge de l'ombre*, Éditions Verdier, Lagrasse, [1933] 2011, pp. 48 et 64-66
42. LE CORBUSIER, *op. cit.* n°40
43. Ernst GOMBRICH, *Histoire de l'art*, Éditions Flammarion, Paris, 1990, p.333 in Patrick MESTELAN, *L'ordre et la règle*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romande, 2005, p. 271
44. Michelle CORRODI, Klaus SPECHTENHAUSER, «Lichteinfall – Tageslicht im Wohnbau», Birkhäuser et ETH Wohnforum, Bâle, 2008, p.196
45. Junichiro TANIZAKI, *op. cit.* n°41, p.48
46. Bruno J. HUBERT, *Le Yale Center for British Art: Louis I. Kahn*, Monographie d'architecture, Éditions Parenthèse, 1992, p. 21
47. Gaston BACHELARD, *op. cit.* n°4, p. 127
48. Georges PEREC, *op. cit.*, n°5, p.96





SOURCES

BIBLIOGRAPHIE

ARTICLES

PUBLICATIONS ÉLECTRONIQUES

FILMOGRAPHIE

CONFÉRENCES

THÈSES ET ÉNONCÉS

ENSEIGNEMENT

ICONOGRAPHIE



SOURCES

BIBLIOGRAPHIE

Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige, [1957] 2014

Gilles BARBEY, *L'habitation captive - essai sur la spatialité du logement de masse*, Lausanne, Editions Georgi, Presses polytechniques romandes, 1980

Gilles BARBEY, *L'évasion domestique – essai sur les relations d'affectivité au logis*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 1990

Serge Ivan CHERMAYEFF ET Christopher ALEXANDER, *Intimité et vie communautaire*, Collection aspects de l'urbanisme, Dunod, Paris, 1972

Horia DAMIAN et Jean-Pierre RAYNAUD, *les symboles du lieu l'habitation de l'homme*, Paris, Éditions de L'Herne, 1983

Anne DEBARRE et Monique ELEB, *Architecture de la vie privée, maisons et mentalités XVIIe – XIXe siècles*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1989.

Edward T. HALL, *La dimension cachée*, Paris, Editions Points, [1966] 1971

Jean-Claude KAUFMANN, *La chaleur du foyer. Analyse du repli domestique*, Paris, Librairie des Méridiens, Klincksieck et Cie, 1988.

Roderick J. LAWRENCE, *Houses, dwellings and homes*, Canada, John Wiley and Sons, 1987

LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris, Éditions G. Crès, 1923

Jacques LUCAN, *Composition, non composition*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romande, 2009

Patrick MESTELAN, *L'ordre et la règle*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romande, 2005

Georges PEREC, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 1974

Gottfried SEMPER, *The four elements of architecture and other writings*, Cambridge university press, [1851] 2011

Perla SERFATY-GARZON, *Psychologie de la maison*, une archéologie de l'intimité, Montréal, Éditions du Méridien, 1999

Perla SERFATY-GARZON, *Chez-soi, les territoires de l'intimité*, Paris, Éditions Armand Colin, 2003

Martin STEINMANN, *Forme Forte : écrits 1972-2002*, Basel, Birkhäuser, 2003

Junichiro TANIZAKI, *Eloge de l'ombre*, Éditions Verdier, Lagrasse, [1933] 2011

ARTICLES

Pascal AMPHOUX, «Signatures, configurations et effets sonores», *Architecture et comportements*, vol. 9, n°3, 1993, pp. 379-386

Pascal AMPHOUX et Mondada LORENZA, «Le chez-soi dans tous les sens», *Architecture et comportement*, vol. 5, n°1, 1989, pp. 135-150

Gilles BARBEY, «Esquisse de la relation affective au chez-soi», 1988, pp. 49-55

Gilles BARBEY, «Vers une phénoménologie de l'être chez-soi», *Architecture et comportement*, vol. 5, n°2, 1989, pp. 87-90

Yvonne BERNARD, «Les espaces de l'intimité», *Architecture et Comportement*, vol. 9, n°3, 1993, pp. 367-372

Thomas BOGA, *Die Architektur von Rudolf Olgiati*, Basel, Éditions Birkhäuser, 2010

Philippe DEHAN, «Concilier intimité et convivialité», *Moniteur architecture AMC*, n° 68, 1996, pp. 56-61

Carole DEPRES, «The meaning of home: literature review and directions for future research and theoretical development», *The journal of Architectural and Planning Research* vol.8, n°2, pp. 96-115

Nicole ELEB-HARLÉ, «Rôles et significations des espaces de transitions : quelques orientations de réflexions», *Architecture et comportement*, vol. 9, n°3, 1993, pp. 409-415

D. Geoffrey HAYWARD, «Home as an environmental and psychological concept», *Landscape*, 1975, pp. 1-9

D. Geoffrey HAYWARD, «Psychological concepts of home», *HUD Challenge / Us dept. of housing and urban development*, vol. 8, n°2, 1977, pp. 10-13

Maria Vittoria GIULIANI, «Towards an analysis of mental representations of attachment to the home», *The Journal of Architectural and Planning Research*, vol.8, n°2, 1991, pp. 133-146

Carl F. GRAUMANN, «Vers une phénoménologie de l'être chez-soi», *Architecture et Comportement*, vol. 5, n°2, 1989, pp. 111-116

Louis Isadore KAHN, «The Room, the street and Human agreement», *AIA Journal*, vol. 56, n°3, septembre 1971, pp. 33.

Marion KOROSEC-SERFATY, «Demeure et altérité: mise à distance et proximité de l'autre», *Architecture et Comportement*, vol. 5, n°2, 1989, pp. 161-173

Roderick J. LAWRENCE, «What makes a house a home?», *Environment and behavior*, vol. 19, n°2, Mars 1987, pp. 154-168

Jacques LUCAN, «Nécessités de la clôture ou la vision sédentaire de l'architecture», *Matière n°3*, Presses polytechniques et universitaires romandes, 1999

Louise NYSTRÖM GAUNT, «The meaning and use of home», *Journal of architectural and planning research*, vol.8, n°2, 1991, pp. 91-180

Kaj NOSCHIS, «La maison du jour et de la nuit», *Le journal des psychologues*, n°61, octobre 1988, pp. 31-39

Dominique RAYNAUD, «Les symbolismes de la porte : essai sur les rapports du schéma à l'image», *Architecture et comportement*, vol. 8, n°4, 1992, pp. 333-352

Maurice SAUZET, «Sensory phenomenology as a reference for the architectural project», *Architecture et Comportement*, vol. 5, n°2, 1989, pp. 153-160

Rachel SEBBA et Arza CHURCHMAN, «The uniqueness of the home», *Architecture et comportement*, vol. 3, n°1, 1986-87, pp. 7-24

Perla SERFATY-GARZON, «Le chez-soi : habitat et intimité», *Le dictionnaire critique de l'habitat et du logement*, Paris, éditions Armand Colin, 2003, pp. 65-69

S.G. SMITH, «The essential qualities of home», *Journal of Environmental Psychology*, vol 14, n°1, 1994

Judith SIXSMITH, «The meaning of home: an exploratory study of environmental experience», *Journal of Environmental Psychology*, n°6, 1986, pp. 281-298

Aldo VAN EYCK, *The Medicine of Reciprocity Tentatively Illustrated*, *Architects Yearbook* n°10, Londres, 1962, pp. 173-78, réimprimé dans Aldo VAN EYCK, *Works*, p.89.

Maria VILLELA-PETIT, «Le chez-soi: espace et identité», *Architecture et Comportement*, vol. 5, n°2, 1989, pp. 127-134

PUBLICATIONS ELECTRONIQUES

Gilles BARBEY et Perla SERFATY-KOROSEC
«Une chambre», URL : <http://www.perlaserfaty.net/documents%5CBARBEYandKOROSEC-SERFATY.pdf> (consultation le 03.10 2014)

Jan SCHEVERS «Rudolf Olgiati: Die Sprache der Architektur», [5 déc. 2012], URL: <https://www.youtube.com/>

watch?v=cPn4ILikuU4 (consultation le 24.11.13)

Claude Lévi STRAUSS, «La notion de maison», Entretien avec Claude Lévi Strauss par Pierre Lamaison, URL: <http://terrain.revues.org/3184> (consultation le 08.11.2014)

FILMOGRAPHIE

Sofia COPPOLA, *Lost in Translation*, 102 minutes, 2003

Alfred HITCHCOCK, *Rear Window*, 112 minutes, 1954

Wong KAR-WAI, *In the Mood for Love*, 98 minutes, 2000

CONFÉRENCE

MAISON DE L'ARCHITECTURE DE GENEVE
CYCLE INTIMITÉ
du 02.10.2014 au 18.06.2015

Pezo VON ELLRICHTSHAUSEN
Architectes, Concepcion, Chili
2 octobre 2014

Erwan BOUROLLEC
Designer, Paris
30 octobre 2014

URL: <http://www.ma-ge.ch/>

THÈSE ET ENONCÉ

Thaddée LUCAN, «Clôture e(s)t ouverture, aux limites de l'hermétisme», EPFL, Janvier 2012

Anna ZURBUCHEN «Habiter. Une affaire de fenêtres», EPFL, Janvier 2013

Georgine ROCH, «Habiter en ville. Entre intimité et socialité», EPFL, Janvier 2007

Nicolas BASSAND, «Densité et logement collectif: innovations architecturales et urbaines dans la Suisse contemporaine», Thèse n°4276 (2009)

ENSEIGNEMENT

Bruno MARCHAND, Théorie de l'Architecture, EPFL, Semestre IV et VII, EPFL 2010 et 2013

Luca ORTELLI, Histoire de l'habitation, EPFL, Semestre d'automne VII, 2013

ICONOGRAPHIE

COUVERTURE

Coupe anatomique, assemblage Personnel
De haut en bas, de gauche à droite:

Sofia COPPOLA, *Lost in Translation*, 102 minutes, 2003
URL: http://25.media.tumblr.com/47fd3b1fd-04684509f23451182a2a0db/tumblr_mjs-7cyA2El1qz9qooo4_400.jpg
(consultation le 25.10.14)

Edward HOPPER, *Morning sun, 1952*
URL: http://marketing.files.wordpress.com/2012/05/hopper_morning_sun1-hopper-1952-soleil-du-matin.jpg
(consultation le 14.12.14)

BERTALL, extrait, *Etages du monde parisien, 1845*
Gilles BARBEY, « Vers une phénoménologie de l'être chez-soi », *Architecture et comportement*, vol. 5, n°2, 1989, p.90

Felix VALLOTTON, *L'Argent*, 1897
URL: http://www.ville-ge.ch/musinfo/bd/mah/images_museumplus/big/0001523000/0001523164_0000174310_OG.JPG
(consultation le 12.11.14)

Felix VALLOTTON, *Colloque Sentimental*, 1898
URL: http://www.ville-ge.ch/musinfo/bd/mah/collections/detail.php?adv_auteur=Paris&page=56&pos=672&id=1296505
(consultation le 12.11.14)

BERTALL, extrait, *Etages du monde parisien, 1845*
Gilles BARBEY, « Vers une phénoménologie de l'être chez-soi », *Architecture et comportement*, vol. 5, n°2, 1989, p.90

Frank Lloyd WRIGHT, *Foyer dans la maison à Oak Park, Chicago*, 1889-1913

URL: <http://www.cjbuildsllc.com/wp-content/uploads/2011/11/img165.jpg>

(consultation le 12.10.14)

Vilhelm HAMMERSHOL, *Sun in a empty room*, début XX^{ème} siècle

URL: <http://pictify.com/793685/vilhem-hammershi-sun-in-an-empty-room>

(consultation le 14.12.14)

REMBRANDT, *Philosophe en méditation*, 1632

URL: http://www.larousse.fr/encyclopedie/data/images/1002646-Rembrandt_Philosophe_en_m%C3%A9ditation.jpg

(consultation le 26.10.14)

Henri MATISSE, *la famille du peintre* ou *Joueurs d'échecs*, 1911

URL: <http://3.bp.blogspot.com/-PCwHMz0UvIs/UIHTuU6DDOI/AAAAAAAAIt4/gXxsxlUH6Og/s1600/MATISSE,+la+famille+du+peintre.jpg>

(consultation le 14.12.14)

Gustave CAILLEBOTTE, extrait, *un balcon, boulevard Haussmanien*, 1880

URL: <http://www.artliste.com/balcon-boulevard-haussmann-gustave-caillebotte-50-1164-iphone.jpg>

(consultation le 13.12.14)

Claude MONET, *Le vestibule original des Nymphéas*, détruit dans les années 1960, Musée de l'Orangerie, Paris, 1926

URL: http://www.musee-orangerie.fr/homes/home_id24798_u112.htm

(consultation le 01.11.14)

Saul STEINBERG, extrait, *The Art of Living*, 1952

URL: <http://florizel.canalblog.com/archives/2007/02/13/3951015.html>

(consultation le 01.11.14)

Selina WALDER, *Dado built and inhabited by Rudolf Olgiati and Valerio Olgiati*, ed. Selina Walder, 2010

LA THEORIE DU REPLI DOMESTIQUE

Fig. 1

Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, éditions Duchesne, Paris, 1755

URL : http://www.londe.fr/IMG/jpg/laugier-portada_2_.jpg
(consultation le 08.09.14)

Fig. 2

Caspar David FRIEDRICH, *Le voyageur contemplant une mer de nuages*, 1817- 1818

URL : http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Voyageur_contemplant_une_mer_de_nuages#mediaviewer/File:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg
(consultation le 03.11.14)

LA LIMITE

Fig. 3

Aldo VAN EYCK, *Cercles d'Otterlo*, deuxième version, 1950 (fig. 3)

URL : <http://www.team10online.org/team10/eyck/> (consultation le 13.12.14)

Fig. 4

Dessin Personnel, Schéma des cercles de la limite domestique

Fig. 5

Mies VAN DER ROHE, *Maison de campagne en briques*, 1923

URL: http://ltha.epfl.ch/enseignement_lth/theorie/illustrations_cours_TH_IV/TH_IV_05_Mies_V_D_R_I.pdf
(consultation le 02.01.15)

Fig. 6

René MAGRITTE, *Poison*, 1939

URL: <http://media-cache-ak0.pinimg.com/736x/64/70/e7/6470e733830bc1a8612360507aa5d692.jpg>
(consultation le 14.12.14)

Fig. 7

Frank Lloyd WRIGHT, *Maison Goetsch-Winkler*, Lansing,

Michigan, 1938-1939

URL : http://3.bp.blogspot.com/-tZgjiwPLVo/UcDL_J29MtI/AAAAAAAAAJY/yoELaMoWkuA/s1600/casa+Goetsch-Winkler.jpg

(consultation le 10.10.14)

Fig. 8

Aldo VAN EYCK, *orphelinat municipal d'Amsterdam*
1959 - 1960

URL: <http://thesleepofrigour.files.wordpress.com/2013/01/orph-archival025.jpg?w=150&h=150>

(consultation le 13.12.14)

Fig. 9

Aldo VAN EYCK, *orphelinat municipal d'Amsterdam*
1959 - 1960

URL: <https://thesleepofrigour.files.wordpress.com/2013/01/020-courtyard.jpg>

(consultation le 13.12.14)

Fig. 10

Alvar AALTO, *Maison Louis Carré*, 1957 - 1960

URL: <http://image.architonic.com/imgTre/10.jpg>

(consultation le 22.10.14)

Fig. 11

Rudolf OLGATI, *Casa Radulff*, Flims, Waldhaus, 1971-1972

Thomas BOGA, *Die Architektur von Rudolf Olgiati*, Basel, Éditions Birkhäuser, 2010

Fig. 12

MUELLER SIGRIST ARCHITEKTEN, *Kalkbreite*, Zürich, 2012-2014 (fig.12)

URL : <http://www.muellersigrist.ch/arbeiten/bauten/wohn-und-gewerbesiedlung-kalkbreite-zuerich/>

(consultation le 24.12.14)

Fig. 13

Adrian STREICH, *Wohnsiedlung Werdwies*, Zürich, 2001-2007

URL: http://www.adrianstreich.ch/index.php?id=168&tx_astportfolio2_pi1%5BshowUid%5D=23

(consultation le 17.12.14)

Fig. 14

STEIB & GMÜR, *Paul Clairmont-Strasse*, Zürich, 2006

Nicolas BASSAND, «Densité et logement collectif: innovations architecturales et urbaines dans la Suisse contempo-

raïne», Thèse n°4276 (2009), p. 188

Fig. 15

Edward HOPPER, *Summertime*, 1943

URL : <http://uploads3.wikiart.org/images/edward-hopper/summertime.jpg>

(consultation le 13.12.14)

Fig. 16

Edward HOPPER, *High Noon*, 1949

URL : <http://artifexinopere.com/wp-content/uploads/2012/11/1949-high-noon.jpg>

(consultation le 14.12.14)

Fig. 17

Edward HOPPER, *Summer Evening*, 1947

URL : <http://www.edwardhopper.net/images/paintings/summer-evening.jpg>

(consultation le 14.12.14)

Fig. 18

Claude MONET, *Le vestibule original des Nymphéas*, détruit dans les années 1960, Musée de l'Orangerie, Paris, 1926

URL : http://www.musee-orangerie.fr/homes/home_id24798_u112.htm

(consultation le 01.11.14)

Fig. 19

Claude MONET, *La salle 2 des Nymphéas à l'Orangerie*, Musée de l'Orangerie, Paris, 1926

URL : <http://www.linternaute.com/savoir/grands-chantiers/06/diaporama/musee-orangerie/images/musee-restaure/2.jpg>

(consultation le 01.11.14)

Fig. 20

George PEREC, Extrait d' *Espèces d'Espaces*, 1974

Luca ORTELLI, *Slides du cours d'Histoire de l'habitation*, EPFL, Semestre d'automne VII, 2013

Fig. 21

Maurice BRAILLARD, Louis VIAL, *ensemble de logements Montchoisy, Hall de réception*, Genève, 1929

Nicolas BASSAND, «Densité et logement collectif: innovations architecturales et urbaines dans la Suisse contemporaine», Thèse n°4276 (2009), p. 179

Fig. 22

Maurice BRAILLARD, Louis VIAL, *ensemble de logements Montchoisy, Plan type*, Sans échelle, Genève, 1929
Nicolas BASSAND, «Densité et logement collectif: innovations architecturales et urbaines dans la Suisse contemporaine», Thèse n°4276 (2009), p. 146

EFFETS D'INTERIEURS

Fig. 23

Claude-Nicolas LEDOUX, *Coup d'œil du théâtre de Besançon*, Planche N°113 d'*Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, 1804
URL : <http://blog.bnf.fr/uploads/lecteurs/2010/05/ledoux.jpg>
(consultation le 22.09.14)

Fig. 24

Louis Isadore KAHN, *The making of a Room*, 1971
URL : <http://www.vangviet.com/wp-content/uploads/natural-louis-kahn-the-making-of-room.jpg>
(consultation le 30.10.14)

Fig. 25

Joze PLECNIK, Zacher Haus, projet de concours, Vienne, 1900
Luca ORTELLI, *Slides du cours d'Histoire de l'habitation*, EPFL, Semestre d'automne VII, 2013

Fig. 26

Gustave CAILLEBOTTE, *Homme au balcon*, boulevard Haussmann, 1880
URL : <http://www.musee-virtuel.com/docs/caillebotte/balcon.jpg>
(consultation le 02.01.15)

Fig. 27

Gustave CAILLEBOTTE, *Un balcon*, 1880
URL : <http://www.musee-virtuel.com/docs/caillebotte/balcon.jpg>
(consultation le 02.01.15)

Fig. 28

LE CORBUSIER, *Unité d'Habitation à Marseille, vue de la double hauteur du salon*, 1852

URL: <http://www.technomc.info/Architecture%20bio%20climatique/Le%20Corbusier%20esprit%20nouveau.htm>
(consultation le 29.11.14)

Fig. 29

LE CORBUSIER, *Villa La Roche, vue de l'Entrée*, 1923-1925

URL: http://lumieregallery.net/exhibitions_wp/13_09_Pare-Corb2_50_ce3/photos/P36comp_finalC.jpg
(consultation le 29.11.14)

Fig. 30

LE CORBUSIER, *Villa La Roche, vue du salon*, 1923-1925

URL : <http://www.ivarhagendoorn.com/files/villa-la-roche-1.jpg>
(consultation le 29.11.14)

Fig. 31

Frank Lloyd WRIGHT, *Foyer dans la maison à Oak Park, Chicago*, 1889-1913

URL: <http://www.cjbuildsllc.com/wp-content/uploads/2011/11/img165.jpg>
(consultation le 12.10.14)

Fig. 32

Adolf LOOS, *Son appartement*, Vienne, 1903

Luca ORTELLI, *Slides du cours d'Histoire de l'habitation*, EPFL, Semestre d'automne VII, 2013

Fig. 33

FHV, *Avenue de Morges*, Lausanne, 2009-2014

URL: <http://www.fhvarchitectes.ch/projet/avenue-de-morges/>
(consultation le 20.10.14)

Fig. 34

AIRES MATEUS, AIRES MATEUS, *Casa Barreira Antunes*, différence niveau entre zones publiques et privées, Alentejo, Portugal, 2000

URL: <http://ideasgn.com/dreamhouse/wp-content/uploads/2014/08/Casa-Barreira-Antunes-by-Aires-Mateus-13.jpg>
(consultation le 20.10.14)

Fig. 35

Vincent VAN GOGH, *Chambre à Arles*, 1889

URL: <http://s.hswstatic.com/gif/vincent-van-gogh-paintings-from-saint-remy-13.jpg>

(consultation le 24.12.14)

Fig. 36

Rudolf et Valerio OLGIATI, *Dado House*, chambre, XXI^{ème} siècle

Selina WALDER, *Dado built and inhabited by Rudolf Olgiati and Valerio Olgiati*, ed. Selina Walder, 2010

Fig. 37

Félix VALLOTTON, *La Santé de l'Autre*, 1898

URL: http://www.sightswithin.com/Felix.Vallotton/Intimites_-_La_sante_de_L'Autre.jpg

(consultation le 09.12.14)

Fig. 38

Félix VALLOTTON, *Femme Endormie*, 1899

URL: <http://www.lemondedesarts.com/images/Vallotton15.jpg>

(consultation le 09.12.14)

Fig. 39

Félix VALLOTTON, *La Paresse*, 1896

URL: <http://moreintelligentlife.com/sites/default/files/legacy/paresse.jpg>

(consultation le 09.12.14)

Fig.40

Vilhelm HAMMERSHØI, *Chambre*, 1890

URL : <http://indulgy.ccio.co/V6/oH/Qp/177118197814659921GD2w1ysjc.jpg>

(consultation: 06.12.14)

Fig.41

Hans KAMMERER, *Am Fenster*, 1922

URL : <http://www.pinterest.com/pin/350928995939015173/>

(consultation: 06.12.14)

Fig. 42

Caspar David FRIEDRICH, *Femme à la fenêtre*, 1822

URL : http://pauledel.blog.lemonde.fr/files/2010/10/5942000_v1.1288024099.jpg

(consultation: 06.12.14)

Fig. 43

Salvador DALÌ, *Femme à la fenêtre*, 1925

URL: <http://doudou.gheerbrant.com/blog2/wp-content/dalifenetre.jpg>

(consultation: 06.12.14)

Fig. 44

Edward HOPPER, *Eleven A.M.*, 1926

URL : <http://s3.amazonaws.com/static2.postcrossing.com/postcard/medium/2661692c86a1f88a11fb48e5ad2db026.jpg>

(consultation le 14.12.14)

Fig. 45

Louis Isadore KAHN, British Castle Floor Plan Sketches, 1991

David B. BROWNEE, David G. DE LONG, *In the Realm of Architecture*, Los Angeles: Museum of Contemporary Art, Rizzoli, 1998, p.68.

Fig. 46

Yéçhil-Cami de Brousse (Bursa), Turquie, *l'espace de la fenêtre*

Patrick MESTELAN, *L'ordre et la règle*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romande, 2005, p. 263

Fig. 47

Louis Isadore KAHN, Fisher House, Hatboro, Pennsylvania, 1960-1967

URL: http://www.metalocus.es/content/en/system/files/file-images/ml_vitra_11_Louis_Kahn_Fisher_House.crop_11_1024.jpg

(consultation le 18.10.14)

Fig. 48

Sofia COPPOLA, *Lost in Translation*, 102 minutes, 2003

URL: http://25.media.tumblr.com/47fd3b1fd-04684509f23451182a2a0db/tumblr_mjs-7cyA2El1qz9qooo4_400.jpg

(consultation le 25.10.14)

Fig. 49

René MAGRITTE, *L'empire des Lumières*, 1954

URL: <http://www.masterworksfineart.com/inventory/magritte/original/magritte3115.jpg>

(consultation : 23.12.14)

Fig. 50

Edward HOPPER, *Night Windows*, 1928
URL : http://www.moma.org/collection_images/resized/269/w500h420/CRI_261269.jpg
(consultation le 15.11.14)

Fig. 51

Edward HOPPER, *apartment houses*, 1923
URL: <http://uploads0.wikiart.org/images/edward-hopper/apartment-houses.jpg>
(consultation : 15.11.14)

Fig. 52

Alfred HITCHCOCK, *Rear Window*, 112 minutes, 1954

Fig. 53, 54, 55 et 56

Ibid., n°52

Fig. 57

Mies VAN DER ROHE, *Farnsworth House*, 1946-1951
URL : http://3.bp.blogspot.com/_U7N6CH5mlhQ/S2no22eUm_I/AAAAAAAAAEk0/yqY-4zKE_LY/s1600-h/mies-van-der-rohe.jpg
(consultation le 22.08.14)

Fig. 58

Mies VAN DER ROHE, *Farnsworth House*, Intérieur, 1946-1951
URL : <http://www.globalfriends.net/wp-content/uploads/2013/11/farnsworth-house-interior-with-large-wooden-decor-also-comfort-chair.jpg>
(consultation le 22.08.14)

Fig. 59

Shigeru BAN, *Curtain Wall House*, Tokyo, Japon, 1995
URL : http://www.shigerubanarchitects.com/works/1995_curtain-wall-house/index.html
(consultation : 12.09.14)

Fig. 60

Adrian STREICH, *Lienhof*, regards à travers une loggia, Zürich, 2004-2007
URL : http://www.adrianstreich.ch/index.php?id=168&tx_astportfolio2_pi1%5BshowUid%5D=24
(consultation 30.12.14)

fig. 61

Adolf LOOS, *Maison Kraus*, Vienne, 1905
Anna ZURBUCHEN «Habiter. Une affaire de fenêtres» ,

EPFL, Janvier 2013, p.22

fig. 62

Edward HOPPER, *Room in Brooklyn*, 1939

URL : <http://lemontulip.files.wordpress.com/2010/04/room-in-brooklyn.jpg>

(consultation 15.11.14)

fig. 63

Johan VAN DE BEEK, *Maison Moller* d'adolf LOOS, Coupes, 1927-1928

Anna ZURBUCHEN «Habiter. Une affaire de fenêtres» , EPFL, Janvier 2013, p.22

fig. 64

Ueli ZBINDEN, *Schürliweg*, 2008-2009 (fig. 64)

Nicolas BASSAND, «Densité et logement collectif: innovations architecturales et urbaines dans la Suisse contemporaine», Thèse n°4276 (2009), p.86

fig. 65

Ueli ZBINDEN, *Schürliweg*, plan, sans échelle, 2008-2009

Nicolas BASSAND, «Densité et logement collectif: innovations architecturales et urbaines dans la Suisse contemporaine», Thèse n°4276 (2009), p.86

fig. 66

AIRES MATEUS, *Casa Barreira Antunes*, Alentejo, Portugal, 2000

URL http://arkinetia.com/articulos/manuel-aires-mateus-e-francisco-aires-mateus-portugal_a141/

(consultation le 20.10.14)

fig. 67

Bernard RUDOLFSKI, *Outdoor Room*, 1938

Luca ORTELLI, *Slides du cours d'Histoire de l'habitation*, EPFL, Semestre d'automne VII, 2013

fig. 68

REMBRANDT, *Philosophe en méditation*, 1632

URL: http://www.larousse.fr/encyclopedie/data/images/1002646-Rembrandt_Philosophe_en_m%C3%A9ditation.jpg

(consultation le 26.10.14)

fig. 69

Félix VALLOTTON, *Le dîner, effet de lampe*, 1899

URL : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/data/>

images/1002644-F%C3%A9lix_Vallotton_le_D%C3%AE-
ner_effet_de_lampe.jpg
(consultation le 09.12.14)

fig. 70

Rudolf et Valerio OLGATI, *Dado House*, salon, XXI^{ème} siècle
Selina WALDER, *Dado built and inhabited by Rudolf Olgiati
and Valerio Olgiati*, ed. Selina Walder, 2010

fig. 71

Félix VALLOTTON, *Colloque Sentimental*, 1898
URL: [http://www.ville-ge.ch/musinfo/bd/mah/
collections/detail.php?adv_auteur=Paris&-
page=56&pos=672&id=1296505](http://www.ville-ge.ch/musinfo/bd/mah/collections/detail.php?adv_auteur=Paris&-page=56&pos=672&id=1296505)
(consultation le 12.11.14)

fig. 72

Anton BRENNER, logements, Francfort - Praunheim, 1928-
1929 (fig.72)
Anna ZURBUCHEN «Habiter. Une affaire de fenêtres» ,
EPFL, Janvier 2013, p. 32

fig. 73

Gustave CAILLEBOTTE, *le déjeuner*, 1876
URL : [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/com-
mons/9/9f/G._Caillebotte_-_Le_d%C3%A9jeuner.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9f/G._Caillebotte_-_Le_d%C3%A9jeuner.jpg)
(consultation le 02.01.15)

fig. 74

Christian KEREZ, *house with one wall*. zurich, 2004-2007
URL: [http://afasiaarq.blogspot.com/2012/05/christian-ke-
rez.html](http://afasiaarq.blogspot.com/2012/05/christian-ke-rez.html)
(consultation le 31.12.14)

fig. 75

Vilhelm HAMMERSHØI, intérieur au 30 Strandgade, vers
1900
U R L : [http://www.pinterest.com/
pin/408068416208117665/](http://www.pinterest.com/pin/408068416208117665/)

fig. 76

Ibidi., n° 75
URL : [http://uploads0.wikiart.org/images/vilhelm-ham-
mershoi/interior-from-strandgade-with-sunlight-on-the-
floor-1901.jpg](http://uploads0.wikiart.org/images/vilhelm-ham-mershoi/interior-from-strandgade-with-sunlight-on-the-floor-1901.jpg)

fig. 77

Ibidi., n° 75

URL : <http://lacasaneagra.files.wordpress.com/2010/11/vilhelm-hammershoi-1.jpg>

fig. 78

Ibidi., n° 75

URL : [http://en.wahooart.com/Art.nsf/O/8XXHFF/\\$File/Vilhelm-Hammersh-i-Interior-Strandgade-30.JPG](http://en.wahooart.com/Art.nsf/O/8XXHFF/$File/Vilhelm-Hammersh-i-Interior-Strandgade-30.JPG)

fig. 79

Ibidi., n° 75

URL : <http://neocalchemist.files.wordpress.com/2012/08/interior-strandgade30.jpg>

fig. 80

Ibidi., n° 75

<http://fletchingarrows.tumblr.com/post/24281663698/beardbriarandrose-vilhelm-hammersh-i-danish>

CONCLUSION

fig. 81

Edward HOPPER, *Rooms by the Sea*, 1951

URL : <http://www.edwardhopper.net/images/paintings/rooms-by-the-sea.jpg>

(consultation le 04.01.15)



