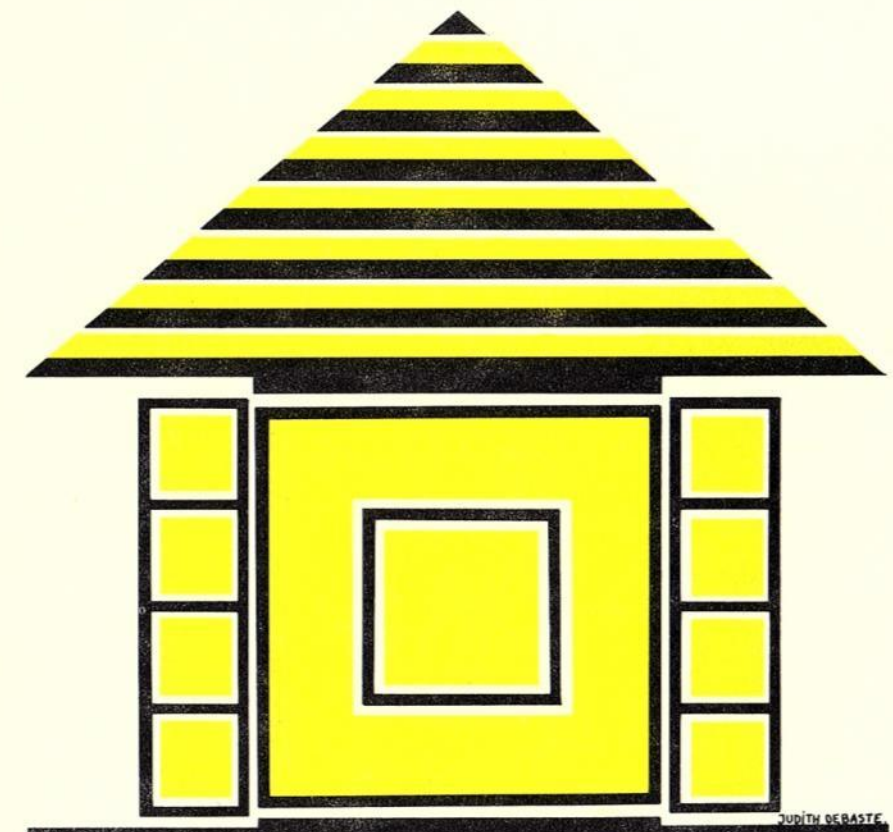


HISTOIRE
CONTEMPORAINE DE
L'HABITATION ISOLEE



L'ARCHITECTURE DES MAISONS
INDIVIDUELLES AU XX^e SIECLE :
ORIGINES, FORMES ET ESPACES .

Institut Supérieur d'Architecture de Mons

HISTOIRE
CONTEMPORAINE DE
L'HABITATION ISOLEE
L'ARCHITECTURE DES MAISONS
INDIVIDUELLES AU XIX SIECLE
ORIGINES, FORMES ET ESPACES

HISTOIRE
CONTEMPORAINE DE
L'HABITATION ISOLEE

R E M E M O I R E S

H I S T O I R E
C O N T E M P O R A I N E D E
L ' H A B I T A T I O N I S O L E E
L ' A R C H I T E C T U R E D E S M A I S O N S
I N D I V I D U E L L E S A U X X ^e S I E C L E :
O R I G I N E S , F O R M E S E T E S P A C E S .

O U V R A G E P R E P A R E
P A R J E A N D O U L L I E Z E T J U D I T H D E B A S T E
E T

P U B L I E

A L ' O C C A S I O N D E L ' E X P O S I T I O N
" H I S T O I R E C O N T E M P O R A I N E D E L ' H A B I T A T I O N I S O L E E "

P R O D U I T E P A R
L ' A T E L I E R D E C O M P O S I T I O N D E P R E M I E R E C A N D I D A T U R E
D E L ' I N S T I T U T S U P E R I E U R D ' A R C H I T E C T U R E

D E L A V I L L E D E M O N S
E T P R E S E N T E E D U 9 M A I A U 9 O C T O B R E 1 9 8 5

A L A S A L L E D U B E L I A N
8 8 , R U E D ' H A V R E - M O N S

CONCEPTION DU CATALOGUE, MAQUETTE ET MISE EN PAGE,
SELECTION ICONOGRAPHIQUE, CHOIX DES HABITATIONS ET BIBLIOGRAPHIE DE BASE
Jean Doulliez et Judith Debaste

DECOUPAGE CHRONOLOGIQUE, INTRODUCTIONS AUX MOUVEMENTS ARCHITECTURAUX,
VERIFICATION ET COMPLEMENT DES TEXTES MONOGRAPHIQUES
Jean Doulliez

ASSEMBLAGES BIBLIOGRAPHIQUES
Judith Debaste

DOCUMENTATION ET RECHERCHES BIBLIOGRAPHIQUES
Danielle Navez

CORRECTION DES EPREUVES DE BASE
- TEXTES, PLANCHES -

POUR L'ANNEE ACADEMIQUE 1983-1984
Jean Doulliez, Renzo Dal Cin, Judith Debaste, Freddy Sues

POUR L'ANNEE ACADEMIQUE 1984-1985
Jean Doulliez, Judith Debaste

RECHERCHES DOCUMENTAIRES, EXECUTION DES DOCUMENTS ICONOGRAPHIQUES,
REDACTION PREALABLE DES RESUMES MONOGRAPHIQUES

POUR L'ANNEE ACADEMIQUE 1983-1984
Nathalie Abrassart, Frank Alland, Ghislain André, Olivier Bourez,
Véronique Bourgeois, Betty Crosenski, Thierry Derumier, Martine Desalle,
Sophie Dubois, Pascal Dubuc, El Mostafa El Haloui, Florence Godefroid,
Etienne Godimus, Etienne Holoffe, Véronique Janssens, Serge Jaroszewski,
Gaëtane Lemaire, Patrice Leporcq, Didier Louvrier, Michel Mariettos,
Alain Mariman, Pascale Marlière, Jean-Michel Meunier, Redouane Naoui,
Isabelle Nopère, Salaheddine Ouzzane, Pascale Petit, Olivier Rousseau,
Abdeljahil Sabouni, Hassan Samih, Benoît Thibaut, Eric Thys,
Philippe Van Meerbeek, Olivier Verdique.

POUR L'ANNEE ACADEMIQUE 1984-1985
Nicolas Barone, Axel Beff, Alphonse D'Angelo, Eric Decarpentrie,
Eric De Clercq, Corine Delsaux, Olivier Dubernard, Isabelle Dubrais,
Yves Fondu, Vincent Godeau, Philippe Grolaux, Isabelle Honorez,
Geneviève Jacqmain, Véronique Janssens, Erdogan Kocer,
Pascale Leroy, Pascal Marteleur, Frédéric Mauroy, Philippe Meuleman,
Sophie Picron, Marie-Marthe Pottier, Olivier Pottiez, Doris Van Glabeke .

EXECUTION DES REDUCTIONS PHOTOGRAPHIQUES
Institut Communal d'enseignement technique de Cuesmes, Mons

FABRICATION OFFSET
Imprimerie de la Maison des Jeunes de Cuesmes, Mons

RELIURE
I.O.S. Pâturages, Hainaut

*
Tout droit de reproduction réservé à
l'Institut Supérieur d'Architecture de la Ville de Mons,
I.S.A.M.
88, rue d'Havré, 7000 Mons
Belgique, avril 1985

*
COUVERTURE
Dessin à l'encre réalisé par Judith Debaste

REMERCIEMENTS

Le présent ouvrage qui accompagne l'exposition "Histoire contemporaine de l'Habitation Isolée" a pu être réalisé grâce à la confiance qu'ont bien voulu accorder à leurs auteurs, André Godart, Directeur de l'Institut Supérieur d'Architecture de la Ville de Mons ainsi que Emile Nisolle, Secrétaire-administrateur .

Sans leur engagement, leurs encouragements et leurs conseils, cette exposition et cette publication n'auraient pu voir le jour .

Les auteurs sont également débiteurs envers plusieurs membres du personnel de l'Institut qui ont bien voulu leur témoigner compréhension, patience et encouragements . Ils remercient aussi celles et ceux qui, par leur aide extérieure, ont contribué à la réalisation de cette manifestation .

Bien entendu, cette exposition et donc cette étude n'auraient pu exister sans la participation obligée mais active et réfléchie des étudiants qui ont reconstitué avec patience les images de cette "histoire contemporaine de l'habitation isolée" .

Enfin, que tous les architectes repris dans ce catalogue soient remerciés car ils ont contribué, par leur exemple, à l'apprentissage de l'architecture et à la fabrication de son histoire . Si leurs oeuvres reprises ici ont toujours fait l'objet d'une publication antérieure, il n'est pas impossible que leur choix eût été différent s'ils avaient été consultés . Qu'ils nous pardonnent cet écart aux convenances, mais notre temps et nos moyens n'auraient pas été à la mesure de cette tâche .

Que les architectes qui n'y figurent pas et qui auraient dû s'y trouver nous pardonnent à leur tour .

Quels que soient les critères employés, une sélection est toujours impitoyablement injuste .

CONCEPTION, REALISATION ET EXECUTION DE L'EXPOSITION

PRODUCTION

Institut Supérieur d'Architecture de la Ville de Mons

SELECTION DES OEUVRES ET ORGANISATION

Judith Debaste, Jean Doulliez

SECRETARIAT

Ingrid Flament, Calogero Pasaro

ADRESSAGE INFORMATISE

Freddy Thomas

ENCADREMENT DES OEUVRES ET MONTAGE

Les étudiants de première candidature :

Nicolas Barone, Axel Beff, Alphonse D'Angelo, Eric Decarpentrie, Eric De Clercq, Corine Delsaux, Olivier Dubernard, Isabelle Dubrais, Yves Fondu, Vincent Godeau, Philippe Grolaux, Isabelle Honorez, Geneviève Jacquain, Véronique Janssens, Erdogan Kocer, Pascale Leroy, Pascal Marteleur, Frédéric Mauroy, Philippe Meuleman, Sophie Picron, Marie-Marthe Pottier, Olivier Pottiez, Doris Van Glabeke.

Les étudiants de deuxième candidature :

Nathalie Abrassart, Frank Alland, Ghislain André, Olivier Bourez, Véronique Bourgeois, Betty Crosenski, Thierry Derumier, Martine Desalle, Pascal Dubuc, Florence Godefroid, Etienne Godimus, Etienne Holoffe, Serge Jaroszewski, Amir Kalantari, Gaetane Lemaire, Patrice Leporcq, Didier Louvrier, Michel Mariettos, Pascale Marlière, Jean-Michel Meunier, Redouane Naoui, Isabelle Nopère, Pascale Petit, Olivier Rousseau, Hassan Samih, Bernard Servais, Benoît Thibaut, Eric Thys, Philippe Van Meerbeeck, Olivier Verdique, Abdelaziz Zaazai.

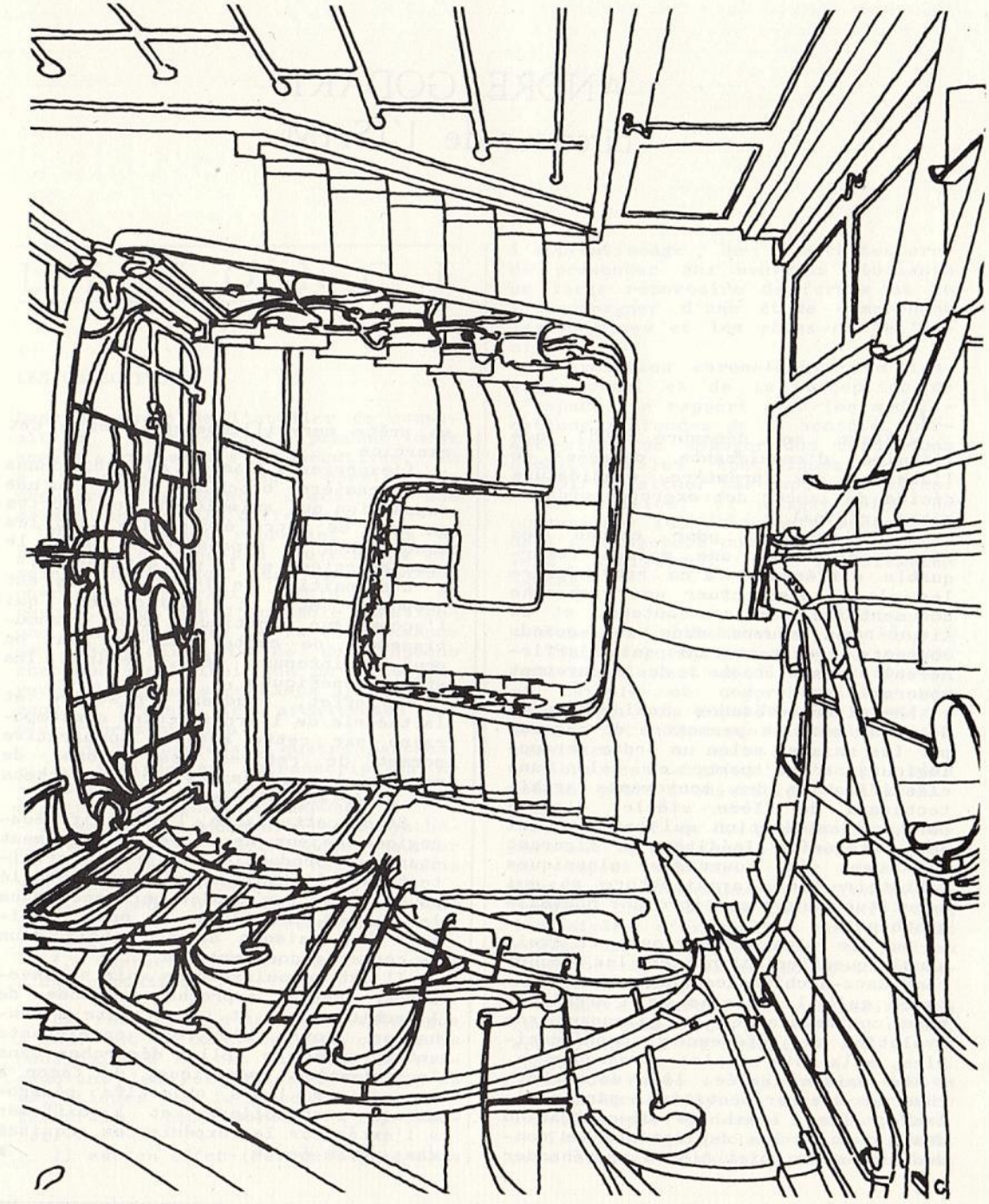
S O M M A I R E

PREFACE	André Godart	9
PRESENTATIONS	L'énoncé	11
	Les auteurs	14
	Les critères	15
ESSAIS	Quelques rôles et symboles de la maison dans l'histoire, Jean Doulliez	17
	Pédagogie : allier savoir-faire et culture architecturale, Judith Debaste	23
ARCHITECTURE DE LA MAISON CONTEMPORAINE, ORIGINES, FORMES ET ESPACES .		
ORIGINES	De l'Antiquité à l'éclectisme du XIXème siècle	29
	Introduction	
	La Villa néo-classique	33
	La villa néo-gothique	34
	La fin du naturalisme romantique	35
ART NOUVEAU		37
PRE-MODERNISME	Introduction	41
	1. Transition et purisme	42
	Ecole de Glasgow (Modern Style) Charles R. Mackintosh	42
	De Bruxelles à Amsterdam	43
	Ecole de Vienne (Jugendstil)	43
	2. Les bases du fonctionnalisme en Europe et aux Etats-Unis	45
	Introduction	
	Maison Steiner, Vienne, Autriche, 1910, Adolf Loos (1)	47
	Robie House, Chicago, U.S.A., 1909, F. L. Wright (2)	52
MODERNISME	Introduction	55
	1. La formation du mouvement moderne	57
	Introduction	
	Le mouvement De Stijl ou le néo-plasticisme hollandais	57
	Introduction	
	Maison Schröder, Utrecht, Pays-Bas, 1924, G.Th.Rietveld (3)	58
	Le Bauhaus	61
	Introduction	
	Maison de W.Gropius, Dessau, Allemagne, 1925, W.Gropius (4)	62
	2. Les maîtres du modernisme	65
	Introduction	
	Petite villa au bord du lac Léman, Suisse, 1925, Le Corbusier (5)	66
	Villa Savoye, Poissy, France, 1931, Le Corbusier (6)	70
	Maison Lenglet, avenue Fond'Roy, Bruxelles, 1926, L.H. De Koninck (7)	73
	Kaufman House, Bear Run, Penns., USA, 1936, F.L. Wright (8)	77
	Maison de W. Gropius, Lincoln, Mass., USA, 1938, W. Gropius (9)	80
	Villa Mairea, Noormarkku, Finlande, 1939, Alvar Aalto (10)	84
	Maison à Copenhague, Danemark, 1952, Arne Jacobsen (11)	88
	Habitation à Odden, Danemark, 1957, Arne Jacobsen (12)	91
	3. Le style international ou l'idéal platonicien dans l'espace universel	93
	Introduction	
	Farnsworth house, Illinois, USA, 1950, Mies van der Rohe (13)	94
	Glass House, New Haven, Conn., USA, 1949, Ph. Johnson (14)	99

	Maison Stillman, Litchfield, Conn., USA, 1950, M. Breuer (15)	102
	Desert House, Palm Springs, USA, R. Neutra (16)	104
PROLONGEMENTS DU MODERNISME	Introduction	109
	1. Le néo-rationalisme	110
	Introduction	
	Maison Fleisher, Elkins Park, Penn., USA, 1958 L.I. Kahn (17)	111
	Habitation à Montras, Espagne, 1977, R. Bofill (18)	115
	Maison à Loppem-Zedelgem, Belgique, 1981, M. Dessauvages (19)	119
	Le Groupe Five ou l'école de New-York	123
	Introduction	
	House II, USA, 1969, P. Eisenman (20)	124
	Smith House, Darien, Conn., USA, 1967, R. Meier (21)	127
	Résidence Brigdehampton, USA, 1970, Ch. Gwathmey (22)	130
	Residence Gwathmey et studio, USA, 1966, Ch. Gwathmey (23)	133
	Maison Hanselmann, USA, 1967, M. Graves (24)	135
	Bye House à Ridgefield, Conn., USA, J. Hejduk (25)	139
	2. Expressionnisme et brutalisme	142
	Introduction	
	Maison n°4, Castellaras, Nice France, 1963, J. Couëlle (26)	143
	Villa Drusch, Versailles, France, 1965, Cl. Parent (27) ..	146
	Jacob and Anna Harder House, Mountain Lake, Min., USA, 1971 Bruce Goff (28)	150
	Green House, Pen., USA, 1972, P. Rudolph (29)	153
	3. Les technologistes	156
	4. Les régionalistes ou la réinterprétation moderniste de la tradition régionale	158
	Introduction	
	Maison Hamed Saïd, Le Caire, Egypte, 1945, H. Fathy (30) ..	159
	Maison à Namur, Belgique, 1960, R. Bastin (31)	161
	Habitation à Saint-Symphorien, Belgique, 1964, J. Dupuis (32)	165
	Habitation à Emptinne, Belgique, 1964, J. Cosse (33)	168
	Maison Schoffeniels, Olne, Belgique, 1969, Ch. Vandenhove (34)	171
	Maison Wuidar, Esneux, Belgique, 1975, Ch. Vandenhove (35) ..	175
	Habitation personnelle, Micheroux Soumagne, Belgique, 1975 J. Sequaris (36)	178
	Maison à Neuville-en-Condroz, Belgique, 1976, J. Berhaut-Streel (37)	181
	Maison Bruyninckx, Ekeren, Belgique, 1976, J. Crépain (38) ..	184
	Maison près de Bruxelles, 1978, L. Kroll, (39)	188
	Maison Navez à Saint-Symphorien, Belgique, 1980, A. Godart (40)	192
	Maison bio-climatique, Ath, Belgique, L. Schuiten (41) ..	195
	Maison Visse, Ecaussines, Belgique, 1981, J. Visse (42) ..	198
POST-MODERNISME	Introduction	201
	1. Les activistes	202
	2. Les historicistes	204
	Introduction	
	The Burns House, Santa Monica Canyon, Cal., USA, 1974, Ch. W. Moore (43)	205
	Tucker House, Kathonah, New-York, USA, 1975, R. Venturi (44) ..	208
	Maison dans le Delaware, USA, 1981, R. Venturi (45)	211
	Maison Tonini, Tonicella, Tessin, Suisse, 1974 B. Reichlin et F. Reinhart (46)	214
	3. Les formalistes	216
	Introduction	
	Maison à Ligornetto, Tessin, Suisse, 1976, M. Botta (47) ..	217
	Maison à Viganello, Tessin, Suisse, 1981, M. Botta (48) ..	221
	Maison Todoroki, Ichikawa, Chiba, Japon, 1975, H. Fujii (49) ..	225

Résidence Horiuchi, Osaka, Japon, 1979, T. Ando (50)	226
Toy Block House I, Tokyo, Japon, 1979, T. Aida (51)	228
Toy Block House III, Tokyo, Japon, 1982, T. Aida (52)	231
Résidence Okamuro, Nara, Japon, 1981, T. Watanabe (53) ..	233

CONCLUSIONS	235
BIBLIOGRAPHIE	237



Escalier de la maison de Victor Horta
25, Rue Américaine, Bruxelles, 1898.
architecte : Victor Horta.

ANDRE GODART
directeur de l'ISAM

C'est en décembre 1983 que l'équipe d'enseignants chargée de l'atelier de première candidature décida de lancer cet exercice pédagogique original.

Il s'agissait pour chacun des élèves d'étudier une maison remarquable différente, d'en retranscrire les plans, d'effectuer une recherche documentaire sur son auteur, et de situer son oeuvre dans les grands courants architecturaux qui s'affirmèrent dès l'aube du mouvement moderne.

Les diverses études ainsi préparées devaient ensuite permettre de regrouper les maisons selon un ordre chronologique, d'une part, et selon une classification des mouvements architecturaux du XXème siècle, d'autre part, classification qui comporte ici des catégories inédites ne figurant pas dans les ouvrages classiques d'histoire de l'architecture et qui constitue donc à ce titre une nouvelle synthèse.

Sur le plan pédagogique, il était ainsi question d'initier les jeunes candidats-architectes tant à l'histoire qu'à la théorie de l'architecture contemporaine, en jalonnant son évolution de références compréhensibles, à la fois simples et marquantes.

La maison isolée, lieu de recherches et d'expérimentations par excellence, lieu idéal de démonstration des idées où les aspirations se condensent en un objet aisé à appréhender

se prête merveilleusement bien à cet exercice.

L'expérience lancée en 1983 donna une première brochure ainsi qu'une exposition qui stimulèrent les esprits au sein de notre école, invitant les enseignants à reprendre en 1984 le même exercice, en le perfectionnant.

L'exposition de 1985 qui vous est proposée et la publication qui l'accompagne constituent donc l'aboutissement de cette démarche dont on peut, maintenant déjà, mesurer les effets bénéfiques.

En effet, étudier l'histoire et la théorie de l'architecture contemporaine par cette méthode comparative permet de retirer des leçons, de mesurer les réussites et les échecs des expériences passées.

Et de cette façon, l'objectif pédagogique majeur de notre enseignement étant la production du projet architectural, l'étudiant est mieux outillé pour situer son projet personnel dans le courant des idées, et pour expliquer les raisons de son choix dans le contexte contemporain.

Il est réjouissant de voir se développer cette approche profonde de l'architecture, et il me reste à souhaiter voir d'autres enseignants entreprendre de telles démarches dans leur domaine spécifique, de façon à concrétiser leurs objectifs pédagogiques particuliers et à diffuser à l'extérieur les expériences acquises dans notre école. ■

L' E N O N C E

LES OBJECTIFS .

Dans le cadre de l'atelier de composition d'architecture, pendant deux années académiques consécutives, il a été demandé à chaque étudiant de première candidature d'analyser une maison remarquable différente.

Des documents reprenant plans et photos de chacune des oeuvres ont été sélectionnés dans des monographies, ouvrages généraux d'histoire et revues, pour que l'ensemble constitue une bonne approche de la connaissance de l'habitation isolée de l'époque contemporaine ainsi que de la découverte des grands courants architecturaux à travers les architectes les plus représentatifs.

- L'étude comprenait quatre parties:
- 1. Analyse et retranscription de l'habitation à l'échelle 1/100ème, à partir des documents imposés.
 - 2. Recherche documentaire et synthèse concernant l'architecte, auteur de projet, et son oeuvre replacée dans son contexte historique.
 - 3. Exposé oral du travail pour information aux étudiants de l'atelier.
 - 4. Corrections et mise en place d'une exposition.

La rédaction d'un livre-catalogue a pour but de compléter les objectifs pédagogiques de cet exercice en rassemblant les références formelles et esthétiques de la production architecturale contemporaine représentative.

Il est en effet indispensable, dans

l'apprentissage de l'architecture, de présenter aux nouveaux étudiants un large répertoire de formes et de l'accompagner d'une étude comprenant les origines et les rôles de celles-ci.

L'évolution chronologique du langage formel et de la conception de l'espace, en rapport avec les modifications profondes de la société, permet ainsi de dégager des traditions architecturales spécifiques et de pouvoir se situer par rapport à elles.

En réalité, il s'agit bien de communiquer les événements essentiels de l'architecture contemporaine à travers l'histoire de l'habitation isolée.

Pourquoi l'habitation isolée ?

Tout d'abord, parce que la maison individuelle est un objet architectural simple et compréhensible, par définition peu dépendant du contexte urbain et de ses interrelations complexes.

Elle est donc d'un accès plus facile pour l'initiation à l'architecture.

L'objectif de la première candidature est la maîtrise d'un objet simple et complet : simple par le nombre limité de contraintes et de fonctions; complet car faisant intervenir tous les styles d'exigences, que ce soit celles du milieu physique, du milieu fonctionnel, ou du milieu socio-culturel et symbolique.

Ensuite parce que l'habitation isolée, comme celle de la ville, appartient à l'histoire et à la culture.

De ce fait, elles méritent toutes deux d'être analysées pour comprendre les idées post-modernes d'aujourd'hui.

Il ne s'agit donc pas d'un parti pris contre l'habitat urbain ni d'une

complaisance à l'égard de la politique pavillonnaire .

Qu'on le veuille ou non, la maison individuelle a joué un rôle considérable dans l'architecture du XXème s.

En effet, elle a souvent constitué un terrain d'essai pour l'expérimentation d'idées esthétiques nouvelles de certains architectes avant d'être appliquées à d'autres bâtiments .

La maison est alors devenue une sorte d'emblème servant à promulguer des nouveautés formelles, que l'on songe notamment à la Maison Schröder de Rietveld, à la villa Savoye de Le Corbusier ou la Maison sur la cascade de Wright : la maison constitue une synthèse de l'oeuvre de l'architecte à un moment particulier de son cheminement .

En ce sens, elle constitue un phénomène privilégié pour une approche rapide et efficace de l'évolution des idées contemporaines en architecture .

En fait, il y a trois sources importantes pour la connaissance de l'habitation : la tradition rurale et vernaculaire, la tradition urbaine et la tradition pavillonnaire .

Toutes les trois appartiennent à l'histoire .

Au moment où le mode de pensée actuel penche vers un retour à la ville, l'architecture, il est vrai, est plus que jamais inséparable de son urbanisme .

L'enseignement doit en tenir compte dès la première année d'études, tout comme il ne peut négliger les leçons de l'histoire immédiate en ce qui concerne les deux autres formes d'habitat .

Pour l'heure, et en guise de première étape, c'est l'histoire de la maison isolée qui est passée en revue ici .

Elle n'est donc pas à prendre comme un modèle mais comme un objet d'étude historique se rapportant au langage formel et spatial .

En l'occurrence, pour cet objectif, la maison isolée est un excellent prétexte .

On trouvera donc dans cette exposition et dans cet ouvrage quelques exemples de maisons individuelles représentatives des courants principaux de l'histoire contemporaine de l'architecture .

Sauf exceptions, les maisons qui ont été choisies ont quatre façades et sont des maisons à résidence permanente .

Sur nonante maisons environ sélectionnées au départ, cinquante trois ont été choisies par les étudiants .

Mais la différence ne parviendrait pas encore à combler les vides, dans le temps et dans l'espace, pour rendre compte de façon exhaustive de toutes

les traditions qui ont vu le jour depuis le début du siècle .

Le cheminement chronologique, quoique assez représentatif, est donc encore incomplet .

Certaines habitations ont été difficiles à reconstituer, les documents originaux étant parfois très sommaires .

Malgré les corrections, il peut donc subsister, çà et là, quelques imperfections ou imprécisions .

Que les auteurs veuillent bien nous accorder l'indulgence qui sied à cette reconstitution !

L'EXERCICE

DOCUMENTS .

A partir des documents imposés, il s'agissait, après analyse des plans et photos, de redessiner le projet complet à l'échelle du 1/100ème et de reconstituer la maquette à la même échelle .

RECHERCHE DOCUMENTAIRE .

La recherche documentaire en bibliothèque devait s'orienter vers les renseignements suivants concernant l'architecte et son oeuvre :

- description générale de l'oeuvre complète,
- situation et influence de l'oeuvre dans l'histoire de l'architecture et influences sur les productions ultérieures,
- place de l'habitation étudiée dans le contexte décrit aux deux points ci-avant .

Le document à remettre devait contenir :

- une bibliographie aussi complète que possible de tous les documents consultés,
- un texte illustré reprenant les informations demandées, d'une vingtaine de pages au maximum,
- un résumé d'une ou deux pages synthétisant toutes les informations.

Ce résumé monographique, présenté individuellement, devait être divisé en quatre paragraphes .

On retrouvera donc, dans ce catalogue, pour chaque oeuvre ainsi que pour son auteur, les quatre divisions suivant le même ordre et contenant respectivement les instructions suivantes :

- 1. La vie de l'architecte : lieu et date de naissance, ses études, ses maîtres, ses premiers travaux, ses collaborateurs ; l'énumération des oeuvres marquantes (dates) ; les prix internationaux ; les distinctions

honorifiques, etc...

- 2. Sa philosophie, la place dans l'histoire : influencé par qui ? par quoi ? ; en quoi a-t-il marqué l'histoire de l'architecture ? ; qu'a-t-il apporté de nouveau ? ; ses influences sur d'autres architectes ; à quel(s) mouvement(s) appartient-il ?
- 3. L'oeuvre en général : les caractéristiques architecturales générales concernant ses conceptions de l'espace, son langage, l'utilisation des matériaux etc ...

- 4. Les caractéristiques architecturales particulières de l'habitation étudiée : pour quelle classe sociale ; quels sont les rapports avec l'urbain, les relations avec l'extérieur ; quels sont les processus inducteurs : géométriques (trames, tracés régulateurs, proportions), technologiques etc ... ; quel est le type d'organisation en fonction des tracés régulateurs, des processus inducteurs, etc... ; l'habitation est-elle originale au niveau des fonctions, des formes, de la conception de l'espace, de son organisation, des symboles, etc... ; comment est conçu l'espace intérieur (degré de fermeture, d'ouverture) ; y a-t-il des apports nouveaux en ce qui concerne le langage formel, si oui, lesquels ; la maison étudiée est-elle en rapport avec la philosophie de son concepteur, a-t-il ou n'a-t-il pas appliqué dans l'habitation étudiée ce qu'il prétend dans sa théorie urbaine, par exemple, ou dans sa théorie constructive .

PRESENTATION ORALE .

Un exposé oral d'une dizaine de minutes reprenait l'explication des documents graphiques et du projet, la synthèse de la recherche documentaire, l'explication de la méthode de travail utilisée ainsi que les éventuelles difficultés rencontrées.

Cet exposé a été suivi des questions des enseignants et des autres étudiants de l'atelier .

Cette présentation orale a suivi l'ordre historique .

EXPOSITION .

Les documents graphiques essentiels et les maquettes doivent, en principe, tous être exposés .

Cette exigence oblige chaque étudiant à réaliser ses travaux avec grande précision et un soin particulier afin d'atteindre ainsi le dépassement de soi dans la rigueur et l'exactitude .

LISTE DES DOCUMENTS .

Les documents graphiques devaient contenir les éléments suivants :

- un plan d'implantation, échelle 0.5 cm.p.m., comprenant le titre, l'orientation, le plan de toiture, les accès et abords, la végétation, l'indication de l'entrée, les éventuelles courbes de niveau, l'échelle et éventuellement les ombres ;

- les vues en plan des différents niveaux, échelle 1 cm.p.m., comprenant le titre, la désignation des locaux, l'orientation, les abords immédiats, l'équipement complet, les cotes générales, l'indication des plans de coupe, l'indication de l'entrée, l'indication des niveaux, l'échelle ;

- les vues en élévation, échelle 1 cm.p.m., comprenant le titre, les façades avec rendus pour les toitures et les baies, éventuellement le tracé des ombres, la végétation, des personages, les abords immédiats, un rendu des matériaux des murs si cela s'impose, l'échelle ;

- une coupe, échelle 1 cm.p.m., dans la partie la plus intéressante et la plus représentative du bâtiment, comprenant le titre, les niveaux, les cotes générales, des rendus et quelques indications relatives aux matériaux, l'échelle .

Les dessins ont été réalisés à l'encre, aux instruments, la technique des rendus étant libre et choisie de manière à assurer une excellente lisibilité des documents et une mise en valeur des options architecturales.

CRITERES D'EVALUATION .

Si l'efficacité de l'enseignement en général nécessite de connaître tout d'abord quel contenu il faut enseigner - en fonction de quels buts -, de savoir ensuite quels sont les moyens les plus appropriés pour réaliser les objectifs, il reste enfin à poser clairement les critères et les méthodes d'évaluation afin de savoir si le contenu a été effectivement enseigné .

Les critères choisis pour ce travail ont été les suivants :

- 1. Pour la qualité de la recherche documentaire : respect des instructions ; bibliographie ; syntaxe, résumés, synthèses ; analyse du contexte historique ; situation dans l'évolution de la conception de l'espace ; apports concernant le vocabulaire architectural .

- 2. Pour la qualité des documents graphiques et de la maquette : respect des instructions, documents complets ; soin, précision ; graphisme et rendus ; fidélité par rapport aux documents imposés ; interprétation des éléments manquants .

- 3. Pour la présentation orale : évaluation sur le fond et la forme . ■

Jean DOULLIEZ

Professeur à l'Institut Supérieur d'Architecture de la Ville de Mons
Titulaire de l'atelier de composition architecturale pour les candidatures
Ingénieur Civil des Constructions, Louvain, 1967
Ingénieur Civil Architecte, Liège, 1970
Master of Architecture and Urban Design, Washington University, St Louis, USA, 1972
Docteur en Sciences appliquées, Liège, 1983

Judith DEBASTE

Architecte, I.S.A.Mons, 1974
Post-Graduat en Sciences Psychopédagogiques, Université de Mons, 1983

Les étudiants dont les noms suivent, ont participé à cet exercice.
On trouvera en regard, dans cette liste, le nom de l'architecte
qu'ils avaient à étudier.

1ère candidature 1983-1984 .

ABRASSART Nathalie	Jacques DUPUIS
ALLAND Frank	Gustave STRAUVEN
ANDRE Ghislain	Frank L. WRIGHT
BOUREZ Olivier	Charles GWATHMEY
BOURGEOIS Véronique	Walter GROPIUS
CROSENSKI Betty	Robert VENTURI
DERUMIER Thierry	LE CORBUSIER
DESALLE Martine	Luc SCHUITEN
DUBOIS Sophie	Marcel BREUER
DUBUC Pascal	Hiromi FUJII
EL HALOUI Mostapha	Hassan FATHY
GODEFROID Florence	Frank L. WRIGHT
GODIMUS Etienne	Takefumi AIDA
HOLOFFE Etienne	Takefumi AIDA
JANSSENS Véronique	Tadao ANDO
JAROSZEWSKI Serge	Paul RUDOLPH
LEMAIRE Gaëtane	J. BERHAUT-STREEL
LEPORCQ Patrice	VAN HEININGEN
LOUVRIER Didier	André GODART
MARIETOS Michel	Walter GROPIUS
MARIMAN Alain	Bruce GOFF
MARLIERE Pascale	Georges BAINES
MEUNIER Jean-Michel	Jacques COUELLE
NAOUI Redouane	Arne JACOBSEN
NOPERE Isabelle	Richard MEIER
OUZZANE Salah-Eddine	Claude PARENT
PETIT Pascale	REINHARDT-REICHLIN
ROUSSEAU Olivier	Charles VANDENHOVE
SABOUNI Abdeljalil	T. WATANABE
SAMIH Hassan	Michael GRAVES
THIBAUT Benoît	Jean COSSE
THYS Eric	Peter EISENMAN
VAN MEERBEECK Philippe	Charles MOORE
VERDIQUE Olivier	Charles GWATHMEY

1ère candidature 1984-1985 .

BARONE Nicolas	Louis DE KONINCK
BEFF Axel	Mies VAN DER ROHE
D'ANGELO Alphonse	Mario BOTTA
DECARPENTRIE Eric	André GODART
DE CLERCQ Eric	Charles VANDENHOVE
DELSAUX Corine	Gerrit RIETVELD
DUBERNARD Olivier	Arne JACOBSEN
DUBRAIS Isabelle	Roger BASTIN
FONDU Yves	Adolf LOOS
GODEAU Vincent	Mario BOTTA
GROLEAUX Philippe	Robert VENTURI
HONOREZ Isabelle	Jacques SEQUARIS
JACQMAIN Geneviève	Ricardo BOFILL
JANSSENS Véronique	Philip JOHNSON
KOCER Erdogan	Jo CREPAIN
LEROY Pascale	Richard NEUTRA
MARTELEUR Pascal	Jean VISSE
MAUROY Frédéric	Marc DESSAUVAGES
MEULEMAN Philippe	Lucien KROLL
PICRON Sophie	John HEJDUK
POTTIER Marie-Marthe	Louis KAHN
POTTIEZ Olivier	Alvar AALTO
VAN GLABEKE Doris	LE CORBUSIER

En outre, ont collaboré à l'exposition

KALANTARI Amir Nasser
SERVAIS Bernard
ZAAZAL Abdelaziz

Les maisons remarquables que l'on trouvera dans ce catalogue, soit qu'elles aient été l'objet d'une expérimentation nouvelle dans le langage formel et spatial, soit qu'elles aient contribué sagement à un mouvement architectural important, ont été choisies par les étudiants parmi un lot de sélection préalable .

Cette sélection a porté d'une part, sur les oeuvres qui se trouvent dans tous les livres de l'histoire architecturale du XXème siècle et qu'il n'est donc pas possible d'ignorer et d'autre part, sur les oeuvres qui ont fait l'objet de publications récentes dans plusieurs revues ou de prix dans différents concours.

Ceci dit, certaines habitations ne sont pas nécessairement représentatives de leur auteur .

Il est moins question ici de renforcer le culte de la personnalité que d'insérer dans une classification chronologique des exemples pertinents qui appartiennent à telle ou telle catégorie .

Autrement dit, on a préféré une classification des habitations plutôt que celle de leurs auteurs .

C'est la raison pour laquelle, il ne faut pas s'étonner qu'un architecte apparaisse dans une catégorie précise alors que sa renommée provient d'idées ultérieures bien différentes .

C'est donc la célébrité de la maison, plutôt que celle de l'architecte, qui a guidé le choix de la première sélection, encore que, à de rares exceptions près, le deuxième cas soit apparu lorsque des maisons individuelles vraiment significatives faisaient défaut .

L'intérêt de ce travail serait incomplet s'il se limitait à l'étude de l'évolution de la conception spatiale et des caractères esthétiques de la maison.

L'évocation historique de l'habitation isolée permet, en effet, de dégager une série de rôles socio-culturels, de symboles, de mythes et de rêves lorsque son histoire est replacée dans son contexte social, voire idéologique.

Un des premiers symboles évoqués par la villa est sans conteste celui du rêve de la campagne qui s'oppose à la ville.

Cet antagonisme ville-campagne, que le rêve de la nature a historiquement engendré, est lié à un symbole de domination (1) qui n'a plus aujourd'hui, et de loin, la force d'autrefois.

D'autres mythes et d'autres rêves, plus tenaces ceux-là, nourrissent intensément la tradition pavillonnaire d'aujourd'hui.

Il s'agit, notamment, du mythe de l'inconnu et de l'aventure, en conflit perpétuel avec le besoin légitime de sécurité ; l'exotisme ou le mythe de l'éloignement géographique ; celui de l'éloignement historique, soit tourné vers le passé, soit vers l'avenir ; le rêve de la chaumière au fond des bois, celui de la paix familiale, du repos, du bien-être ..., bref, tout ce qui provient des désirs les plus forts chez l'être humain, même si ceux-ci proviennent du stock d'images véhiculés par le groupe culturel auquel il appartient ou auquel il aspire.

1. LE REVE DES VILLES ET LE REVE DES CHAMPS .

L'idéal social et culturel de la vie à la campagne constitue, depuis l'Antiquité, avec la "villa rustica", une constante dans l'histoire occidentale.

Pour certains historiens, le rêve

(1) BENTMANN R., MULLER M., La Villa, architecture de domination. Architecture + Recherches ; Mardaga ; Bruxelles : 1975 .

campagnard et la recherche d'une "liberté" face à l'"emprisonnement" des villes auraient véritablement pris forme avec l'exode vénitien au XVIème siècle.

A la suite du déclin commercial dans le bassin méditerranéen, Venise se tourne vers la "Terraferma" et investit ses capitaux dans des propriétés terriennes.

La vie à la campagne résulte donc d'une nécessité économique conjointement à un changement dans le mode de vie.

En construisant leurs villas entre 1540 et 1600, Palladio et ses contemporains traduisent avec le plus grand raffinement le nouveau phénomène esthétique de la villa qui influencera l'architecture européenne tout entière.

Les interprétations socio-politiques (2) du phénomène esthétique de la villa du XVIème au XVIIIème siècle ont démontré que la villa vénitienne était l'expression d'un nouveau système de domination prolongeant celui de la villa antique "destiné à accroître la fortune et la puissance acquises, à les mettre en valeur, à les faire rapporter et à les léguer". (3)

La villa vénitienne devient donc une sorte de "forteresse du capital urbain" (4) édiflée par l'élite bourgeoise latifundienne aux dépens de l'ancienne classe féodale.

Au XVIème siècle, la villa était toujours en rapport avec une entreprise agricole importante.

Il s'agissait d'un calcul froid et précis du rendement d'un capital investi et non d'une maison d'agrément ou de vacances en pleine nature telle qu'elle existera aux XVIIIème, XIXème et XXème siècles.

Ce qui n'empêchait nullement les architectes de l'époque d'énumérer les avantages hygiéniques et psychologiques de la villa, prolongement des idéaux chevaleresques du moyen-âge : l'idéal pour la jeunesse, les chevauchées, la chasse, l'air sain et vivifiant, le climat agréable, la tranquillité du corps et de l'esprit, l'entraînement de l'âme et la jouissance des valeurs esthétiques due à sa situation surélevée - la campagne dominée par la villa située à l'endroit le plus digne - pour mieux insuffler aux serviteurs le sentiment de dépendance.

L'antagonisme entre la ville et la campagne, au XVIème siècle est très net.

Le rêve de la campagne et sa concrétisation par la villa palladienne s'oppose à l'émancipation urbaine.

Il n'y faut voir aucun projet socio-politique cohérent ou conscient de la classe dominante de l'époque

mais on doit tout de même reconnaître que, face aux valeurs progressistes de la culture urbaine, "la villa se révèle être une apparition réactionnaire". (5)

Au XVIIIème siècle, le rêve de la campagne lié à l'ambiance idéale et intemporelle de l'idylle pastorale et de la poésie bucolique devient le rêve commun à la noblesse et à la haute bourgeoisie européenne (utopie sociale bourgeoise de J.J. Rousseau).

La fin du rococo et de l'indépendance politique et économique de Venise marque la fin de la villégiature vénitienne.

Les paysans, jusque là figurants costumés et serviteurs, emménagent dans les demeures des maîtres.

Le modèle de la villa palladienne, image de l'idéal du rêve de la campagne avec son contenu idéologique, "politique" (au sens premier) et esthétique, devient un signe de domination légitimé par l'inspiration antique.

Il n'est donc pas étonnant que certaines classes sociales précises, à des époques bien déterminées, aient emprunté le modèle palladien pour exprimer leurs revendications dominatrices : dans les fermes fortifiées de la noblesse polonaise, scandinave et bohémienne pendant la période baroque et classique, dans la Russie de Pierre le Grand, dans l'Angleterre du XVIIème et du XIXème siècle (Wren et Jones) etc ...

De la Louisiane à la Nouvelle Angleterre, de l'Indochine à l'Inde orientale, jusqu'à l'Afrique du Sud, le style colonial s'est inspiré du modèle palladien, tout comme la nouvelle bourgeoisie industrielle du XIXème siècle. (6)

Au début de l'industrialisation du XIXème siècle, les propriétaires d'usines installent leur demeure dans les environs immédiats des lieux de production.

Ce n'est pas toujours une villa palladienne mais elle en a certains attributs : la position dominante, l'échelle, l'addition décorative, le parc.

Parfois, les éléments formels renouent avec le moyen-âge : ce sera le néo-gothique.

Les inconvénients hygiéniques et esthétiques poussent ensuite les gros industriels à déménager vers les zones vertes résidentielles des villes.

Les villas, les palais en cette fin de XIXème siècle s'habillent de la façon la plus éclectique en empruntant leurs motifs à l'Antiquité et au baroque le plus rococo.

La figure symbolique du patron paternel se stylise dans le rôle de "serviteur suprême, de défenseur de tous les intérêts sociaux de ses subordonnés". (7)

Krupp améliore le sort de ses ouvriers en créant trois mille deux cent huit maisons qui les rendent encore un peu plus dépendants du latifundisme industriel.

L'hostilité à la ville, sa fuite massivement organisée et propagée, s'inscrit pour Bentmann et Müller dans une tradition idéologique. (8)

La cité-jardin de Howard (1898) était une invention destinée à libérer les travailleurs prisonniers des villes industrielles et exploités par le capitalisme sauvage du XIXème siècle.

Les idées utopistes socialistes de Fourier, Godin, Cabot, Owen et les contemporains d'Howard provoquèrent rapidement la réaction de la haute bourgeoisie conservatrice.

La possibilité d'auto-organisation prolétarienne dans les cités-jardins, dans les phalanstères ou les familistères, constituait une menace pour le maintien du système socio-économique existant.

Détournée de ses buts initiaux, la cité-jardin falsifiée et réduite à ses principes fonctionnels est devenue, avec les C.I.A.M., la cité-satellite : "une totalité refermée sur elle-même, située près de la vraie ville mais ne pouvant s'y inscrire".

Vider la ville par l'intérieur et placer dans des ensembles satellites: les habitants, les étudiants (les campus universitaires), les transactions (grandes surfaces), pour "ne pas menacer l'ordre familial bourgeois" (9) fait partie de ce que H. Laborit appelle "les moyens pour qu'une structure vivante - une classe sociale dominante, par exemple - maintienne cette structure".

Il ne s'agit donc pas d'un jugement moral mais d'un constat.

La motivation réelle d'un groupe dominant est la domination, à gauche, comme à droite. "La finalité de toute structure vivante est de maintenir cette structure." (10)

La problématique ne serait donc pas la "bonne nature" et le "méchant homme" qui la spolie, mais plutôt comment réduire les dominations des groupes sociaux entre eux.

Pour l'instant, notre civilisation n'a rien de mieux que la démocratie et l'alternance socio-politique.

La ville a, dans son histoire, quelque chose que l'habitation isolée ne possède pas : la liaison étroite et indissociable entre la ville et le développement de la civilisation.

Jusqu'à la révolution industrielle, le sort d'une civilisation était lié à celui de la ville.

L'urbanisme simplifié de la Charte d'Athènes, face à une réalité sociale plus complexe, ne pouvait que rendre les villes inadaptées à une société devenue hétérogène.

Une solution simpliste convient peu à un problème complexe.

Et la réalité d'aujourd'hui est devenue plus complexe : différences de valeurs entre les groupes sociaux, l'augmentation des temps de loisirs, la mobilité accrue pour tous, le développement des techniques et de la science ... bref, la civilisation actuelle aurait presque l'air de pouvoir se passer de la ville traditionnelle pour son développement.

A tel point qu'aujourd'hui, dans le cadre réglementé de l'espace libre, le citoyen se rend à la campagne-musée un peu comme si c'était le paradis perdu de son enfance et revient dans l'"enfer de la ville". (11)

Pourtant, bien souvent, le "paradis rural" ou le "rêve rural" n'est plus rêvé par lui mais par les promoteurs de villas qui lui promettent la maison la plus éclectique qui soit pour autant qu'elle contienne les lieux communs du "kitsch" architectural exprimés, par exemple, par l'eau (le faux puits), le feu (âtres pseudo-gothiques avec bûches en matière plastique et lampe rouge) et la matière (le toit de chaume), le nain en plâtre, etc ...

L'habitation isolée aux alentours des villes ne fonctionne donc plus comme un privilège de standing car la maison dans les dortoirs-campagnes, dans les nombreux lotissements est devenue le privilège de la classe moyenne, voire même ouvrière.

A l'inverse et paradoxalement, en ville, la "maison de maître" ou l'appartement tout en haut d'un immeuble (penthouse) "reconstruit une nouvelle expression d'existence privilégiée".

"Domaine fermé, privé, au-dessus de la ville (et donc hors de la ville) le penthouse expose sa puissance, son butin et son profit tout comme la villa palladienne au sommet du domaine".

Objets luxueux d'ostentation, ces formes rappellent les vieux modèles de domination, la maison à la campagne de ces nouveaux privilégiés n'étant plus que résidence secondaire et auberge de week-end." (12)

Avec le temps, les contraintes changent et l'expression architecturale de la domination s'adapte.

La maison isolée, si elle reste anti-urbaine, si elle contient encore des résidus du rêve campagnard et rustique d'autrefois, a dépassé son

(2) BENTMANN R., MULLER M., *Op. cit.*

(3) BORCHADT R., *Villa und andere Prosa*. Frankfurt : 1952, cité par BENTMANN R., MULLER M., *op. cit.*

(4) BENTMANN R., MULLER M., *Op. cit.* p. 22.

(5) *Ibid.* p. 133.

(6) *Ibid.* p. 111.

(7) BENTMANN R., MULLER M., *Op. cit.* p. 146.

(8) *Ibid.* p. 168.

(9) *Ibid.* p. 171.

(10) LABORIT H., *L'homme et la ville*. Champs ; Flammarion ; Paris : 1971 .

(11) BENTMANN R., MULLER M., *Op. cit.* p. 161.

(12) *Ibid.* p. 173.

rôle de domination pour être une part entière de la culture et de l'histoire de l'architecture .

Que la villa ou la maison isolée s'inscrive historiquement dans le processus de la relation classes dominantes - classes dominées, cela n'a rien d'étonnant en soi .

L'architecture tout entière a toujours été, à travers les siècles, l'expression et la traduction des valeurs socio-culturelles, des modes d'organisation des différentes sociétés et donc des rapports de force entre les groupes .

Il ne serait pas soutenable pour autant, de gommer définitivement le phénomène de la maison isolée, même si son avenir est précaire ou incertain, ni moins encore de passer sous silence le rôle culturel et esthétique qu'elle recouvre dans l'histoire de l'architecture .

Encore une fois, il ne s'agit pas d'émettre un jugement moral sur le soi-disant "conservateur" qui habiterait dans un lotissement ou le soi-disant progressiste qui habiterait en ville .

Le propriétaire d'une penthouse ou d'une maison de maître dans la ville n'appartient pas moins à la première espèce qu'à la seconde .

Juger ou polémiquer n'est pas notre propos .

Il s'agit bien plus de comprendre quelques aspects d'un phénomène complexe, de prendre conscience de problèmes qu'impliquent le choix de la maison isolée aux dépens de la ville .

2. LA NEGATION DE L'AUTHENTIQUE .

En rapport avec l'art "kitsch", quelques rôles et symboles, rattachés principalement mais non exclusivement à la maison individuelle, doivent encore être évoqués ici .

Il faut rappeler que le kitsch vient de l'expression allemande "verkitschen" qui signifie "refiler en sous-main" ou "vendre quelque chose à la place de ce qui avait été exactement demandé" . (13)

La notion de mauvais goût est donc moins attachée à ce concept que celle de la négation de l'authentique .

Ceci dit, la falsification ou la dénaturation des objets authentiques ne date pas d'aujourd'hui .

Déjà les romains fortunés imitaient les statues grecques dans un matériau différent .

La poutre en polystyrène expansé, imitation chêne, collée aux plafonds pseudo-rustiques de nos chaumières, n'est donc pas un phénomène nouveau .

Dans un monde où la nature au sens strict à disparu, tout est devenu objet d'intervention humaine : les

meubles, les vêtements, les habitats et même les paysages .

En outre, la société d'aujourd'hui, hétérogène et changeante dans ses valeurs d'un groupe social à l'autre, provoque une instabilité dans la perception des objets et leurs significations .

Aussi bien dans l'espace que dans le temps, la signification d'un objet, d'une forme, d'un détail, change constamment .

Par conséquent, le kitsch n'est pas un phénomène abstrait et isolé .

Lui aussi, il est lié à une culture d'un groupe d'individus .

D'ailleurs, le sens d'un objet n'a de valeur que dans un groupe donné et diffère fortement d'un groupe à l'autre .

De ce fait, l'attitude kitsch n'est pas l'apanage des classes moins aisées .

La classe bourgeoise qui meuble son salon avec du Louis XV n'a-t-elle pas la même attitude que le prolétaire qui garnit son buffet d'une tour Eiffel en P.V.C. fabriquée à Taiwan?

En outre, qui pourrait prétendre que l'admiration pour une oeuvre d'art n'est pas quelque peu conditionnée par un certain conformisme à des modèles ou à des attitudes dictées par les médias ou par les critiques d'art?

A travers les modes, l'individu affirme ou refuse son appartenance à un groupe social .

Conformiste ou avant-gardiste, son comportement se mesure par rapport à des modèles proposés .

L'attitude kitsch est donc favorisée par le système socio-économique et il n'est pas douteux que la société de consommation soit particulièrement favorable à ce phénomène .

A des degrés divers, la tradition pavillonnaire, surtout depuis l'après-guerre, a véhiculé une quantité de falsifications qui s'apparentent directement à l'attitude kitsch .

Pourquoi et comment ?

Tout d'abord, à cause de la place laissée aux MYTHES les plus divers, façonnés par un groupe social et utilisés comme signe de ralliement .

Les mythes de l'inconnu, du lointain et de l'aventure ont laissé des traces profondes dans l'habitat (14): par exemple, l'exotisme des chalets suisses, celui de la cabane sibérienne ou du mas provençal .

Le mythe de l'éloignement dans l'espace et dans le temps véhicule quant à lui les nostalgies des styles anciens ou les désirs futuristes .

Les architectes eux-mêmes n'échappent pas à ces appropriations mythiques, même si la plupart d'entre eux exploitent ces références de manière

consciente .

Que représentent, par exemple, les efforts de Venturi sinon de refaire une nouvelle totalité avec les références anciennes ?

Que signifient, par ailleurs, les efforts des technologues sinon de traduire l'aventure du progrès technologique dans les gadgets des maisons industrialisées ?

Ensuite parce que les REVES chargés d'aspirations profondes jouent aussi un rôle appréciable dans l'attitude kitsch .

Plus influencés par nos désirs profonds que par le groupe social proprement dit, les rêves contiennent une infinité de signes et des symboles conventionnels et souvent incohérents .

Le rêve, c'est le "sweet home", la famille au coin du feu, la maison énorme où l'on reçoit tous ses amis, où l'on expose sa réussite, ses trophées, sa richesse, sa marginalité; c'est aussi la maison dans son parc, avec la piscine et le grand chien .

Tout être fonctionne avec ses rêves, même s'il sait au fond de lui, qu'une toute petite partie seulement se réalisera un jour .

Enfin, la société produit les modèles ou les ARCHETYPES, c'est-à-dire des signes à l'état pur .

Comme le mythe et le rêve, l'utilisation abusive de l'archétype, ou plutôt son détournement comme une arme de classification sociale, peut devenir dangereuse .

En effet, le besoin intuitif d'identité, de références et de conformité donne au kitsch un essor qui porte remède à la déficience d'authenticité .

Il n'y a que les véritables créateurs, qui pour un temps seulement, peuvent se marginaliser par rapport à la culture et à ses rites .

Tôt ou tard, eux aussi retournent sagement dans le rang très confortable des intellectuels à la mode ou des génies de salon . (15)

A cause des mythes, des rêves et des modèles, les implications du phénomène kitsch sur l'habitation pavillonnaire peuvent se comprendre plus aisément .

Disons tout de suite que cette histoire contemporaine de l'habitation isolée ne contient pas d'exemple de "kitsch inconscient" .

Ce phénomène mériterait une exposition à lui tout seul .

La question qui se pose est de savoir pourquoi l'individu a le plus tendance à préférer une attitude non authentique sur sa propre maison ?

Tout d'abord, c'est un univers qu'il peut contrôler et gérer à sa guise .

La maison est son lieu immédiat et quotidien : il y vit non pas seulement au sens d'être abrité mais au sens de paraître .

Sa maison doit avoir les signes du bien-être, du bonheur, de la chaleur, de la richesse honnêtement accumulée et de la position sociale dignement acquise .

S'il la veut stable et durable, la brique conviendra mieux que le bois .

Mais si l'image supplante la matière, la brique sera fautive, tout comme seront faux, le marbre, la pierre et la poutre .

Il n'y a pas là qu'une conséquence économique. La seule raison n'est pas le prix exorbitant de ce qui est authentique et artisanal .

Il y a qu'un matériau est noble ou ne l'est pas selon les modèles véhiculés et que donc le bois, le ciment, le béton sont des matériaux socialement et esthétiquement inacceptables .

Si une des dominantes du kitsch est la falsification ou du moins la banalisation, dans tous les domaines et dans tous les arts, les traditions architecturales n'ont pas échappé au processus .

Ainsi, les mouvements néo-classique, néo-gothique, éclectique, l'art nouveau et le post-modernisme pourraient être qualifiés de kitsch .

Seul le Bauhaus, et plus tard, le modernisme des meilleures années, s'est profondément opposé à cette attitude .

Pour W. Gropius, en effet, l'environnement doit être pris en charge globalement .

La beauté résulte d'une analyse généralisée des buts, de leur ampleur et réciproquement .

Le kitsch et le fonctionnalisme ne sont pas fait pour s'entendre car le second recherchait la pureté de l'acte créateur sans pouvoir s'accommoder du maniérisme ou de l'exubérance du premier .

Mais le rationalisme s'est dilué à son tour pour ne conserver que des apparences (la matière) et son symbole essentiel : le progrès .

Le mythe du progrès s'est introduit dans le cadre de l'offre et de la demande - colorer un objet d'un modernisme de bon aloi pour que le client se sente du côté du progrès - et dans le cycle plus pernicieux du profit .

De tout cela, il ressort que si le kitsch n'a rien de péjoratif en soi, son utilisation abusive est blâmable car elle aliène la personne dans sa quête la plus vulnérable : celle du bonheur .

Ainsi donc, le fonctionnalisme a été récupéré comme toutes les modes. La maison s'est parfois alourdie

(13) MOLES A., *Psychologie du Kitsch, L'art du bonheur*. Médiations ; Denoël ; 1976 .

(14) CORNET S., *La sémiologie du Kitsch dans l'habitat contemporain*. Travail de fin d'études ; Université de Liège ; Faculté des Sciences appliquées ; Section architecture ; 1980-1981 ; non publié .

(15) CORNET S., *Op. cit.* p. 32.

des mythes campagnards ou bien elle s'est compliquée dans le sens du progrès .

Le mythe du progrès s'est changé en utopie dans les maisons-bulles de Quarmby, en rêve dans les oeuvres de Paolo Soleri .

Quant au kitsch de banlieue, il vient des citadins que la ville ne parvenait plus à satisfaire .

Gagner les avantages de la nature tout en ne perdant pas ceux de la ville, voilà ce qui a conduit au lotissement .

Souvent incohérente, la banlieue permet à chacun de se distinguer de son voisin tout en fonctionnant sur le système à la mode .

Celui-ci est sans doute le procédé le plus efficace pour faire rentrer l'individu dans le rang car la mode rend "conforme au bon goût" .

L'habitat pavillonnaire très hétérogène n'est rien d'autre que le fruit de mythologies tenaces .

Celle de la propriété individuelle est sans doute la plus célèbre .

La possession est ici un signe de pouvoir et de puissance ou, du moins, de stabilité sociale .

"Le kitsch devient le symbole de ce que l'individu désire et croit avoir acquis en possédant sa maison: notoriété et bien-être". (16)

Face à la ville telle qu'elle est aujourd'hui, la mort de la banlieue et de ses lotissements n'est pas pour demain .

Les forces économiques puissantes pour surmonter la crise agissent dans le sens inverse .

La compétition accrue force les promoteurs à rapprocher leurs arguments de vente des réalités économiques et symboliques de leurs clients .

Le kitsch, ou la négation de l'authentique, se porte bien et se vend bien .

La maison, avant d'être intellectualisée, est d'abord vécue au premier degré .

Maître ou esclave, le client est l'investisseur d'une sensibilité propre à son milieu et à la mode qui l'endoctrine .

L'apprentissage des valeurs authentiques dans tous les domaines est peut-être le point de départ d'une amélioration possible pour combler le fossé entre l'architecture et le kitsch .

L'architecte, descendu de son autel et conscient de ses limites rejoindra peut-être un jour le non-initié qui aura, de son côté, fait l'effort de comprendre l'intérêt de l'authenticité .

Prendre en charge les problèmes tels qu'ils se posent dans la réalité et non ceux que l'architecte se pose, voilà peut-être un début de sagesse et d'humilité .

Le monde n'attend plus grand chose des architectes messianiques qui, en dehors des conventions, recréent un monde idéal dont ils n'auraient, par leur position, jamais à subir les conséquences .

La mise en ordre du milieu bâti "ne peut être une pression imposée de l'extérieur à la société, mais un équilibre qui s'édifie de l'intérieur" . (17)

L'INFORMATION DONNEE PAR L'HISTOIRE
DEVRAIT AVANT TOUT, ILLUSTRER LES
RELATIONS ENTRE LES PROBLEMES ET LEURS
SOLUTIONS ET FOURNIR LA BASE EMPIRIQUE
D'UN TRAVAIL ULTERIEUR . (1)

Christian Norberg-Schulz

La finalité du cours d'architecture en candidature est l'étude d'un projet complet d'habitation ; en d'autres termes, il s'agit de maîtriser un objet architectural simple et complet .

Les chemins qui conduisent à cette activité de "résolution de problèmes" (2) sont multiples et les domaines qui s'y rapportent si divers et complexes en eux-mêmes qu'une approche analytique nous semble plus appropriée que la méthode globale traditionnelle .

D'expérience, nous avons constaté que face à un objet architectural complet, même simple, l'étudiant débutant, confronté à l'apprentissage du savoir-faire technique obligatoire pour la retranscription, avait beaucoup de difficultés à considérer les préoccupations majeures que sont l'adéquation contextuelle et les références socio-culturelles .

Il se trouve devant un problème trop complexe qui l'oblige quelquefois à utiliser une méthode de travail inadéquate et à faire des choix de manière intuitive .

Au début des études d'architecture, il est souhaitable que l'étudiant s'imprègne d'un précepte par des gammes c'est-à-dire une série d'exercices orientés vers certains aspects seulement, de la "totalité architecturale". (3)

En étroite liaison avec le cours de théorie de l'architecture, le cours de composition architecturale propose au centre de la première année l'exercice d'étude de l'"histoire contemporaine de l'habitation isolée" .

Les objectifs principaux de ce travail se situent à trois niveaux:

d'une part, la maîtrise des codes graphiques, d'autre part, des références du point de vue formel et contextuel, et enfin, un enseignement individualisé qui débouche sur une activité collective pour laquelle chaque réalisation individuelle constitue une partie indispensable .

L'exercice de l'histoire de la maison isolée poursuit plusieurs buts dont les principaux et spécifiques sont : l'acquisition d'une culture architecturale, de références formelles et d'une méthodologie dans la recherche informative .

Chaque étudiant entre à l'Institut avec un bagage intellectuel et culturel qui lui permet de comprendre l'architecture en relation avec son vécu c'est-à-dire son propre mode de vie, ses goûts personnels, ses connaissances . "On a dans nos consciences de nombreuses images de séjour..." (4) . La première année va proposer une approche de l'architecture sous un angle plus spécifique, plus professionnaliste qui sera parfois en contradiction avec les valeurs mêmes du milieu de vie et les goûts personnels .

C'est un autre regard qui favorisera le questionnement et l'analyse .

L'histoire contemporaine de l'architecture va offrir, dans ce cadre là, des exemples variés qui donnent un éventail des modes de vie qui correspondent aux ethnies, aux milieux socio-culturels, au climat, au site, tant sur le choix de l'organisation des espaces, que sur le choix des matériaux ...

L'étudiant peut ainsi se situer

(16) CORNET S., *Op. cit.* p. 56.

(17) ORTEGA Y GASSET, cité par BLAKE P., *L'architecture moderne est morte à Saint-Louis, Missouri, le 13 juillet 1972 à 15h32.* Editions du Moniteur ; Paris: 1980 . p. 166

(1) NORBERG-SCHULZ CH., *Système logique de l'architecture.* Architecture + Recherches ; Mardaga ; Bruxelles : 1979 . p. 22 .

(2) LEBAHAR J.C., *Le dessin d'architecte, simulation graphique et réduction d'incertitude.* Parenthèses ; Roquevaire : 1983 . p. 15.

(3) NORBERG-SCHULZ Ch., *Op. cit.* p. 251.

(4) LEBAHAR J.C., *Op. cit.* p. 30.

et prendre un recul nécessaire vis-à-vis des opinions qu'il s'était forgées jusqu'alors.

Il apprendra à travers l'analyse que les solutions architecturales sont fortement dépendantes du contexte et qu'il existe une quantité infinie de réponses à un même problème, la preuve en est la diversité des habitations présentées.

Ce travail d'analyse ne peut se faire uniquement par le biais de la transcription graphique.

Celle-ci peut-être parfaite sans que soit compris le message culturel.

C'est le travail de recherche écrit qui a permis cette information.

Il n'est pas facile à plusieurs égards.

Si des éléments tels que la biographie de l'architecte et des caractéristiques générales de style étaient aisées à exprimer, la mise en situation historique, l'analyse de la théorie architecturale et les éléments qui en font une oeuvre intéressante sont moins évidentes et demandent une aide et de sérieuses références au cours de théorie de l'architecture.

Cette approche théorique est indispensable pour compléter l'étude graphique et offre les moyens de mieux comprendre l'architecture et son vocabulaire.

Elle prépare à l'argumentation quand, lors de l'élaboration des projets futurs, l'étudiant défendra ses options et justifiera un parti architectural.

Elle permet aussi de mieux situer une intervention dans le cadre culturel : "la participation à une culture signifie qu'on sait comment utiliser ses symboles communs". (5)

"L'acquis mémorisé est le matériau indispensable à la création". (6)

Les références sont indispensables et à la base du travail créatif.

Elles sont perçues dans notre environnement quotidien et à travers les voyages que nous entreprenons dans les lieux et les livres.

L'enchaînement chronologique des faits en fait mieux apparaître leur structure et leurs justifications.

Tous les courants de l'histoire se sont élaborés en référence au passé plus ou moins proche ou lointain, par exemple, on observe pendant la Renaissance un retour aux éléments de l'Antiquité, en réaction à ceux du Moyen-Âge, et les Modernes, s'adaptant à l'ère industrielle, ont refusé tout l'ornement et l'artisanat de la période qui les a précédés.

Posséder de nombreuses références et être capable de les analyser pour les exploiter est un objectif dont l'analyse historique chronologique constitue un des moyens pour les

ordonner et les structurer afin de les rendre plus manipulables.

A travers l'histoire de l'habitation isolée, ses origines, son évolution, c'est aussi l'histoire de l'architecture contemporaine en général qui est abordée.

Il est impossible en un exercice de quelques semaines de rendre compte de la richesse et de la diversité des courants qui existent dans l'architecture contemporaine.

Bien des noms manquent à l'appel mais il est principalement question ici d'une incitation à l'étude et à des découvertes personnelles sur base d'un canevas tissé dès la première année.

C'est ouvrir les perspectives et donner les bases d'une recherche future.

Outre la capacité d'analyse, ce type d'étude est basé également sur le traitement de l'information.

Le fait à la fois, de dessiner et d'écrire pour rassembler l'ensemble de l'information permet de mieux la mémoriser à long terme que si les renseignements avaient été dispensés dans un cours ex-cathedra puisque la matière est au départ organisée par l'étudiant.

Un autre objectif consiste donc en la capacité à s'informer sur un sujet et à synthétiser l'information.

Cette démarche sera utile pour les travaux préparatoires à l'élaboration des projets puisqu'ils demandent la réponse à un certain nombre de questions si on veut ranger correctement les données.

Les données bien traitées d'un problème offre déjà une première solution.

De plus, l'information doit être abondante.

"Seule, la diversité de l'information, la multiplicité de ses sources peuvent espérer fournir aux individus le matériel indispensable au travail imaginaire et créateur". (7)

Cette information doit être d'autant plus diverse que les domaines liés directement à l'architecture sont nombreux : la technique constructive, la sociologie, l'ergonomie, la sémantique, l'esthétique, etc...

Avec l'évolution des médias, les voyages à l'étranger, nous recevons sans cesse une quantité d'information, soit verbale, soit iconique.

L'architecture en fait partie et pour un non-initié, les images sont emmagasinées en vrac, sans analyse spécifique et sont perçues en terme de beau, de laid, d'agréable, etc... plutôt de manière intuitive.

A partir du moment où ces informa-

tions deviennent des références et un matériel dans l'élaboration de projets, elles nécessitent une analyse méthodique et rigoureuse.

Cette méthode d'analyse fait partie de l'enseignement de l'architecture.

Une des composantes les plus intéressantes en est certainement la relation projet/contexte.

L'étude théorique demandée dans l'exercice de l'habitation isolée propose cet objectif.

En répondant, pour chaque habitation aux différentes questions de l'étude théorique (dans quel pays, dans quelles circonstances économiques, dans quel climat, pour quel utilisateur, selon quelles techniques constructives et pourquoi, etc...) une méthode d'analyse contextuelle s'ébauche à partir de l'observation et de la recherche d'information.

Ceci permet en outre de comprendre que chaque réponse architecturale est déterminée par un contexte précis et de faire une différence entre d'une part, les contraintes, d'autre part, la personnalité et le talent de l'architecte, la réponse architecturale devant être le meilleur compromis entre les contraintes hiérarchisées et les aspirations profondes du créateur.

Un des buts de l'enseignement de l'architecture est sans conteste l'acquisition d'une démarche créative.

On pourrait donc objecter que l'exercice de l'histoire contemporaine de l'habitation isolée ne donne pas lieu à un entraînement à la créativité.

C'est parce que des préacquis sont indispensables.

Selon nous, si l'étudiant veut s'investir à fond dans une recherche créative, il doit obligatoirement être débarrassé des soucis matériels et techniques que sont l'usage des outils qu'il doit manipuler.

Il doit donc maîtriser les techniques de représentation et connaître, du moins en partie, le vocabulaire architectural.

Que diriez-vous d'un peintre qui ne sait comment mélanger ses couleurs et qui n'a pas appris à dessiner ?

Sans doute que ses moyens d'expression sont par trop limités.

Il nous paraît donc évident, qu'en architecture, il soit prématuré de dessiner des projets personnels, même simples, avant d'avoir franchi certaines étapes et d'avoir acquis suffisamment de références.

Un autre point important : le respect des consignes.

Elles sont définies dans l'énoncé et il est impératif de s'y conformer.

Il s'agit là d'une habitude indis-

pensable car il est habituel de constater combien il est fréquent d'obtenir des réponses qui ne correspondent pas aux questions.

Pourtant, dans la vie professionnelle, un projet peut être mis hors concours s'il n'est pas rentré dans les temps ou s'il n'est pas conforme.

Bien plus grave encore, un architecte qui dessine une remarquable habitation qui ne correspond malheureusement pas aux besoins de ses utilisateurs !

Nous avons donc été exigeants pour que l'habitude s'installe dès le début de fournir une réponse adéquate à une question précise.

L'expression personnelle et la transgression seront acceptées plus tard, comme un choix qui découlera de l'intégration et du dépassement des règles imposées.

A ce moment, ce sera un progrès et peut-être de l'art.

Dans le début des études, un passage obligé constitue sans nul doute un apprentissage rigoureux de la connaissance du matériel architectural et de l'utilisation des outils.

Plutôt que de poser le problème et laisser l'étudiant découvrir les solutions et les moyens d'y parvenir, nous avons opté, pour gagner du temps dans l'apprentissage, pour un enseignement aux instructions systématiques comprenant de nombreuses explications, des directives, des méthodes et surtout, de nombreux exemples. (8)

Plusieurs expériences de psychopédagogie ont démontré la supériorité des méthodes qui informent l'étudiant sur le produit auquel il doit parvenir et ce qui en caractérise la qualité. (9)

En fonction des erreurs les plus fréquentes et des éléments nouveaux, l'attention est attirée dès le début et au cours de l'exercice pour éviter les erreurs.

"Il est plus avantageux qu'une erreur ne se produise pas que d'avoir à la supprimer". (10)

L'énoncé de l'exercice dont la totalité du texte n'a pas été reprise dans les présentations, comportait donc des directives précises et écrites auxquelles on pouvait se référer à tout moment.

A tous les stades, des exemples ont été commentés sur toutes les matières : les rendus, la maquette, la mise en page, les textes, etc... et nous avons veillé à intervenir rapidement et concrètement dès qu'une difficulté s'est présentée.

A ce titre, les travaux des années antérieures et l'expérience conduisent à une collection d'exemples et à préciser de plus en plus les consignes qui conduisent à un bon résultat. (11)

Il est intéressant d'aboutir au

(5) NORBERG-SCHULZ Ch., *Op. cit.* p. 80

(6) LABORIT H., *La nouvelle grille*. Libertés 2000 ; Robert Laffont ; Paris : 1974 . p. 323.

(7) *Ibid.* p. 296.

(8) OSTERRIETH P., *Faire des adultes*. Psychologie et sciences humaines ; Dessart ; Bruxelles : 1973 . p. 139.

(9) DE LANDSHEERE V. et G., *Définir les objectifs de l'éducation*. Pédagogie d'aujourd'hui ; Presses universitaires de France ; Paris : 1976 . p. 241.

(10) OSTERRIETH P., *Op. cit.* p. 63.

(11) *Ibid.* p. 51.

meilleur résultat possible dès le début de l'apprentissage pour des raisons de motivation puisqu'il est bien connu qu'il est plus productif de mettre en évidence les réussites que les échecs et que le succès engendre le succès. (12)

En fait, il s'agit simplement de l'application de quelques grands principes de la pédagogie : informer des objectifs, donner les moyens d'y parvenir, informer en permanence de la qualité de la prestation et permettre aux étudiants de se situer à travers de nombreuses références, enfin, encourager la réussite.

Cependant, les niveaux de départ parfois très différents des étudiants face au dessin et à la culture architecturale donnent lieu à des résultats fort variables à l'intérieur de la classe.

Plutôt que de sanctionner définitivement par une mauvaise note un travail insuffisant ou inacceptable, nous avons préféré demander un effort supplémentaire pour que finalement tous débouchent sur des documents, une maquette et des textes présentables pour l'exposition et le catalogue.

L'effort a été fourni puisqu'aucun travail n'a été refusé après les corrections successives.

Il s'agit donc d'une individualisation de l'enseignement qui donne à chacun le nombre d'étapes nécessaires en fonction de ses capacités, qui justifie un succès partiel et propose un succès ultérieur.

Cette formule nous rapproche aussi de la vie professionnelle puisque face au refus d'un client ou d'une administration d'un élément du projet, celui-ci sera remanié jusqu'à donner satisfaction à tous les demandeurs.

Cette pédagogie du succès se base donc sur le travail et le progrès, la récompense étant avant tout la réussite du travail et l'enrichissement personnel.

Nous avons insisté sur l'individualisation.

Dans les années supérieures, le cours d'architecture mettra souvent l'action sur l'originalité des projets, sur la différenciation, sur l'exploitation personnelle des idées.

De par la définition même de l'originalité et de la créativité, les étudiants tentent de proposer dans leurs recherches des démarches différentes de celles des autres et surtout compétitives.

Cette attitude, si elle tend à produire des projets créatifs, pousse à l'individualisme.

Par contre, de plus en plus dans la vie professionnelle, la quantité des éléments à maîtriser et la spécialisation conduisent au travail en

équipe pluridisciplinaire.

Un objectif sera donc de socialiser les étudiants en leur faisant prendre conscience de leur part active nécessaire dans le groupe de la classe, et même dans certains cas, de l'école.

A cet égard, l'exercice que nous présentons ici offre une situation de choix, chacun étant responsable d'une partie du tout et bénéficiant de l'expérience du groupe.

A tout moment dans cet atelier, nous voulons que s'installe dialogue et débat dans un équilibre entre travail personnel et réalisations collectives.

La suite de cet exercice est un mini-projet pour clôturer la première année : un pavillon de jardin.

La seconde année reprend des travaux d'analyse et de recherche documentaire dans le but de l'élaboration d'un bagage de références, le tout étroitement lié au cours de théorie de l'architecture.

Le cycle des deux candidatures se termine par l'étude d'un premier vrai projet d'architecture complet : une habitation en ville ; tous les exercices exécutés avant sont préparatoires et concernent les prérequis à l'élaboration du projet.

En conclusion, la composition architecturale dans le premier cycle, c'est bien plus que l'apprentissage de la réalisation d'un projet d'architecture ; c'est maîtriser les techniques de représentation, analyser les espaces, les comparer, les situer dans leur contexte ; c'est prendre de nouvelles habitudes dans l'organisation des tâches ; c'est comprendre l'héritage du passé, proche et lointain ; c'est abolir les préjugés issus de l'habitude et de l'intuition ; c'est apprendre à voir et à s'informer ; bref, c'est adopter de nouvelles attitudes et acquérir des connaissances qui permettront ensuite de créer des projets qui répondront aux besoins réels.

L'exercice de l'histoire contemporaine de l'habitation isolée répond à certains de ces objectifs et est un des plus appropriés à une présentation à un public plus large sous forme d'exposition.

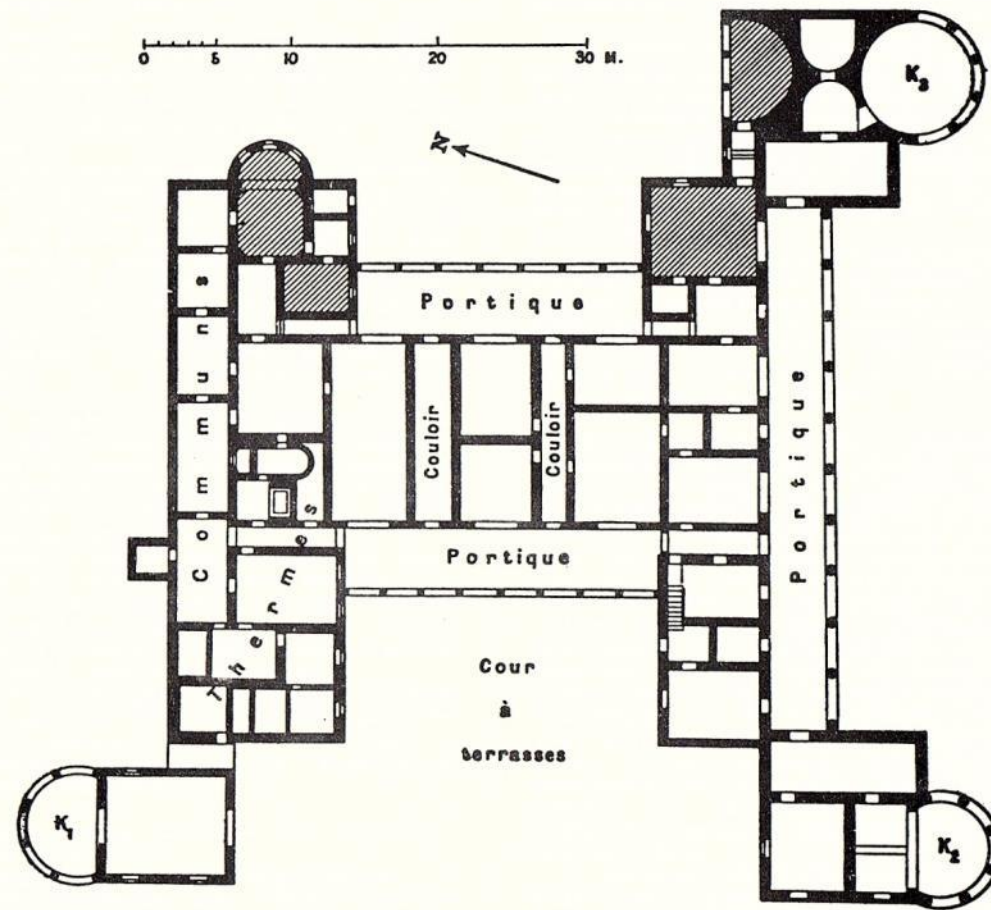
Le catalogue qui l'accompagne poursuit également un objectif pédagogique, celui d'élaborer un matériel didactique : trace pour les étudiants qui ont contribué à sa fabrication, matériau de base pour des travaux ultérieurs, compléments de références pour tous.

Cette exposition veut d'ailleurs avant tout remplir un rôle formatif au service de l'apprentissage de l'architecture. ■

A R C H I T E C T U R E D E LA MAISON CONTEMPORAINE O R I G I N E S , F O R M E S E T E S P A C E S

(12) DE LANDSHEERE V. et G., *Op. cit.* p. 9.

O r i g i n e s de l'Antiquité à l'éclectisme du XIX^e s.



Villa d'Odrang, au Nord de Trèves, époque romaine,
au moins certaines parties de la villa comportaient un étage.
Extrait de l'*Histoire générale des civilisations, Rome et son empire.*
P.U.F. ; Paris : 1962 . p. 545 .

Dans notre civilisation occidentale, il faut remonter à la période romaine pour trouver l'origine de l'habitation isolée .

La villa antique, si elle est une fuite de la cité et une ouverture au paysage, est avant tout "un mode de vie concret et pratique en relation étroite avec l'argent et le pouvoir" . (1)

Conçue pour le plaisir d'être loin de la ville, elle répond au mythe classique de la nature : échange direct avec le paysage . (2)

Il est difficile de parler de maison individuelle pendant la civilisation médiévale .

Jusqu'au XIII^e siècle, l'Europe connaît une période sombre faite d'invasions, de guerres, d'éclatement en royaumes .

Les villes survivent tant bien que mal en élevant des fortifications sur les ruines romaines .

Le château, le monastère, l'ancien quadrillage romain deviendront les pôles de formation des villes lors de la reprise économique du XII^e siècle .

A l'image de la ville médiévale, les résidences seigneuriales se réfèrent sur elles-mêmes pour constituer un microcosme, une sorte de villa fortifiée, fermée à la nature et au paysage .

Avec la Renaissance, la villa trouve une expression nouvelle .

Sa relation avec la nature renoue avec la tradition antique .

Dès le XV^e siècle, puisque les exigences défensives se modifient, quelques villas autonomes portent la marque d'appropriation par le langage classique ; les tours et créneaux font progressivement place au vocabulaire issu de l'antiquité .

La villa Poggio, à Caino, construite par Giuliano da Sangallo en est probablement le premier exemple . (3)

Au XVI^e siècle, en transportant à la campagne le décor du palais urbain et en répartissant sous un même toit de façon très hiérarchisée les fonctions domestiques (la sphère inférieure et matérielle de la *Fattoria*) et celles de la sphère idéale (la demeure et la gestion du domaine), Palladio réalise la transition entre deux traditions de la construction rurale : la maison de campagne antique et la ferme banale .

Le décor de la villa palladienne traduit cet ordre hiérarchique intérieur puissant par les différences de hauteurs des locaux, les voûtes, les décors picturaux, les principes proportionnels hiérarchiques, les ordres majeurs et mineurs, etc...

De plus, la villa est située au centre de la propriété ; elle organise la région et la domine .

Du centre de la villa, lieu de représentation de la haute bourgeoisie, s'organisent toutes les fonctions de la maison : accès, éclairage, chambres de travail . (4)

Il fallait donc manifester la dignité particulière de ce centre seigneurial dans son aspect extérieur.

(1) BORCHADT R., *Villa und Andere Prosa.* Frankfurt : 1952 .

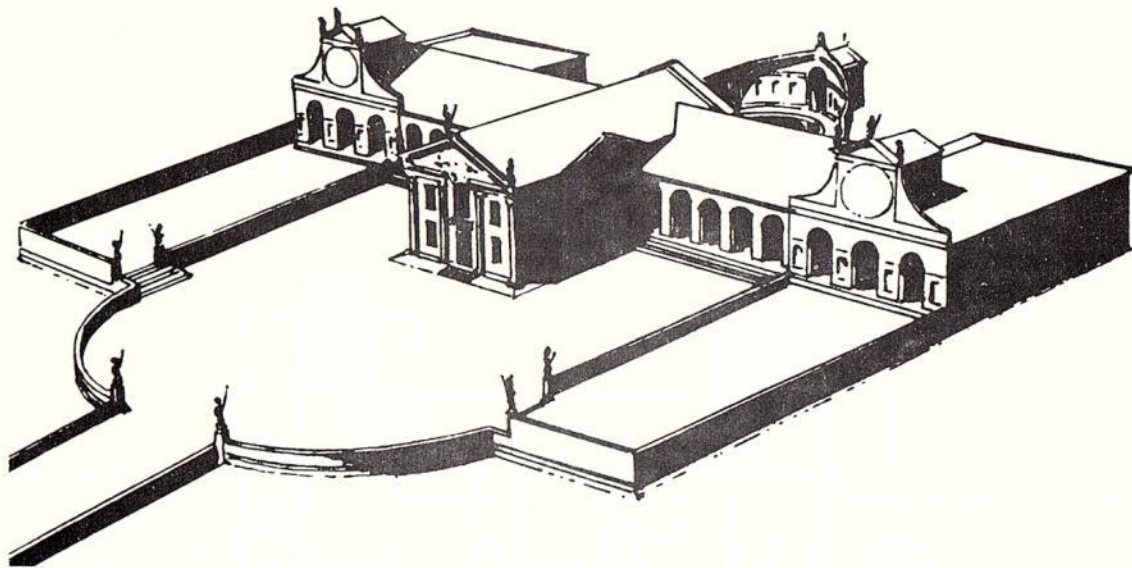
(2) PORTOGHESI P., in *L'Architecture d'Aujourd'hui.* n°200 ; 12/1978 ; p. 3.

(3) *Ibid.* p. 3.

(4) BENTMANN R., MULLER M., *La Villa, architecture de domination.* Architecture + Recherches ; Mardaga ; Bruxelles : 1975 . p. 45.

C'est ce que réalisent l'esplanade, la centralité du volume domanial accolé de deux ailes protectrices qui bornent l'espace d'accueil extérieur, le mur de parade à colonnes antiques,

le fronton classique, le portique à colonnes, les escaliers, les rampes d'honneur, les armoiries et les statues qui rehaussent la villa de ses gloires passées .



L'architecture palladienne reproduit clairement, dans une symbolique de domination, les structures d'autorité et les rapports hiérarchiques qui existent entre les utilisateurs.

En fait, Palladio vise à reconstruire la maison antique et à reconstituer l'architecture de l'antiquité romaine .

Les paysages idéalisés peints sur les murs des villas donnent au maître des lieux ("padrone") l'illusion de retrouver à la fois le monde de l'antiquité et le royaume du paradis terrestre médiéval . (5)

Avec Palladio, la villa s'approprie le langage plastique et acquiert un style universel .

Si la Renaissance avait dissocié le genre d'Eglise de celui du Palais, chez Palladio les deux genres se confondent dans la villa .

Dans la Rotonda, par exemple, la coupole d'inspiration religieuse est au centre d'une construction totalement symétrique comme les palais de la Renaissance .

Mais Palladio, inventeur de nouvelles formes d'organisations d'espaces et de composition de façades, est

aussi "historisant" non seulement pour des raisons esthétiques idéalisées mais parce que aux yeux des classes dominantes pour lesquelles il construit, le "vieux temps" est bon à priori .

En effet, l'art antique considéré comme celui d'une élite est ressenti comme "beau" et devient par conséquent le fondement normatif d'une nouvelle esthétique .

Tous les éléments formels inspirés de l'antiquité : ordres, frontons, attiques, rangées de statues, trophées, masques, ne sont pas seulement beaux en soi, ils expriment en outre concrètement la force d'une classe qui se voulait ou se sentait aussi dominante que la classe dirigeante de l'Antiquité . (6)

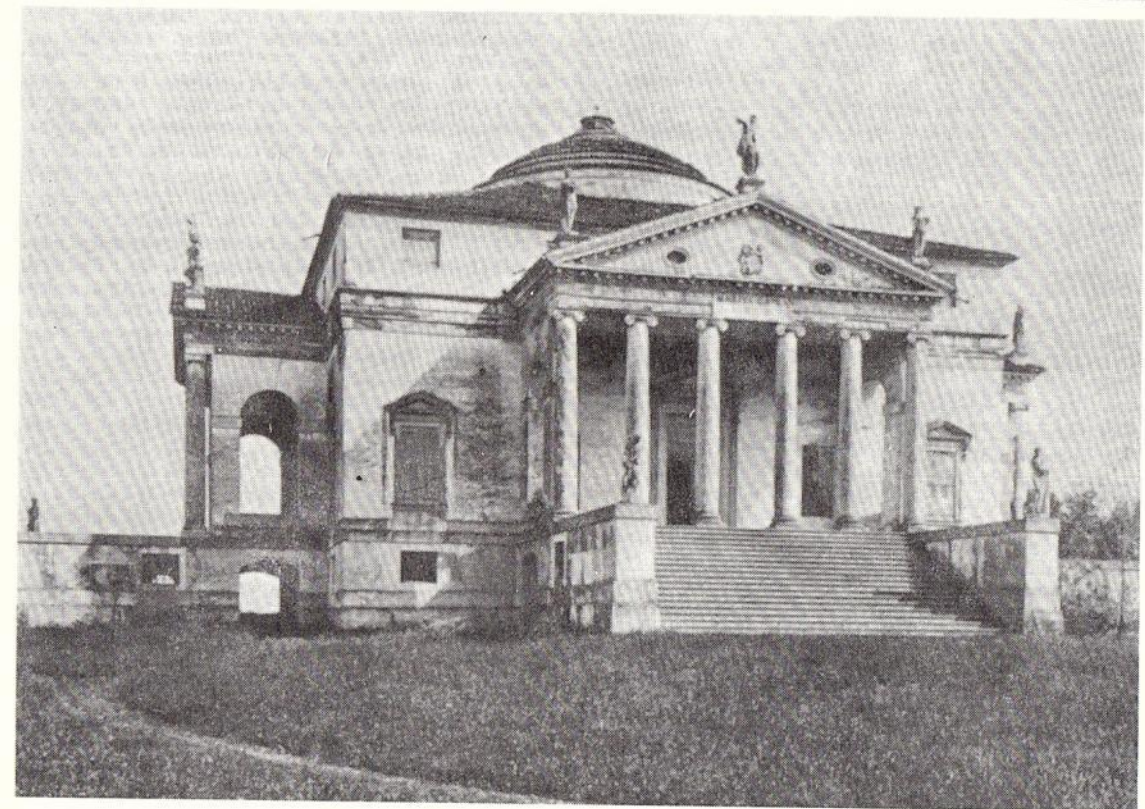
La Villa Rotonda constitue à cet égard le modèle typique de la solennité dans la puissance, avec ses attributs sacrés et oniriques : la maison de l'âge d'or, le havre de paix réalisant la communion totale avec la nature, le rêve de la maison primitive immédiatement antérieure à la naissance du temple latin .

Villa Barbaro, Maser (près d'Asolo), commencée en 1559/60, architecte : Andréa PALLADIO, reconstruction d'après les "Quattro Libri", 1570.

extrait de BENTMANN R., MULLER M., *Op. cit.*

(5) BENTMANN R., MULLER M., *Op. cit.* p. 88.

(6) *Ibid.* p. 110 .

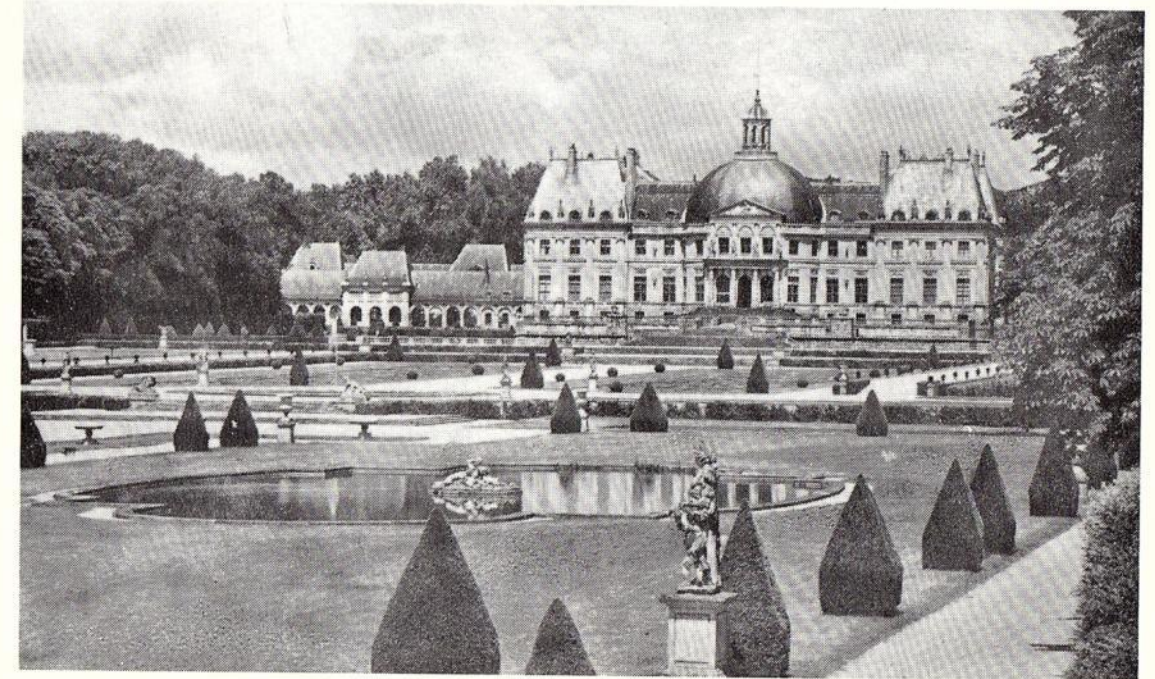


Pendant la période baroque, la villa ne se transforme pas vraiment: le modèle de la Renaissance est simplement mis à jour .

La villa se combine parfois au pavillon de chasse, lieu de rencontre

et de séjour loin de la ville, ou bien elle devient palais ou château quand il s'agit de mesurer son pouvoir en face à celui du roi .

Le château de Vaux-le-Vicomte est, à cet égard, un excellent exemple .



Villa Capra dite "Rotonda", Vicenza, Italie, 1567, architecte : Andréa PALLADIO.

Château de Vaux-le-Vicomte, France, 1656-1661, architecte : Louis LE VAU, jardins : André LENOTRE.

Real Photo

A mi-chemin entre le château et la villa, cette demeure a été construite pour le compte de Fouquet, surintendant du roi Louis XIV.

Comme à Versailles un peu plus tard, il y a une volonté de transférer des fonctions urbaines à la campagne.

Comme chez Palladio, le centre est surmonté d'une coupole mais la façade comporte des pilastres ioniques élancés, formant un ordre colossal en rapport avec le pouvoir à exprimer.

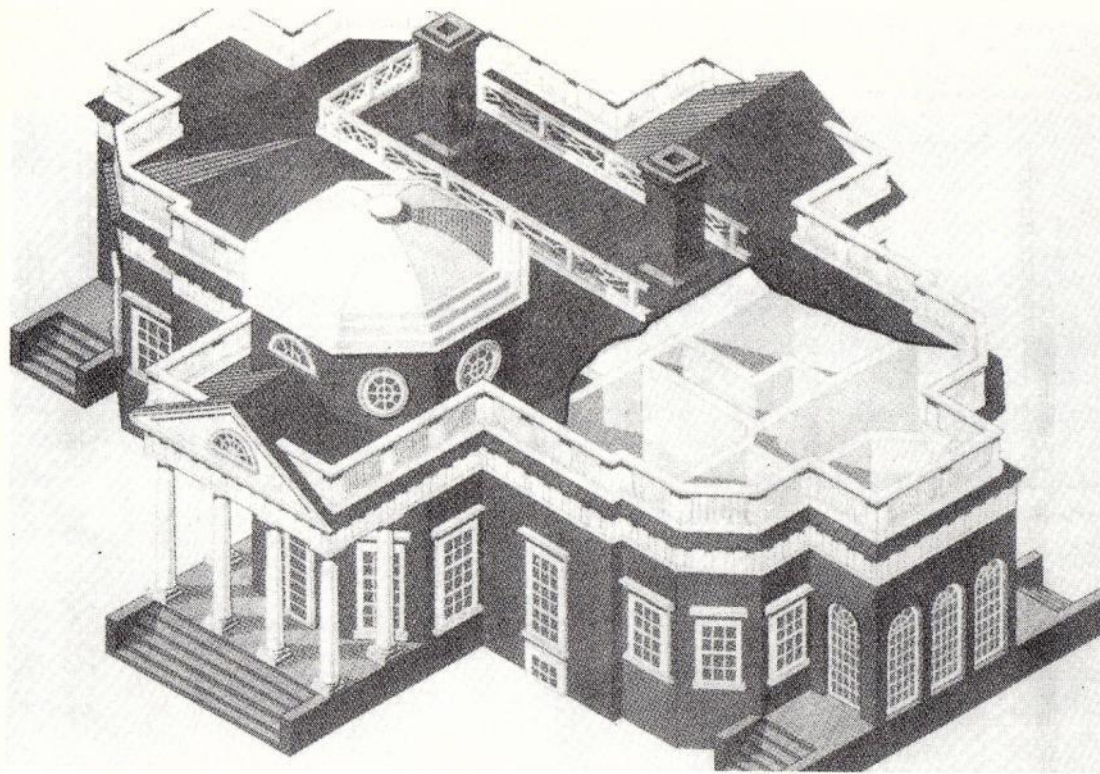
A Vaux, tout comme à Vicenza, le rapport entre l'architecture et la nature est primordial.

Les jardins de Le Nôtre suivent les rythmes géométriques de l'architecture du château qui impose ses lois à travers l'art du jardin.

Comme modèle du classicisme français, le château de Vaux reste sans doute le plus important de tous les bâtiments français du XVIIIème siècle. (Pevsner)

La villa Néo - Classique

Après avoir influencé l'architecture baroque en Italie chez Le Bernin et Guarini notamment, le mouvement palladien a rayonné dans l'ensemble des Iles Britanniques : au XVIIème siècle tout d'abord quand Inigo Jones introduit un style en rupture totale avec le style Elisabéthain, au



Maison de campagne, Monticello, Virginie, USA, 1809, architecte : JEFFERSON.
extrait de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°200 ; 12/1978 ; p. 8.

(7) NIZET F., *L'influence de Palladio sur l'architecture contemporaine*. Mémoire de fin d'études d'Ingénieur Architecte, Université de Liège : 1979-1980 ; non publié.

XVIIIème siècle ensuite lorsque l'aristocratie libérale Whig accède au pouvoir.

A ce moment, la naissance d'un nouvel attrait pour la nature entraîne un retour radical aux formes palladiennes et à la volonté de liaison entre l'architecture et le paysage.

La conquête de la côte Est du continent américain par les Anglais donnera lieu à une architecture inspirée directement du goût Whig et se fondera à des éléments présents dans l'architecture coloniale et dans celle des premières décennies de l'indépendance des USA.

L'architecte virginien Jefferson qui a voyagé en Europe de 1784 à 1789 montre une grande suspicion pour tout ce qui est anglais, excepté le jardin romantique.

Il connaît l'architecture française néo-classique mais ses idées, teintées d'indépendance, de scepticisme et d'idéalisation de la nature, le rapprochent incontestablement de Palladio. (7)

Dans la villa de Monticello en Virginie, USA (1809), Jefferson reprend plusieurs caractères de la villa palladienne, notamment :

- la villa temple, comme l'était la Rotonda, dont elle s'inspire,
- un espace central (octogonal et non circulaire),
- le porche d'entrée à fronton et colonnes ioniques .

Même si la villa ne comporte ici qu'un seul portique, si les baies sont du style colonial virginien, le plan d'ensemble et le principe de l'espace central sont des analogies suffisantes pour en faire une variation de la Rotonda.

Les motifs palladiens et le concept de la "villa" seront répandus ensuite en France aussi bien par Ledoux, Boullée et Lequeu au XVIIIème siècle que par Laloux au XIXème siècle (gare d'Orsay).

Il est étonnant de constater que les motifs palladiens, aussi bien que le principe d'organisation des espaces et des volumes, vont influencer la Russie des Tsars (Saint-Petersbourg) et celle de Staline avec Joltovski et son style néo-renaissance.

Mais l'influence ira bien au-delà : Louis Khan, Reinhart et Reichlin transposeront la centralité ; Venturi utilisera même les "connecteurs palladiens" ; Stirling, Isozaki et bien d'autres trouveront en Palladio la source inépuisable de leur inspiration.

L'influence du romantisme anglais se fait sentir à la fin du XVIIIème siècle en France, que ce soit sous la forme du palladianisme ou sous la forme plus mouvementée du pittoresque. (8)

Les riches amateurs parisiens voulaient avoir leurs "folies".

Ce nom désigne ces propriétés entourées de jardins d'inspiration anglaise et qui intègrent les principes de la composition baroque appliquée à Versailles : la villa est le

centre d'un système rayonnant de parcours qui englobent le paysage environnant.

Pour accentuer l'extension vers l'infini, la topographie naturelle est transformée en terrasses horizontales, en pièces d'eau et en parterres géométriques.

Au moment où François-Joseph Bélanger acquiert la maturité de son art, le milieu aristocratique pour lequel il construit est passionné pour la réforme des jardins.

L'engouement pour les jardins paysagers ou anglo-chinois l'amène à se spécialiser dans cette architecture.

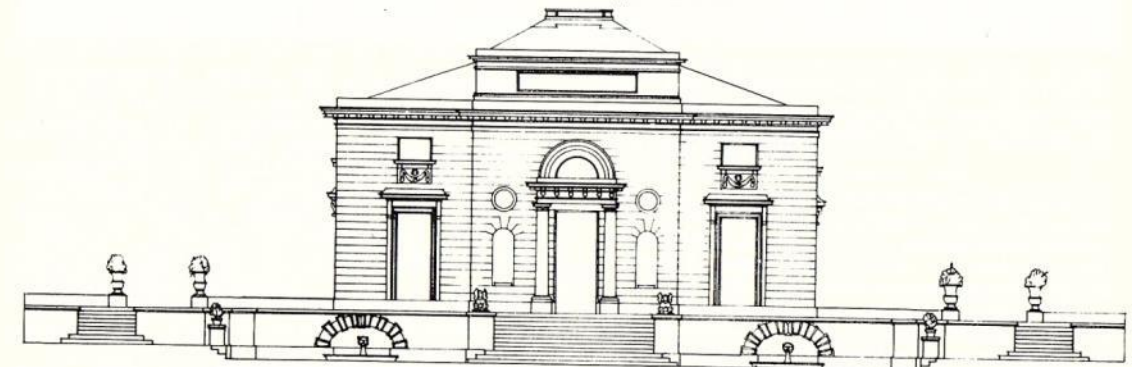
Son nom est d'ailleurs attaché à la création de Beloeil, de Méréville, de la Folie-Saint-James, de Bagatelle, etc...

Elève de Brongniart, il se montra pourtant plus souple que son maître en restant, au milieu du règne de Louis XVI, le survivant de la belle époque de l'architecte Gabriel. (9)

On doit à Bélanger le Pavillon de Bagatelle, construit en 1778 en 64 jours à la suite d'un pari engagé par le Comte d'Artois. (10)

Les dessins publiés par Krafft montrent que cette "Folie" du Comte d'Artois, dans son état originel et donc avant les transformations exécutées sous le second Empire par Sir Richard Wallace (11), diffère du plan palladien par le décentrement de la coupole, ce qui donne une certaine lourdeur à la façade arrière.

Il n'empêche que la symétrie suivant un axe est totale aussi bien dans la composition intérieure que dans l'agencement du parc à l'anglaise.



A la fin du XVIIIème siècle, le romantisme s'est donc introduit dans tous les styles architecturaux.

Le néo-classicisme prend cependant une tournure différente avec E. L. Boullée, C. N. Ledoux et J. J. Lequeu.

On a souvent soutenu qu'ils étaient des précurseurs du modernisme.

Il est vrai que le rapport apparent entre la forme et la fonction, le rapprochement du beau et de l'utile

et la mise en évidence des lignes essentielles de leurs bâtiments géométriques correspondent à une volonté de redéfinir l'essence de l'architecture.

Mais le dépouillement des surfaces et l'exclusion du détail décoratif relèvent d'une esthétique en réaction contre le baroque et le rococo.

Il s'agit donc d'une coïncidence dans les apparences extérieures plu-

Pavillon de Bagatelle (Folie d'Artois), 1778, architecte : F.J. BELANGER.

extrait de GROMORT G., *Recueil de petites constructions datant de la fin du XVIIIème siècle et du début du XIXème siècle*. Vincent, Fréal et Cie ; Paris : 1953 . Pl. II.

(8) PEVSNER N., *Génie de l'architecture européenne*. Tome 2 ; Le Livre de Poche ; Paris . p. 180.

(9) GROMORT G., *Op. cit.* p. 7.

(10) *Ibid.* p. 8.

(11) *Ibid.* p. 8.

tôt que d'un fonctionnalisme en profondeur.

L'image que Boullée, Ledoux et Lequeu veulent imposer face à celle du Baroque provient d'un retour vers les styles du passé les plus austères: le style égyptien, le style dorique grec, le style de l'Italie primitive.

Il n'empêche que c'est grâce à leur puissance imaginative que ce retour à la vénération des formes élémentaires du passé, caractéristique du néo-classicisme romantique, a produit des formes étrangement "modernes".

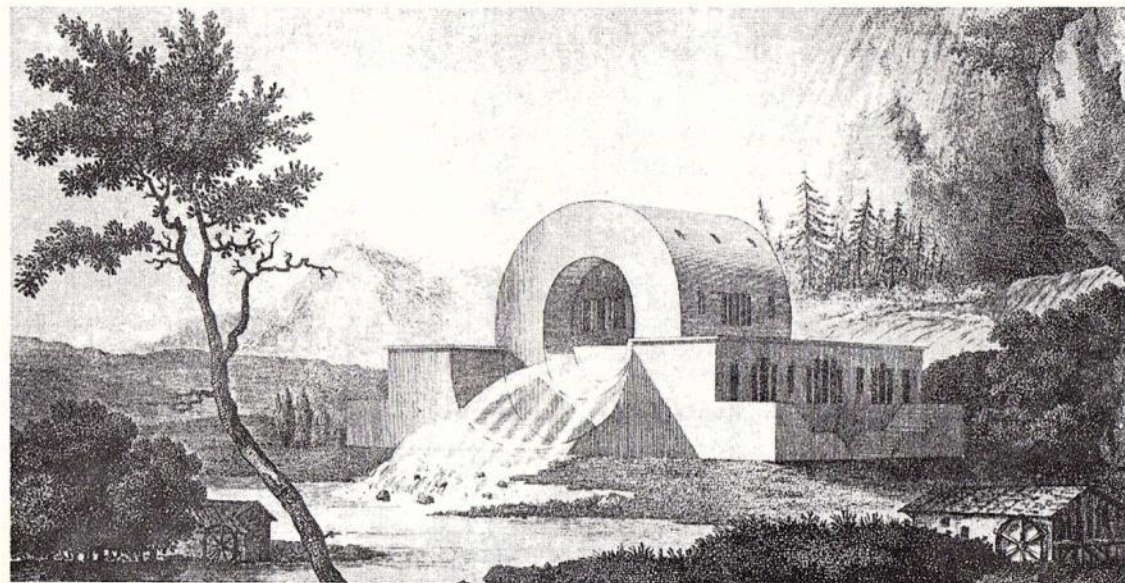
Pour Ledoux, l'architecture parlante doit répondre à un postulat essentiel; tout édifice doit symboliser par sa forme ou par toute autre indication liée à sa structure l'usage

auquel il est destiné.

Si la sphère est aimée pour sa simplicité géométrique et pour son symbole d'immortalité et d'éternité cosmique, le cylindre évoque dans la maison des directeurs sur la Loue (1803) le tonneau à travers lequel s'écoulaient les eaux de la rivière.

Ainsi, le désir de retourner aux formes élémentaires de la géométrie (sphère, cylindre, cône, pyramide) entraîne l'architecte vers une architecture pour elle-même, plus symbolique qu'utilitaire et plus rhétorique que fonctionnelle.

"Le cercle, le carré, voilà les lettres alphabétiques que les auteurs emploient dans la texture des meilleurs ouvrages." (Ledoux)



La villa Néo-Gothique

Toujours influencés par le romantisme et la nostalgie des civilisations lointaines, d'autres architectes considèrent le moyen-âge comme l'idéal de la civilisation chrétienne.

Puisque le gothique a été l'expression la plus parfaite de la chrétienté, construire selon ces formes médiévales devient une nécessité et un devoir.

Si le style néo-gothique n'a jamais véritablement cessé d'être appliqué en Angleterre, il prendra en France un fondement particulier avec Viollet-le-Duc.

En effet, ce qui intéressera cet architecte, ce n'est pas le style gothique lui-même mais sa logique constructive.

En prêchant une architecture qui

conviendrait à la vapeur, à la vitesse et à l'électricité, Viollet-le-Duc veut englober la machine et les matériaux nouveaux dans son système.

La beauté doit venir de la logique et de la perfection de la fonction.

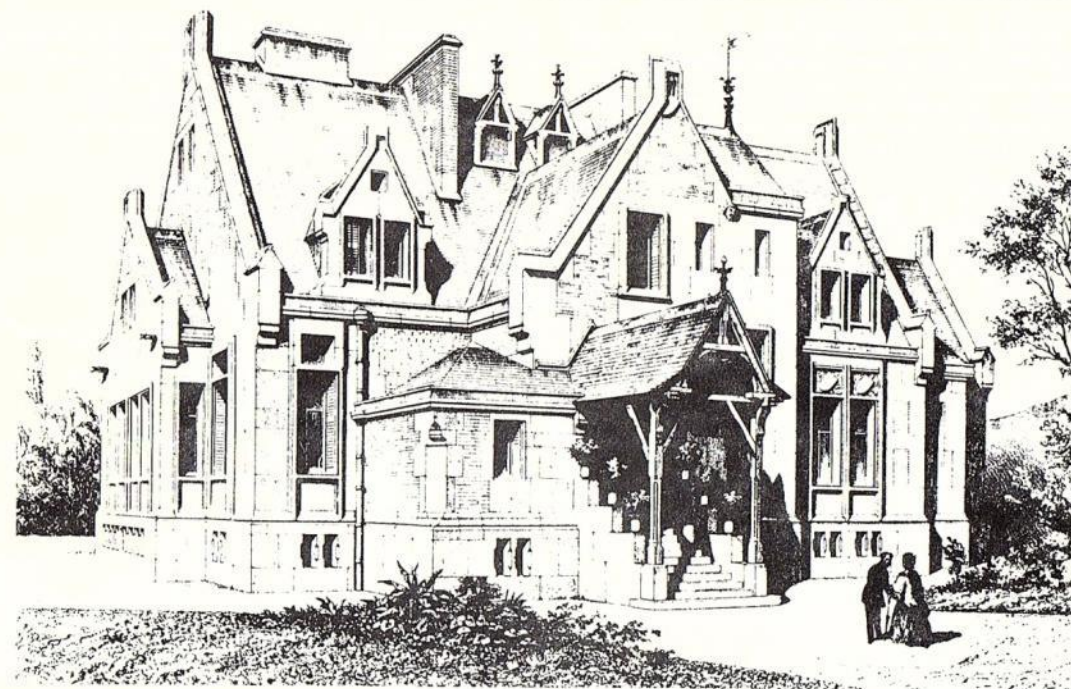
En éliminant tout ce qui n'a pas de fonction précise dans l'économie de l'ensemble et en soulignant l'importance d'une logique constructive adaptée au fer, il démontre que l'architecture devait être le reflet de son temps.

Ses oeuvres personnelles sont loin d'être à la hauteur de son génie de théoricien.

En effet, son oeuvre contient l'imagerie romantique que sa théorie ne possède pas.

La maison de campagne construite dans l'Oise, en France, démontre bien l'esthétique pittoresque, fondée sur les plaisirs de l'inattendu et de la variété des spectacles qui était en vogue à cette époque.

La maison des Directeurs sur la Loue, France, projet, 1804,
architecte : Claude Nicolas LEDOUX,
extrait de L'Architecture. édition originale, 1804-1846.



La fin du naturalisme romantique

Avec l'utilisation des nouveaux matériaux, l'architecte perd un peu de son crédit face aux ingénieurs de l'époque.

Les rares architectes courageux qui utilisent le fer et le verre sans déguisements sont peu soutenus par le public.

Quant aux ingénieurs, il restent la plupart du temps méconnus.

L'usage de l'acier qui permet d'amplifier l'échelle des bâtiments néo-classiques, grâce notamment aux armatures qui renforcent les longues portées en pierre, est fort peu accepté par la société.

Force est de constater que l'architecture semble ainsi détachée de son utilité sociale.

Un peu à la manière des socialistes utopiques du XIX^{ème} siècle, les théories de William Morris (1834-1896) constituent un essai de réconcilier l'art et la société.

Pour Morris, l'artiste doit devenir un artisan et l'artisan un artiste, ainsi l'art sera sauvé de son anéantissement par la machine.

Il essaie donc de rétablir la notion de "l'artiste au service de la société" car "les formes artisti-

ques n'ont d'intérêt que si tous sont appelés à les partager". (W. Morris)

Dans cette perspective, on peut dire qu'il est un précurseur du mouvement moderne mais il diffère de ce dernier par sa haine vis-à-vis de la machine, son mépris face à la division du travail et son passéisme envers les principes esthétiques du moyen âge.

Pourtant, W. Morris n'imité pas vraiment les styles anciens car il avait compris la dérision de l'éclectisme et du néo-classicisme.

Richardson aux Etats-Unis ainsi que ses successeurs, tout en s'inspirant du style roman français, vont actualiser largement les théories de William Morris.

Au cours des années 1880, ils vont dresser les plans de maisons de campagne d'un dessin plus libre que ce qu'on trouvait à la même époque en Europe.

Seul, Philippe Webb en Grande-Bretagne sera aussi hardi que ses contemporains américains.

En réalisant pour Morris, et en collaboration avec ce dernier, la "Maison Rouge" (1859), il fait apparaître déjà une prédilection pour les murs unis et pour les fenêtres élancées.

Bien sûr, l'éclectisme des styles gothique et Tudor n'a pas disparu; le pittoresque romantique de la demeure anglaise traditionnelle est toujours présent mais quelques singularités concrètes vont nourrir le climat propice à un renouveau.

Maison de campagne, rendez-vous de chasse dans l'Oise, France,
architecte : E. VIOLLET-LE-DUC.
extrait de VIOLLET-LE-DUC, Habitations modernes. Mardaga ;
Bruxelles : 1979, Pl. n°158.

Grâce à William Morris, par ses options théoriques complétées par son engagement pratique, une première vision synthétique de l'architecture en rapport avec la société a au moins le mérite d'exister .

En fait, il est le premier à saisir les liens entre la culture et la vie, entre la théorie et la pratique .

En ce sens, il est peut-être plus que tout autre le véritable père du mouvement moderne . (12)



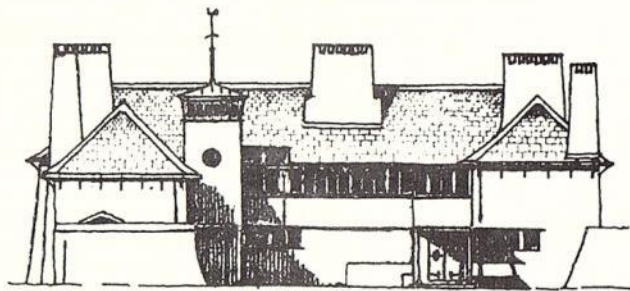
D'autres disciples proches de William Morris fondent le mouvement "arts and crafts" .

Sous l'impulsion de ce mouvement, on en vient à traduire de plus en plus librement les traditions séculaires de l'architecture .

Le représentant le plus brillant est sans doute Charles F. Voysey (1857-1941) qui réalisera tout d'abord des

dessins de tissus, des papiers peints et du mobilier d'une esthétique très originale .

Dans sa Malvern Maison (1893), Ch. F. Voysey ne manifeste pas d'historicisme véritable mais plutôt une inspiration séduisante du passé : de grands murs nus et de longs alignements de fenêtres, ce qui est audacieux pour l'époque .



Avec Webb, Morris et Voysey, le naturalisme romantique dans l'architecture de l'habitation isolée perd du terrain .

Les prémices du mouvement moderne s'établissent .

Dans cette période que l'on pour-

rait appeler le proto-modernisme, on constate les balbutiements d'un art qui se détache complètement du passé .

Les rapports que l'Angleterre entretient avec l'Europe vont être déterminants pour l'éclosion de l'Art Nouveau .

La Maison Rouge, pour W. Morris, Bexley Heath, Kent, Grande-Bretagne, 1859, architectes : Philippe WEBB et William MORRIS, extrait de BENEVOLO L., *Histoire de l'architecture moderne*. Tome 1 ; Espace et Architecture ; Dunod ; Paris : 1979 ; p. 195.

Malvern House, Colwall, Angleterre, 1893, architecte : Ch. F. VOYSEY, extrait de PEVSNER N., *Op. cit.* p. 225.

(12) BENEVOLO L., *Op. cit.* p. 201.

À la fin du XIX^{ème} siècle, en partie sous l'influence des esthéticiens anglais, tels que Burne-Jones, Morris, Mackmurdo et A. Beardsley, un style original naît en Europe occidentale et surtout à Bruxelles qui deviendra la "Capitale de l'Art Nouveau", (Borsi) .

Considéré dans son sens strict, l'art nouveau, que certains historiens n'ont pas hésité à considérer plutôt comme un "style décoratif" (Pevsner), ne comprend pas ici les mouvements d'avant-garde européens désignés par un terme analogue (le "Jugendstil" en Allemagne et en Autriche, le "Modern Style" en Angleterre) .

L'habitation isolée est fort peu touchée par l'art nouveau qui s'exprime surtout dans les habitations bourgeoises mitoyennes de Bruxelles .

L'art nouveau apparaît d'abord en 1894 avec l'Hôtel Tassel de Victor Horta (1861-1947) à Bruxelles, avec les meubles de Serrurier-Bovy et les théories de Henry Van de Velde qui recherche des rapports entre la forme et la fonction, ce qui apparaît déjà dans l'aménagement de sa maison à Uccle à la même date .

En reprenant les théories de W. Morris, Van de Velde estime que l'art ne doit plus être une sculpture de salon ni une fin en soi . Il les dépasse cependant en professant que le renouveau des arts viendra de l'acceptation confiante des machines et de la production en série (1), thème repris plus tard par W. Gropius et dans le Bauhaus .

Dans l'art nouveau, la transforma-

tion de la matière inerte en un être de caractère organique correspond à un sentiment de libération vis-à-vis des servitudes routinières académiques.

La floraison de ces formes nouvelles marque surtout les arts décoratifs .

En architecture, les manifestations sont plus diverses : elles comprennent notamment d'intéressantes tentatives d'intégration apparente des matériaux nouveaux (verre et acier) dans un vocabulaire essentiellement floral et végétal : surfaces et volumes arrondis, onduleux, lignes incurvées, asymétrie.

Horta préfère convaincre de la cohérence de son architecture plutôt que d'étonner par son étrangeté .

La cohérence de son style est perceptible dans la texture des édifices, la composition très élaborée de ses façades à l'animation mesurée, mélangeant des lignes verticales plus sévères aux entrelacs capricieux des décorations en fer forgé, la lumière intérieure, le décor, le tout dans une perfection rigoureuse du détail .

Lorsque Gustave Strauven (1878-1919) entame son oeuvre d'architecte autour de 1900, la révolution esthétique de l'art nouveau a déjà eu lieu .

Horta, Van de Velde, Hankar, les grands maîtres du style ont bouleversé le décor et le plan de la maison bruxelloise traditionnelle, faisant pénétrer la ligne courbe et la lumière au coeur des fastueuses demeures construites pour une brillante clientèle en vue dans la capitale .

Les maisons que Strauven construit sont bâties, non pour la riche clientèle, mais bien pour une bourgeoisie plus

(1) BENEVOLO L., *Histoire de l'architecture moderne*. Tome 2 . Espace et architecture ; Dunod ; Paris : 1979 . p. 13 .

modeste, limitée dans ses moyens, encore que désireuse d'affirmer dans une façade expressive, brillante, immédiate, sa confiance dans l'air du temps.

Les servitudes de l'urbanisme et la tradition gothique constituent, au-delà de toute considération stylistique, les éléments fondamentaux de la continuité entre l'architecture préexistante et l'architecture de Strauven.

Pour retrouver la nature des formes libres de cet architecte, il suffit de penser notamment aux saillies des constructions traditionnelles de Bruges et de Gand.

On perçoit chez Strauven un refus de construire un parallépipède inerte et la tentative de rendre la structure conventionnelle plus vivante par le mouvement des surfaces.

De son maître Victor Horta, il adaptera les formes en "coup de fouet" des fers forgés, les combinaisons pierre-brique, pierre-fer et fonte-fer.

Mais au lieu de la pierre, Strauven utilisera souvent un matériau moins onéreux : la brique polychrome.

En jouant sur la disposition des

briques, il réalise les saillies et les liaisons entre les éléments et laisse à la pierre un rôle limité aux corniches et aux linteaux étroits, c'est-à-dire là où elle est irremplaçable.

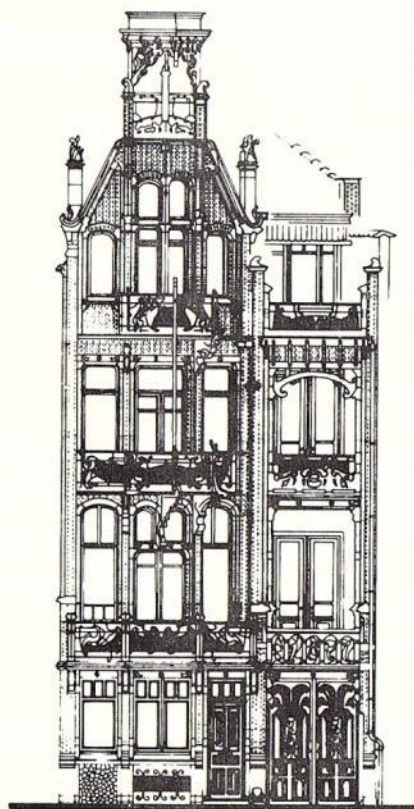
Dans la maison Van Dijk à Bruxelles, (1901), on note chez Strauven le souci de ramener toute la composition à une succession de verticales, ce qu'il réalise ici de façon magistrale.

Pour cette construction, la façade est divisée en deux éléments verticaux.

Le premier, à droite, comporte une porte cochère surmontée de deux loggias. Par ailleurs, cette porte cochère donne accès à un couloir et à une verrière intérieure avec, initialement, des écuries aujourd'hui disparues.

Le résultat est indéniablement d'une haute qualité car l'oeuvre affirme que le langage architectural peut être original, même en adoptant des composants moins onéreux.

Sans cet élément - et Strauven joue ici un rôle déterminant - l'art nouveau n'aurait jamais eu cette résonance dans l'âme populaire.



Maison Van Dijk, Boulevard Clovis, Bruxelles, 1910 .
architecte : Gustave STRAUVEN .

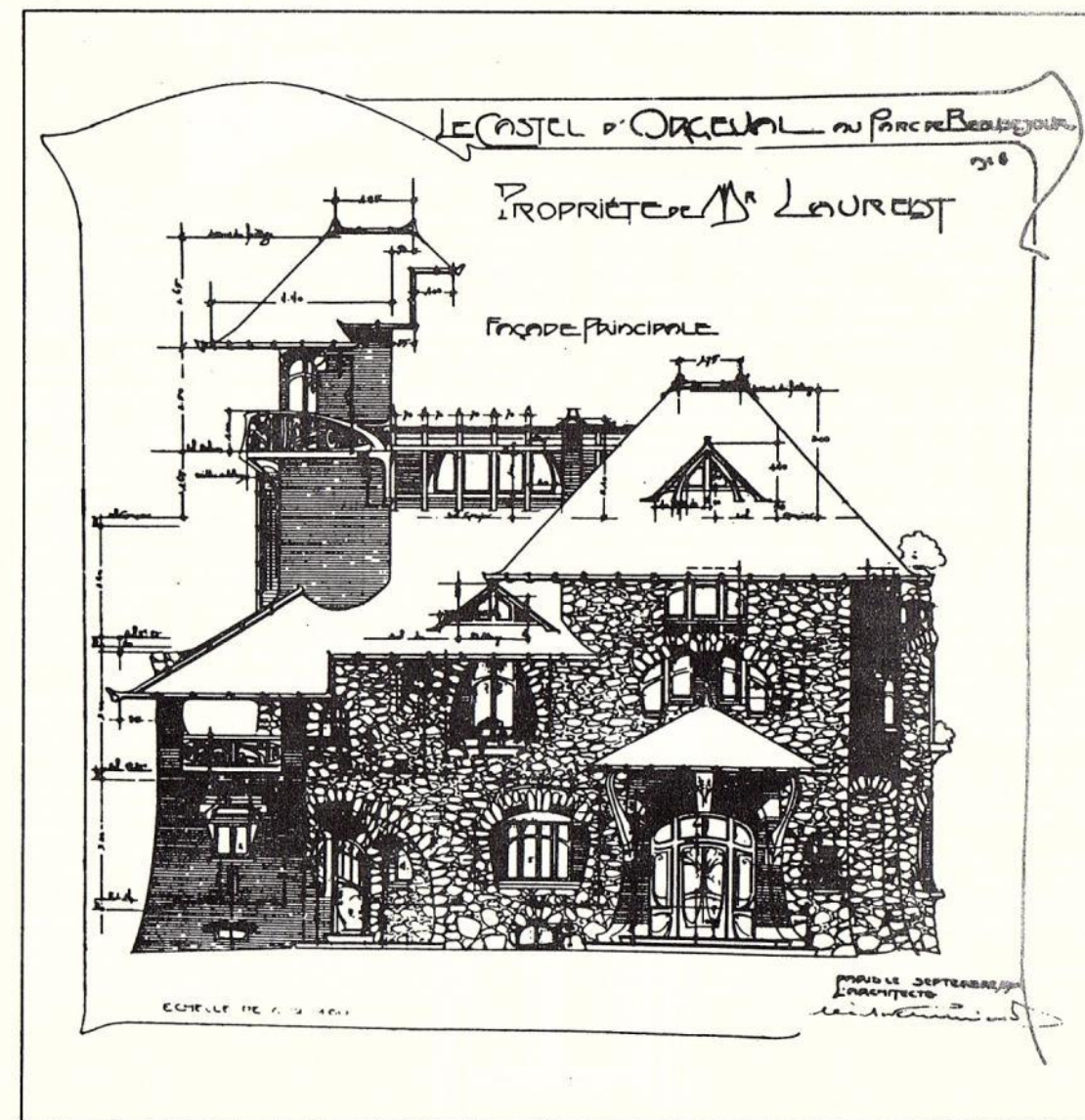
Si Bruxelles devient le centre d'une activité artistique intense où Horta, Hankar, Strauven contribuent à la mutation des goûts de l'époque, en Catalogne, A. Gaudi (1852-1926) pousse cette esthétique jusqu'aux limites du surréalisme.

Mais c'est en France qu'il faut rechercher des exemples de maisons isolées qui expriment une position intellectuelle de la classe sociale bourgeoise " qui n'a plus honte de son passé et qui n'est plus envieuse des

faits et gestes de l'aristocratie." (2)

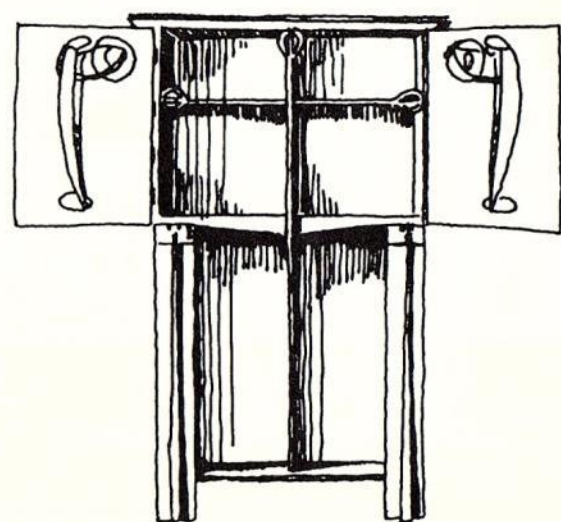
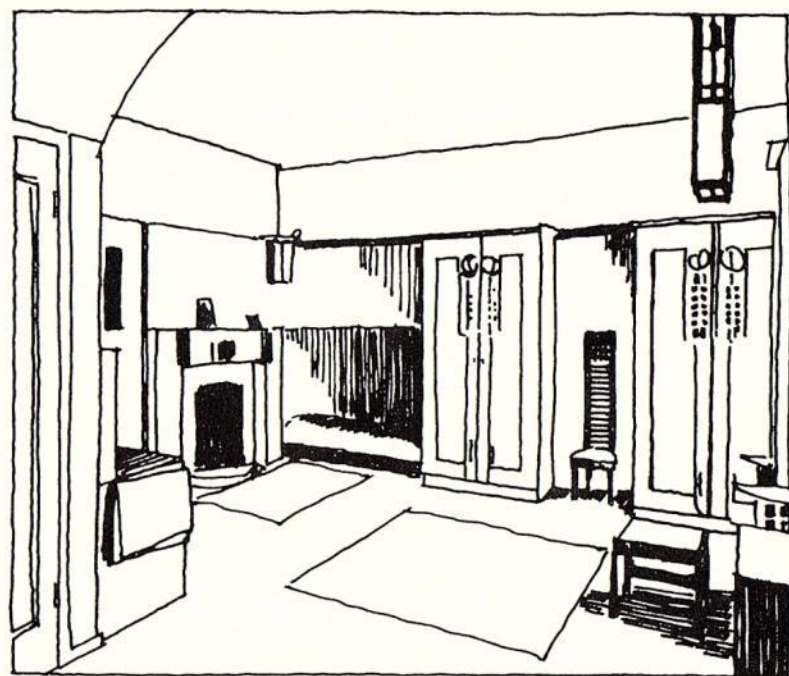
Ce qu'Hector Guimard (1867-1942) propose à ses clients dans le Castel Orgeval est aussi une expérience d'une nouvelle façon de vivre et de penser, sans aucune concession à la tradition française modérée.

La violence et l'excès de Guimard dans cette demeure marque la rupture avec les traditions en introduisant des éléments inacceptables comme symboles pour la société dont il veut se distinguer.



Le Castel Orgeval, Villemeisson près de Paris, 1905 .
architecte : Hector GUIMARD .
extrait de L'Architecture d'aujourd'hui. n° 200, 12/1978 . p. 9 .

(2) PORTOGHESI P., Demeures en question . L'Architecture d'aujourd'hui. n° 200, 12/1978 . p. 7 .



Chambre à coucher dans Hill House, 1902-1903.
Architecte : Charles Rennie MACKINTOSH .
Intégration raffinée de chaque élément du mobilier
comme une partie intégrante de l'ensemble .

Meuble en bois émaillé, 1902.
Ecole de Glasgow.

Pré - Modernisme

Parallèlement aux architectes de l'art nouveau proprement dit, tournés vers l'exubérance décorative des thèmes organiques, d'autres purifient les formes en se tournant vers une clarté rationnelle et des thèmes plus géométriques.

De ces deux tendances, des architectes vont créer un climat d'opinion dans lequel naîtra l'architecture moderne .

En Belgique, Joseph Hoffmann revient avec le palais Stoclet (1911) à une géométrie plus sévère .

Henry Van de Velde adoucit les volumes et dessine des maisons d'apparence très sobre .

Dans la plupart des pays d'Europe occidentale, la purification progressive de l'"art nouveau" conduira l'architecture vers ses aspects fonctionnalistes et mécaniques .

En France, Auguste Perret, un des maîtres de l'architecture en béton armé, est subjugué par le déterminisme des principes constructifs .

En Grande-Bretagne, Charles Rennie Mackintosh allie le fonctionnel et le fantaisiste : structures verticales épurées, lignes courbes et jeu de lumière (Ecole de Glasgow et Hill House 1906) .

Aux Pays-Bas, les styles pseudo-romantique et pseudo-gothique du XIXème siècle sont largement dépassés par H.P. Berlage dans un langage original et dans un esprit tout à fait moderne .

La vraie rébellion contre l'art nouveau se produit en Allemagne avec Otto Wagner grâce à son " programme de la nouvelle architecture " dans lequel il préconise les formes simples liées aux contraintes techniques, la vérité intérieure et l'importance secondaire de l'ornementation .

Ces principes sont à la base du fonctionnalisme qui, une fois développé, deviendra le thème du "style international" .

Pour Adolf Loos (Maison Steiner à Vienne, 1911), "l'ornementation est un crime" .

Peter Behrens adhérera à cette révolution allemande dont l'Atelier de turbines à Berlin (1909) constitue la fusion la plus applaudie de l'architecture et du génie civil .

Walter Gropius influencera de manière considérable l'architecture moderne avec son usine Fagus (1913), prolongement logique de l'esthétique industrielle de Behrens .

Aux U.S.A., parallèlement à la démarche européenne qui a conduit à l'art nouveau, Louis Sullivan apporte un décor original et harmonieux .

Frank L. Wright invente une nouvelle conception de l'espace intérieur.

Les façades se creusent, les espaces s'articulent autour d'un centre et s'ouvrent vers le dehors .

Avec lui, l'architecture devient véritablement tridimensionnelle . ■

1. TRANSITION ET PURISME

Ecole de Glasgow ("Modern-Style") Charles R. Mackintosh

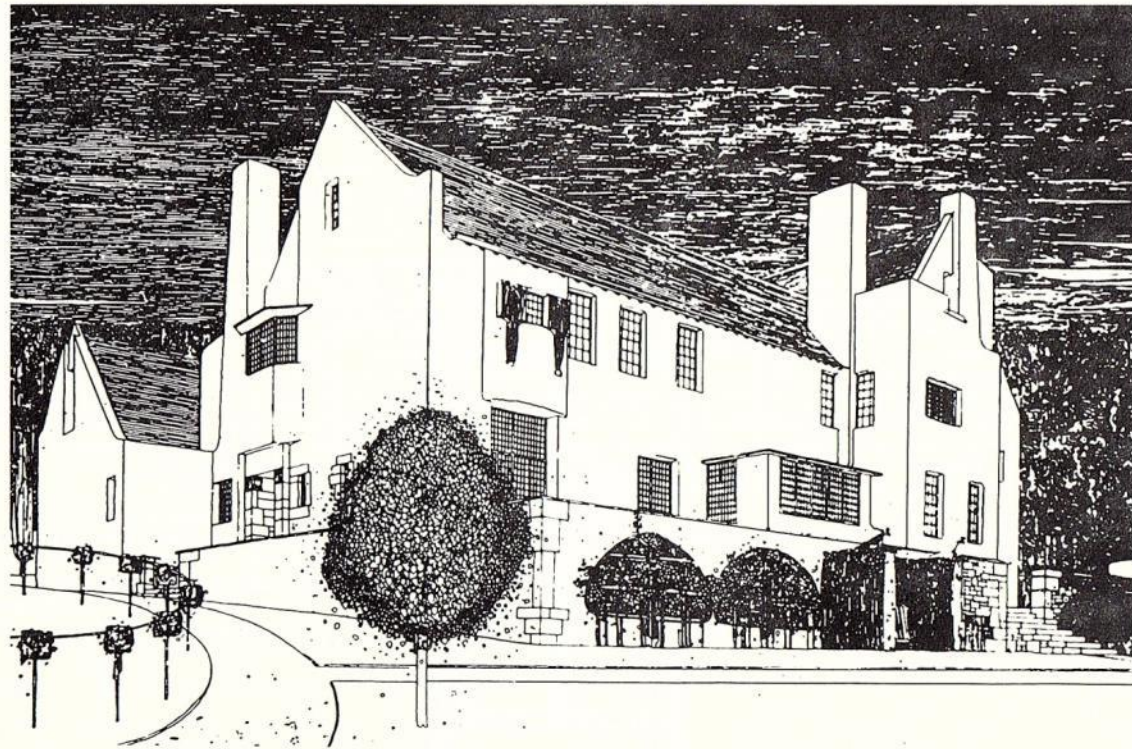
L'histoire a souvent classé les artistes de Glasgow engagés dans le débat de l'avant-garde européenne sous la rubrique d'"Art Nouveau" (Zevi, Pevsner, Benevolo).

Pourtant, la manière dont Mackintosh impose les droites contre les courbes gothiques et modern-style le rend plus proche de l'Ecole de Chicago

que de Horta. (1)

Il est vrai que, dans ses dernières œuvres, Mackintosh offre une interprétation fascinante du répertoire de l'art nouveau : les arabesques des décorations spécifiques à chaque local et les ameublements en bois ou en métal, "pliés avec une phénoménale fantaisie graphique". (2)

Son architecture, que ce soit dans "l'Ecole des Beaux-Arts" de Glasgow (1909) ou dans la "Hill House" (1906), sans présenter un style aussi fonctionnaliste ou aussi pur que Frank L. Wright, relève des tensions surprenantes en accolant des formes dures et aiguës largement inspirées des sources anciennes de la noblesse écossaise à d'autres plus douces et plus fragiles.



Hill House, Glasgow, 1902-1906 . architecte : Ch. R. Mackintosh .
extrait de BENEVOLO L., Histoire de l'architecture moderne. Tome 2 .
Espace et architecture ; Dunod ; Paris : 1979 . p. 30 .

(1) RAGON M., Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes. Tome 1 . Casterman ; Tournai : 1971 . p. 257 .

(2) BENEVOLO L., Histoire de l'architecture moderne. Tome 2 . Espace et architecture ; Dunod ; Paris : 1979 . p. 28 .

Sans atteindre la beauté plastique des maisons de Wright à Oak Park, Mackintosh prolonge la purification des façades chères à Voysey en introduisant parfois des éléments purement fonctionnels.

Son architecture, faite à la fois de tradition et de nouveauté, a souvent été considérée comme une œuvre de transition, comme celle de Horta, de Wagner et de Berlage. (3)

A la différence de l'avant-garde continentale, la culture anglaise, plus respectueuse des traditions nationales, a peut-être empêché Ch. R. Mackintosh de donner la pleine mesure de son talent incomparable, fait d'inventions et de fantaisie.

Son œuvre en effet, quoique originale et non orthodoxe, n'est pas encore tout à fait moderne.

L'unité, la cohérence, la beauté de ses formes et de ses proportions (4), la composition savante des percements dans des surfaces pleines et unies le rapprochent des architectes cubistes. Cependant, la matérialité des surfaces, l'ornementation fragile et délicate très localisée, le fruit des murs qui leur donne une épaisseur et un poids, font que Mackintosh est "le pionnier d'une synthèse entre le pittoresque et le modernisme" (5) plutôt que le pionnier de la composition abstraite.

De Bruxelles à Amsterdam

En Allemagne, puis en Belgique, Henry Van de Velde transpose et actualise ses positions antérieures.

Son activité, très liée à celle du Werkbund (1907), contribue à façonner la matrice du mouvement moderne.

Soutenant toutes les expériences novatrices des nouvelles générations, il adhèrera, jusqu'à sa mort en 1957, aux développements successifs du modernisme.

"L'art nouveau, ce mouvement éphémère qui n'a connu d'autre loi que son caprice, fut suivi... par les débuts hésitants d'un nouveau style discipliné et proportionné à ses buts, le style de notre époque." (6)

Cette nouvelle discipline apparaît déjà en 1913 dans la maison Springmann que Van de Velde construit à Hagen ou dans le théâtre du Werkbund à Cologne (1913-1914) opposant à la tradition de l'imitation, la tradition de l'innovation.

(3) RAGON M., op. cit. p.257 .

(4) HOWARTH Th., Ch. R. Mackintosh and the Modern Movement. Routledge and Kegan Paul Ltd. ; Londres : 1977 .

(5) HAMBURGER B., L'architecture de la maison. Mardaga ; Bruxelles : 1984 .

(6) VAN DE VELDE H., Geschichte meines Lebens. Curjel ; Munich : 1962 . p. 155 .

(7) BENEVOLO L., op. cit. p.62-63 .

(8) Ibid. p. 39 .

En Hollande, avec la réalisation de la Bourse à Amsterdam (1903), Hendrick Petrus Berlage (1856-1934) opère une fracture de tout le langage traditionnel par une actualisation des héritages stylistiques roman et gothique flamands.

Les éléments utilitaires mis franchement en évidence produisent des effets décoratifs nouveaux, en négatif plutôt qu'en relief.

"Comme chez Wagner, il transpose les effets plastiques en effets chromatiques." (7)

Avec cette rationalisation, pourtant incomplète de l'héritage traditionnel, Berlage réalise un profond renouvellement de l'architecture hollandaise et annonce, par ses formulations méthodologiques, les méthodes rationnelles du groupe De Stijl.

Ecole de Vienne

L'architecture autrichienne utilise le style néo-classique jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

En 1895, Otto Wagner (1841-1918) fonde la revue "Moderne Architektur" à peu près au moment où il est nommé professeur à l'Académie d'Art de Vienne.

Soulignant la nécessité d'un renouveau radical de la culture architecturale, il abandonne le caractère néo-classique (encore présent en 1984 dans la station de Métro du parc de Schönbrunn) pour introduire un nouveau langage décoratif et rompre ainsi avec le répertoire d'imitation.

Comme à Bruxelles et à Glasgow, Wagner veut tenir compte des conditions techniques modernes et des problèmes constructifs considérés comme les plus importants.

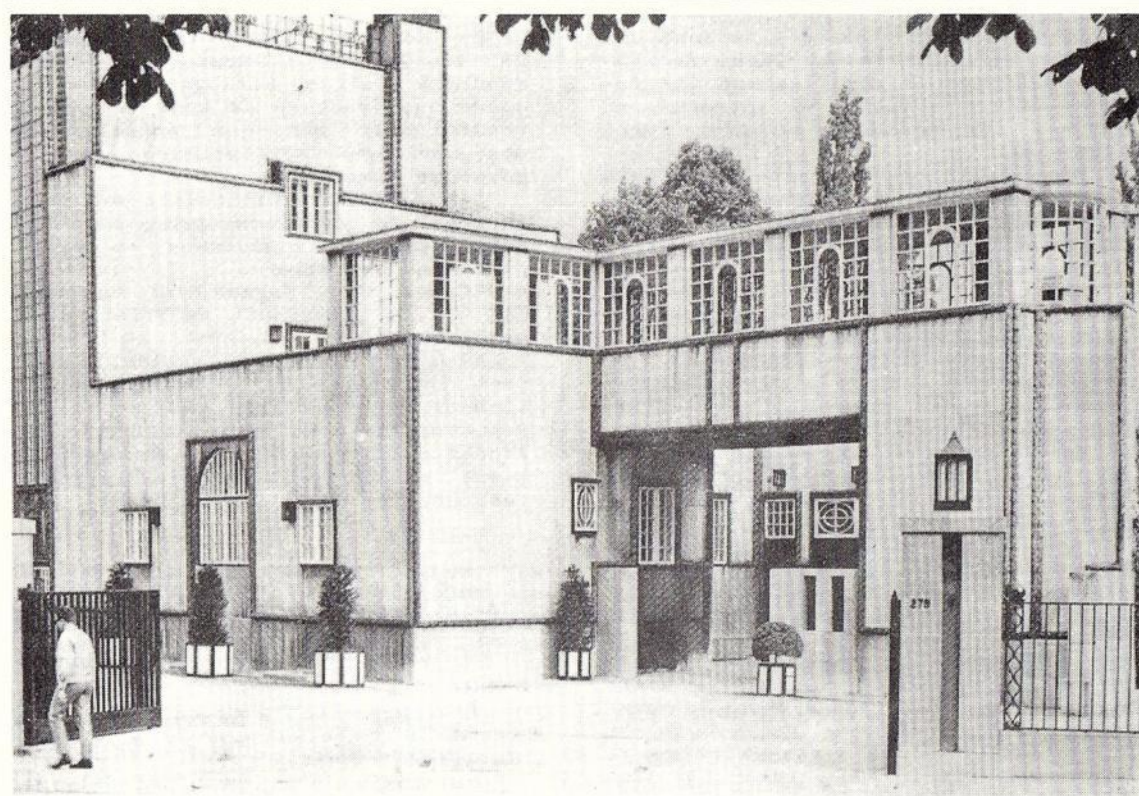
Sans s'écarter des schémas de composition ni des dispositions symétriques, il accentue de préférence les ornements plats et la simplicité volumétrique.

La tradition est donc élargie plutôt que renouvelée.

D'ailleurs, comme Joseph Maria Olbrich (1869-1908), et Josef Hoffmann (1870-1956), ses élèves, Wagner va succomber à un retour néo-classique lorsque les circonstances l'exigent.

Il s'agit donc plus d'un combat contre la tradition académique au nom de la liberté individuelle de l'artiste (8) qui doit se laisser guider par son tempérament.

Il n'empêche que l'école autrichienne, malgré les compromis ir-

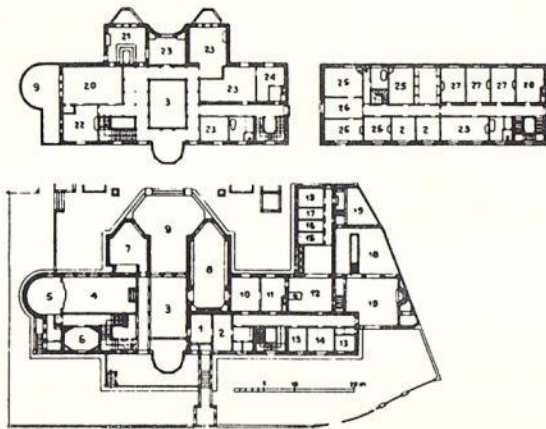


ritants entre modernisme et classicisme, a contribué plus que tout autre école de l'époque à préparer le terrain au mouvement moderne par le choix des formes, même si cette réforme s'arrête à la surface des objets.

Cet élargissement du répertoire éclectique est appliqué avec la même exactitude technique rigoureuse des détails dans le palais Stoclet (1904-1911) que Josef Hoffmann construit pour un riche industriel à Bruxelles.

Cette résidence de campagne, découpée en prismes de marbre blanc sertis dans des arêtes de bronze animées par de nombreux épisodes presque tous symétriques en eux-mêmes, forme un ensemble librement groupé selon les nécessités fonctionnelles.

La mise en proportion des volumes, rendue harmonieuse pour le plaisir visuel, n'en recouvre pas moins un certain fonctionnalisme qui préfigure largement le pré-modernisme de Loos. ■



Palais Stoclet, avenue de Tervueren, Bruxelles, 1904-1911 .
architecte : Josef HOFFMANN .
extrait de A + . n° 61 ; 11,12/1979 . p. 10 .

Palais Stoclet, idem.
Extrait de BENEVOLO L., op. cit. p. 46 .

2. LES BASES DU FONCTIONNALISME EN EUROPE ET AUX ETATS-UNIS

Dès les premières années du XX^{ème} siècle, une nouvelle conception de l'espace traverse les arts plastiques, l'architecture et l'urbanisme.

Ceci est particulièrement évident dans les maisons individuelles.

Au moment où Picasso peint ses premières toiles cubistes, le décloisonnement des espaces internes prend forme.

Le continuum spatial, pressenti déjà verticalement dans les puits de lumière chez Victor Horta (Maison Tassel, Bruxelles, 1893) et horizontalement chez Wright (Maison d'Oak Park, 1889), devient chez Adolf Loos une globalité, une synthèse que Le Corbusier portera à son paroxysme dix ans plus tard en amplifiant l'ouverture vers l'extérieur et en augmentant la fluidité interne par l'application du plan libre par niveaux (Villa Savoye, 1931) .

La limite sera atteinte par Mies van der Rohe qui préférera l'ouverture horizontale intégrale, la transparence quasi totale et la lumière omniprésente .

Loos en Europe et Wright aux U.S.A. franchissent le pas décisif vers le modernisme et le fonctionnalisme .

Le premier, sous une neutralité formelle apparente, cultive comme le second une profonde sensibilité aux matériaux, aux textures et aux couleurs, mais également aux effets de rythmes et de transparences internes: Loos, dans un élan de pureté et de conquête sur les exubérances de l'art nouveau germanique ; Wright, en s'inspirant de l'espace domestique japo-

nais .

Mais le dépouillement externe de Loos associé à la continuité spatiale interne inaugure une synthèse quasi révolutionnaire qui influencera l'architecture européenne et américaine pendant plusieurs décennies .

Adolf Loos sera à l'architecture domestique ce que Tony Garnier sera à l'urbanisme .

Dans sa cité industrielle (1904), Tony Garnier (1869-1948) préconise le zonage fonctionnel, l'autonomie culturelle et économique (comme Howard) et tous les principes que contiendra la future Charte d'Athènes.

Mais, comme Loos, il dessine avec précision une architecture de béton contenant déjà les éléments du vocabulaire moderniste que l'on retrouvera dans la villa Savoye : fenêtres en bandeaux, toit terrasse, pilotis et porte-à-faux .

Le béton armé permet, dira-t-il, "d'obtenir mieux que jamais de grandes horizontales et de grandes verticales propres à donner aux constructions cet air calme et d'équilibre qui les harmonise avec les lignes de la nature". (9)

Auguste Perret (1874-1955) tout en respectant certaines règles traditionnelles de composition s'efforcera lui aussi de distinguer clairement les éléments constructifs des remplissages de plus en plus simplifiés .

La France, comme on le voit, contribue elle aussi, et pendant la même période, à la progression des principes modernistes, et cela malgré son rôle incontesté de dépositaire de la

(9) cité par RAGON M., Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes. Tome 1 . Casterman ; Tournai : 1971 . p. 305 .

tradition architecturale classique.

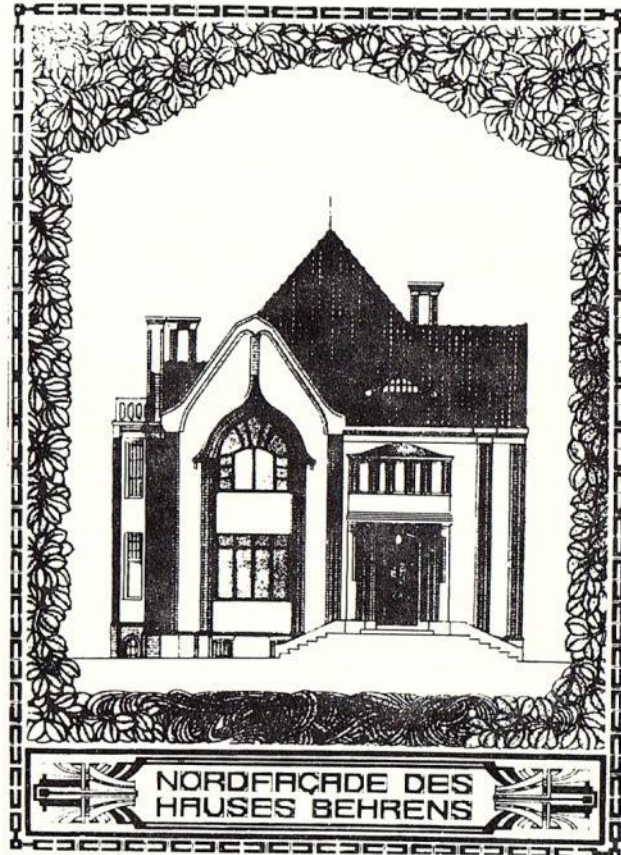
En 1900, l'Allemagne occupe une place particulière dans la culture architecturale européenne à cause de plusieurs facteurs : l'industrialisation récente, le manque relatif de tradition face à la France ou à la Grande-Bretagne, des politiciens ouverts, des artistes progressistes qui "influenceront la production industrielle et, dans une certaine mesure aussi, la politique culturelle du gouvernement". (10)

Au sein du "Deutscher Werkbund", organisation culturelle inspirée de l'enseignement de Morris, deux archi-

tectes agiront comme médiateurs entre deux générations et entre deux tendances opposées : l'art et l'économie, l'artisanat et la standardisation.

Si la contribution de Van de Velde (1863-1957) est surtout d'ordre théorique, celle de Peter Behrens (1868-1940) est plutôt d'ordre pratique.

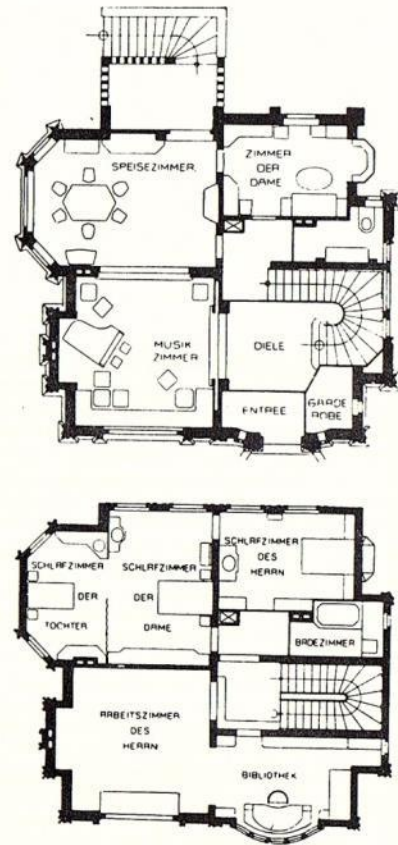
Collaborateur d'Olbrich à partir de 1899, Behrens construit sa propre maison à Darmstadt en 1900 en s'inspirant du répertoire de son aîné "mais avec un goût pour les volumes massifs et lourds, inconnus du maître autrichien". (11)



La brique est utilisée ici pour les décors "Jugendstil" dans une sorte de pittoresque pré-moderne.

Les arêtes un peu lourdes délimitent des épisodes d'un dépouillement résolument moderne alors que la volumétrie mouvementée s'inspire encore de la tradition.

Devenu directeur de l'Académie artistique de Düsseldorf, conseiller artistique de l'industrie AEG (produits et publicité), il construit des édifices industriels tantôt sobres



et massifs, tantôt expressionnistes, légers et joyeux.

C'est surtout par sa présentation brute de matériaux, ses rythmes uniformes, ses répétitions indéfinies de motifs élémentaires et par la dématérialisation des surfaces que Peter Behrens deviendra une figure clef de l'architecture moderne et qu'il influencera vers 1908 Walter Gropius, Mies van der Rohe et Le Corbusier, venus travailler dans son atelier. ■

Maison de P. BEHRENS, Darmstadt, 1900.

Façade, extrait de HAMBURGER B., *L'architecture de la maison.*

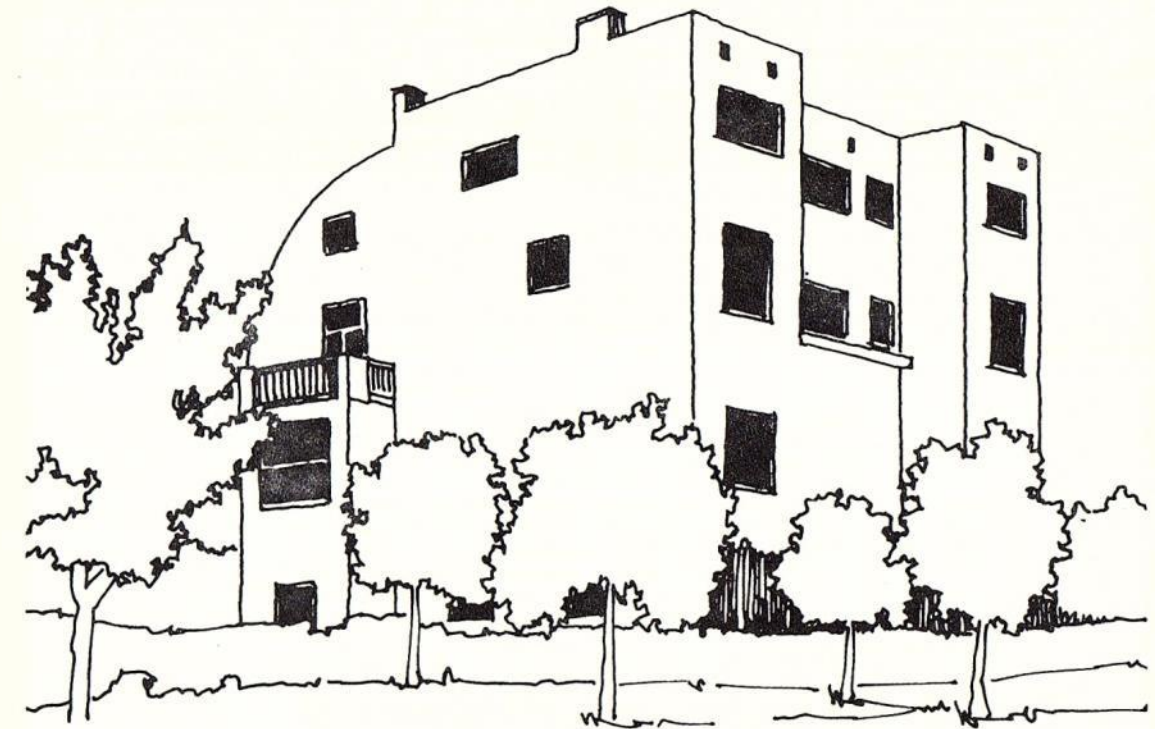
Mardaga ; Bruxelles : 1984 . p. 24 .

Etage et rez-de-chaussée, extrait de BENEVOLO L., *op.cit.* p. 129 .

(10) BENEVOLO L., *op.cit.* p. 128 .

(11) *Ibid.* p. 133 .

Maison Steiner Vienne Autriche 1910
A d o l f L O O S 1870 ~ 1933



Fils d'un tailleur de pierre, Adolf Loos, après des études à Dresde, entreprend un voyage aux Etats-Unis.

Il y vivra trois ans, de 1893 à 1896, faisant son apprentissage de maçon, mais aussi se familiarisant avec la pensée de Sullivan qui avait publié en 1892 : "Ornement et architecture".

Loos y trouve cette phrase qui sera pour lui le mot de passe : "Il serait souhaitable de renoncer complètement pendant quelques années à tout ornement, de manière à concentrer notre pensée sur la construction de bâtiments agréables dans leur nudité." (12)

C'est ainsi qu'il dénonce les crimes du décor dans une série d'articles en 1897.

Loos avait été préparé à cette campagne par Otto Wagner qui, en 1894, demandait à ses élèves de se préoccuper avant tout du plan, de l'économie, du dépouillement, de la ligne

horizontale, du toit plat et de la structure métallique.

En 1908, Loos recueillera ses écrits dans un livre-manifeste intitulé : "Ornement et crime!"

L'ornement, disait Loos, est un signe de barbarie, au même titre que les tatouages des primitifs.

L'homme civilisé, l'homme du XXème siècle qui ressent un besoin d'ornement a donc une mentalité de primitif, voire de criminel. (13)

Impressionné par les réalisations de l'Ecole de Chicago, il revient à Vienne avec l'intention d'introduire la "culture occidentale en Autriche", en déclarant la guerre au Jugendstil pratiqué au sein du groupe viennois Sezession par Josef Hoffmann, Otto Wagner et Joseph Maria Olbrich.

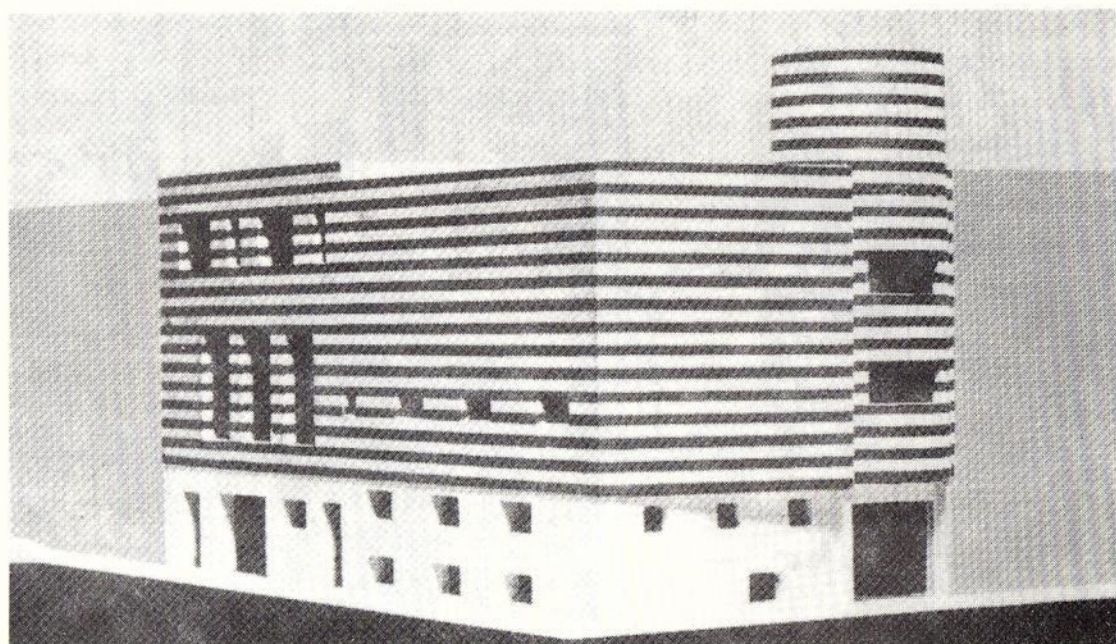
Créateur avisé et prolifique, il construit une trentaine de maisons et d'immeubles, notamment : la villa

(12) cité par RAGON M., *op.cit.* p. 266 .

(13) *Ibid.* p. 266 .

Karma (1904-1906), la maison Steiner (1910), la maison Gustav Scheu (1912) à Vienne, la maison du poète Dada Tristan Tzara à Paris (1927) et le projet étonnant d'une maison pour Joséphine Baker (1927) où la façade chromatique noire et blanche est traitée comme les marbres d'une église toscane, et dans l'esprit de ce que fera 51 ans plus tard Mario Botta dans sa maison à Ligornetto (voir plus loin).

Il aménage plus de quatre-vingts appartements et magasins divers, essentiellement à Vienne, le reste en



Longtemps considéré comme dérisoire ou ambigu, admis à la fois comme le "premier des modernes" ou le "dernier des classiques", A. Loos a été oublié par des générations de critiques.

Aujourd'hui, sa grande colonne grecque provocante, surréaliste et dédiée au culte classique n'inspire plus d'épouvante et n'est plus le signe d'un "crime moral", d'une "contradiction insoutenable" ou d'une "fondamentale impureté intellectuelle".

Loos apparaît aujourd'hui dans toute la cohérence d'une démarche radicale, complexe mais rigoureuse.

Comme tous les novateurs de son temps, Loos haïssait le gaspillage sous toutes ses formes, celui de la société futile de cet empire austro-hongrois flonflon, avec ses flonflons et ses cavalcades et son baroque de façade. (14)

Moraliste et puritain, il refuse

Tchécoslovaquie, en France, en Suisse et en Allemagne.

On lui doit encore quelques projets en Egypte (grand magasin à Alexandrie) et en France (vingt maisons avec terrasses sur la Côte d'Azur et un grand-hôtel à Nice).

Il soumet le fameux projet de colonne dorique en 1922 pour le concours du siège du Chicago Tribune.

Il est, en outre, de 1920 à 1922, Architecte en chef de la section d'urbanisme de la ville de Vienne et, à ce titre, réalise des cités ouvrières.

que l'architecture ne soit que le placage de motifs ornementaux, artificiels et pompeux ; il ne peut admettre que l'ornement prenne la place de la structure ou que le mensonge l'emporte sur la vérité.

"L'ornement est un crime" est peut-être une position moins dictée par des motifs économiques que par son masque rigoureux et hautain.

La beauté future devra s'adapter aux temps fonctionnels et logiques à venir par de nouvelles valeurs : l'utilité et l'exactitude.

Ainsi, à côté des relations qu'il entretient avec la tradition classique (projets urbains du ring à Vienne, Chicago Tribune) et que les post-modernes prendront en exemple, Adolf Loos est probablement, avec Tony Garnier et son projet de ville industrielle, le véritable précurseur du rationalisme architectural.

Créateur utilitaire, c'est l'aspect économique de ses formes qui lui valut le titre de "Père" de l'architecture moderne.

Accusant une rupture totale avec le modern-style, comme avec tous les historicismes, Adolf Loos est un architecte d'une absolue nouveauté.

Il exercera une grande influence sur la génération qui s'imposera après la première guerre mondiale (Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier).

Loos a contribué plus que quiconque à débarrasser l'architecture du décor pasticheur.

Mais ses terribles invectives ont continué à terroriser les architectes modernistes qui, de peur d'être pris en flagrant délit de passéisme artistique, ont fui la beauté comme la peste.

La lutte contre le décor de Loos qui était alors une hygiène de l'esprit est devenue le prétexte à une architecture sans style du tout. (15)

L'après-modernisme se débarrassera de ces interdits tout en puisant dans l'attachement viscéral de Loos à la culture classique pour cautionner les options nouvelles.

Aujourd'hui, ses allégeances néo-classiques prennent une place toute naturelle à côté de ses maisons de ciment blanc, cubiques, nues, dépouillées et réservées.

L'économie, le maître mot de sa pensée, coïncide avec l'ascèse mentale, la rigueur et la concision formelles qui caractérisent les idées en vogue à Vienne durant cette époque.

En psychiatrie avec S. Freud, en musique avec Arnold Schönberg, promoteur de la révolution atonale, le temps est à la pureté, à la transparence et à la rigueur.

En remplaçant l'ornement par la nudité, par la pureté des lignes, par des surfaces lisses, polies et droites, l'architecture moderne oppose sa santé, sa pureté et son hygiène aux complexités des entortillements baroques. (16)

A côté de ses volumétries élémentaires, ses surfaces nues et ses toits plats, Loos élabore le principe de l'emboîtement des aires fonctionnelles pour donner, dans une continuité spatiale interne, une transparence variée à travers des espaces complexes animés de demi-niveaux et d'escaliers.

Le principe du "Raumplan" (plan spatial) lui fait dire qu'il ne projette pas des plans ou des façades, mais de l'espace !

Ses intérieurs n'expriment aucun "sentiment artistique" autre que celui du confort et de l'intimité.

La tâche de l'architecte se résume pour lui à constituer un cadre neutre sans expressivité ni sensualité, hors du temps et des modes.

Il excelle, pour ce faire, dans le maniement des bois vernis, des couleurs chatoyantes, des marbres, du cuir et de l'onix, des surfaces polies et des matières confortables.

Loos est amené à revoir la division artificielle d'un édifice en "étages" superposés, ce qui le conduit à attribuer à tous les niveaux une hauteur fixe, conventionnelle et, en conséquence, à concevoir les rapports entre les locaux sur un mode exclusivement graphique, projeté en plan.

"Chaque local devrait avoir la hauteur que l'on juge de cas en cas la plus opportune."

Seul ce procédé permet la maîtrise immédiate du caractère d'une pièce.

La médiation du dessin n'intervient que pour imbriquer les différents locaux dans le volume de la construction en s'arrangeant des différences de niveaux de la manière la plus utile.

Loos voit dans chaque élément architectural une valeur humaine liée à l'évaluation immédiate et expérimentale.

Mais il conçoit le rapport entre l'homme et son environnement sur un mode restrictif, ne retenant que certaines correspondances entre les mesures des locaux et la taille ou les mouvements humains, évaluées par expérience directe ; il est donc amené à surévaluer la part de l'intuition dans l'oeuvre de l'architecture et à concevoir l'élaboration du projet comme une tâche strictement individuelle.

Loos s'en tiendra à son attitude individualiste et restera aussi isolé après la guerre, au moment où une grande partie de ses idées est absorbée par le mouvement international.

LA MAISON STEINER A VIENNE

Cette maison en béton armé est la très exacte correspondance des recherches des peintres et poètes cubistes.

La maison Steiner, nue et fonctionnelle, se caractérise par un jeu de volumes surprenant.

A l'extérieur, cette maison est d'une nudité telle qu'elle ne comporte même pas de corniche, ce qui ne s'était jamais vu, sauf dans les maisons arabes. Sans toiture apparente, le toit terrasse paraît décapiter la maison.

Les fenêtres sont horizontales.

A l'intérieur, alcôves, niches, escaliers, meubles réduits au minimum et incorporés, accentuent la volumétrie "cubiste". (17)

Volume simple, surfaces franches, netteté des transitions : c'est par ce goût de l'économie et de la rigueur que Loos, quinze ans avant les modernistes, fait figure de prophète. ■

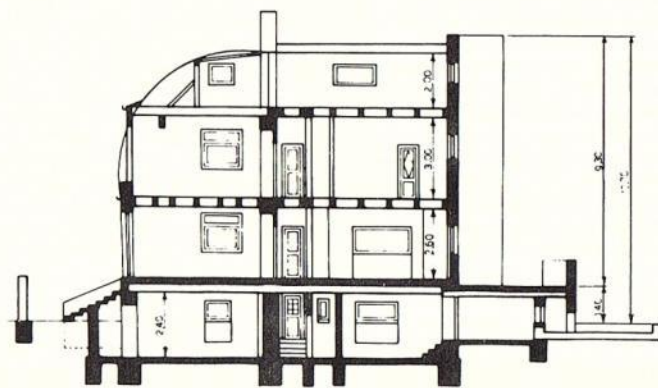
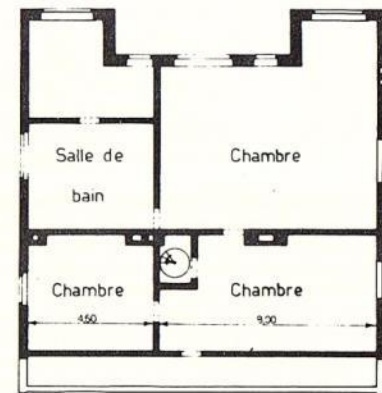
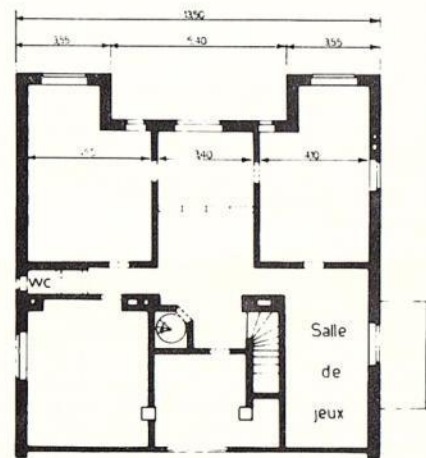
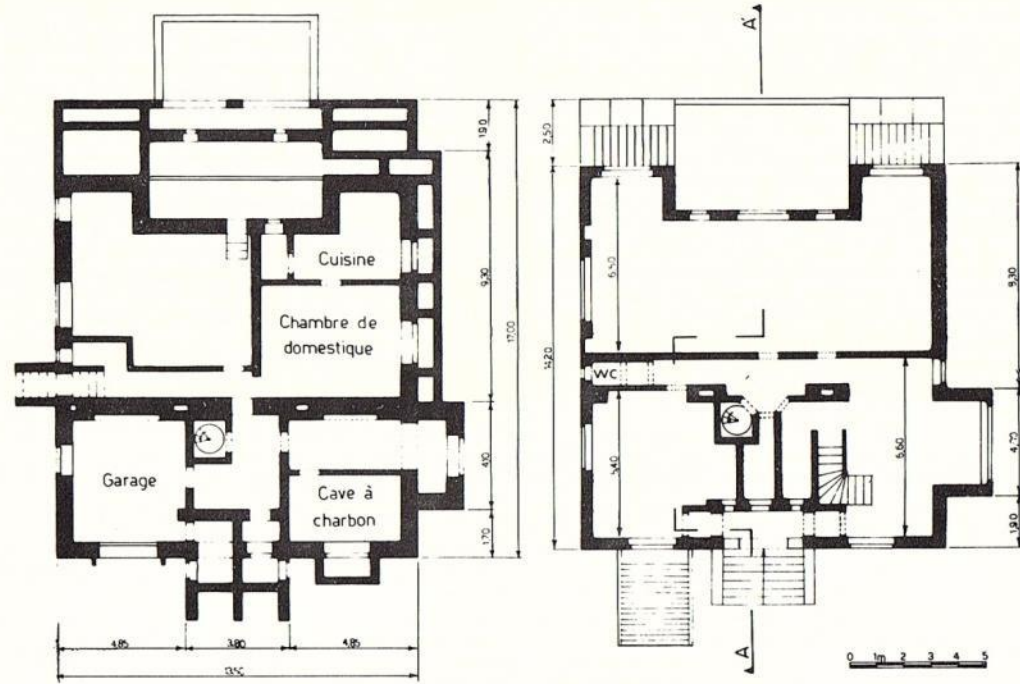
Maquette originale de Loos pour la maison de Josephine Baker, non réalisée, Paris, 1927. extrait de Beaux-Arts, n° 1 ; 04/1983. p. 79.

(14) CHASLIN F., Adolf Loos, l'architecture du bon usage. Beaux-Arts, n°1 ; 04/1983. p. 75.

(15) RAGON M., op. cit. p. 269.

(16) Ibid. p. 266.

(17) Ibid. p. 268.

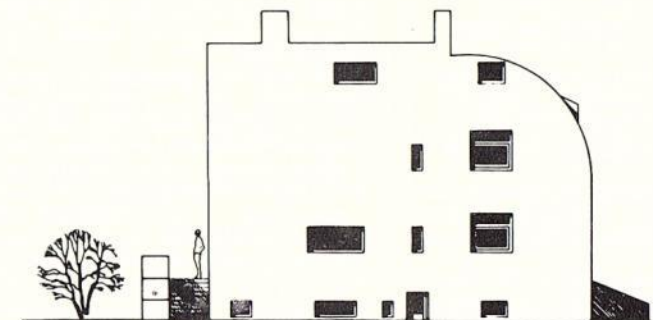
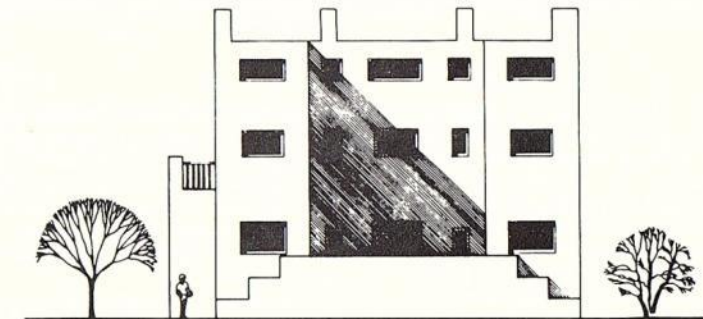
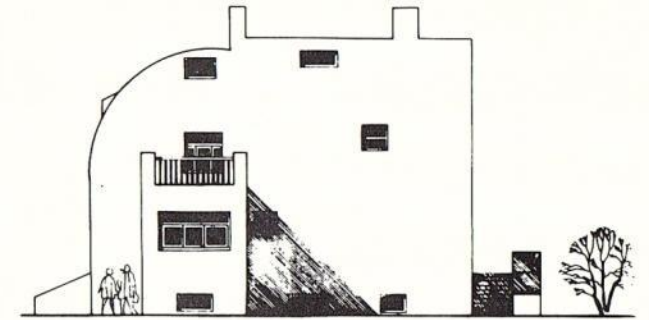
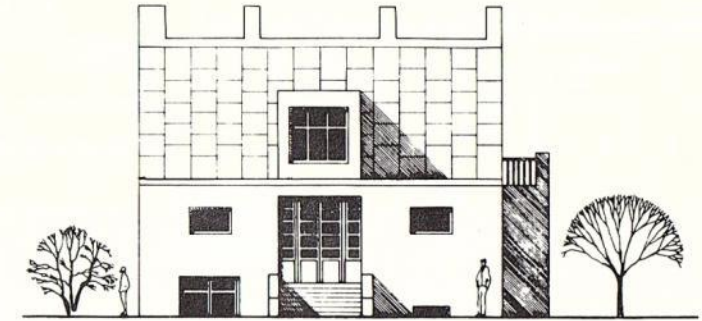


Maison Steiner, A. Loos.

Plan du sous-sol
Plan du premier étage

Plan du rez-de-chaussée
Plan du second étage

Coupe



BIBLIOGRAPHIE

ACHLEITNER et all., Adolf Loos 1870
1933. *Mardaga* ; Bruxelles : 1983 .
A +. n°66 ; 10/1980 . p. 28 .
A +. n°83 ; 09/1983 . p. 35 .

Beaux-Arts. n°1 ; 04/1983 . p. 74-79
Domus. n°625 ; 02/1982 . p. 46-49.
Domus. n°643 ; 10/1983 ; p. 8-17.
L'Architecture d'Aujourd'hui. n°186
08-09/1976 ; p. XI-XII .
Progressive Architecture. n°09/1980
p. 151-153 .

Maison Steiner, A. Loos

Façade côté rue
Façade latérale
Façade côté jardin
Façade latérale

Maison Robie Chicago USA 1909
Frank Lloyd WRIGHT 1869-1959



Né dans le Wisconsin (USA), diplômé ingénieur-civil de l'Etat du Wisconsin, Wright entre comme dessinateur chez Sullivan. Il y restera sept années pendant lesquelles il construit des villas de banlieue dans le respect des traditions américaines.

En 1901, il commence pour son propre compte la série des "Maisons de la Prairie".

Il voyage au Japon et y découvre la trilogie "beauté, propreté et simplicité".

En 1910, il quitte l'Amérique pour l'Europe.

Il y revient en 1911 pour fonder la communauté "Taliesin".

Après les jardins Midway, il construit entre 1915 et 1921 l'"Imperial Hotel" à Tokyo.

Après des difficultés financières jusqu'en 1936, le génie ressuscite avec la "Maison sur la cascade" (voir plus loin).

Préoccupé par l'habitat (l'abri humain), il dégage de la tradition américaine les indices susceptibles de servir l'idée d'abri mais en créant toutefois une architecture entièrement nouvelle d'esprit et d'expression, extrêmement moderne : par ses lignes horizontales qui trouvent leur sens dans la force même de la Prairie et

dans la pensée de l'essor mécanique (travail net et précis), par sa conception de l'espace intérieur non cloisonné, articulé autour d'un centre et ouvert vers l'extérieur et par sa pureté toute classique : clarté simple de l'époque gothique (proportion des masses).

Wright exige d'une construction qu'elle soit "honnête et franche intégralement".

Pour toutes ses innovations dans ses premières maisons, Wright est souvent considéré comme le père du modernisme.

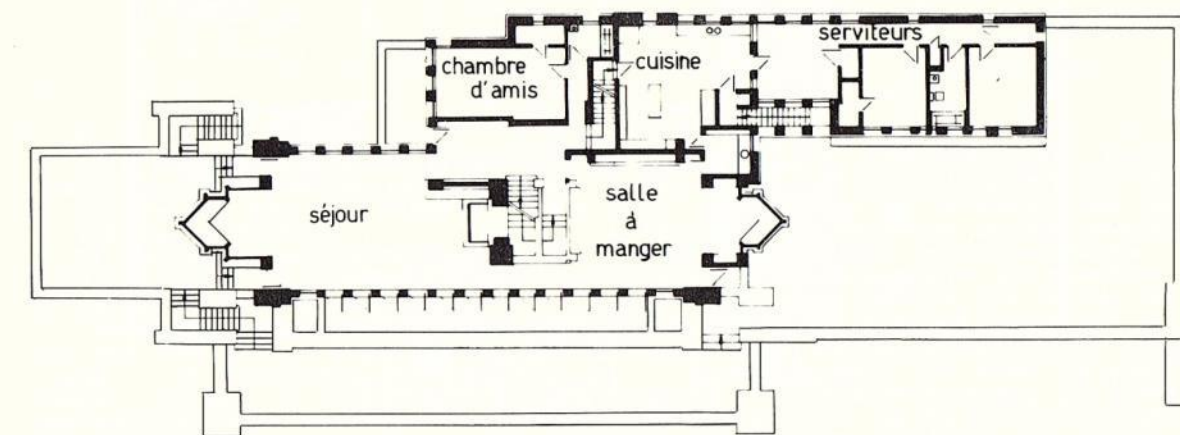
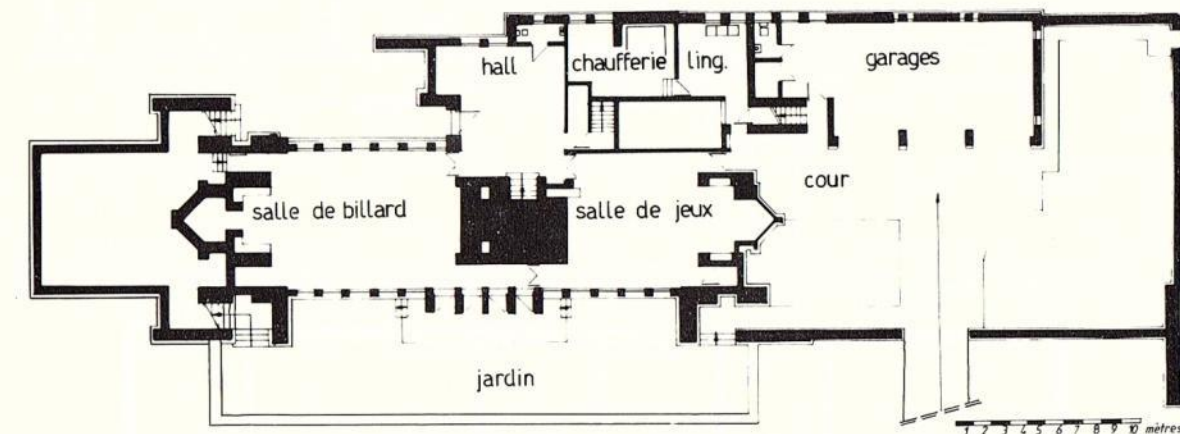
Dans ses maisons, il réalise l'interpénétration de deux volumes principaux (le plus souvent en croix) où le foyer forme le noyau et délimite en même temps les espaces secondaires.

Les ouvertures très nombreuses creusent les façades et celles-ci acquièrent un nouveau type d'expression conforme à l'organisation nouvelle de l'espace intérieur.

Wright emploie les matériaux bruts qu'il organise comme moyen pictural.

Il introduit la technique maximale (grands porte-à-faux).

Ses habitations sont "organiquement" articulées au site, soit par une intégration au paysage, soit par la mise en valeur des courbures du sol.



MAISON ROBIE (1909)

Interpénétration de deux volumes placés parallèlement à la route (et non plus en croix) avec une cour intérieure à la japonaise, toits surdimensionnés créant de nombreux porches au-dessus des terrasses, lieux de repos avec végétation domestique, isolés de la ville, la maison Robie a été bâtie avec les techniques les plus avancées du moment.

C'est à ce titre qu'elle a été conservée comme témoin de l'essor industriel.

BIBLIOGRAPHIE

- Architectural Digest. 10/1979 ; p. 104-111.
- Architecture. n°401 ; 02/1977 ; p. 35.
- Architecture. n°403 ; 06/1977-III ; p. 42-61.

Frank Lloyd Wright, architecte américain. Editions Albert Morancé.

Frank Lloyd Wright, the early work. Horizon Press ; New-York : 1968.

IZZO A., GUBITOSI C., Three Quarters of a Century of Drawings : Frank Lloyd Wright. Centro Dio ; Florence : 1981.

KAUFMANN E., An American Architecture : Frank Lloyd Wright. Horizon Press ; New-York : 1955.

L'Architecture d'Aujourd'hui. n°50-51 ; 12/1953. p. 10-25.

L'Architecture d'Aujourd'hui. n°203 06/1979 ; p. 17-20.

SCULLY V. Jr., Frank Lloyd Wright, Master of World Architecture. New-York : 1979.

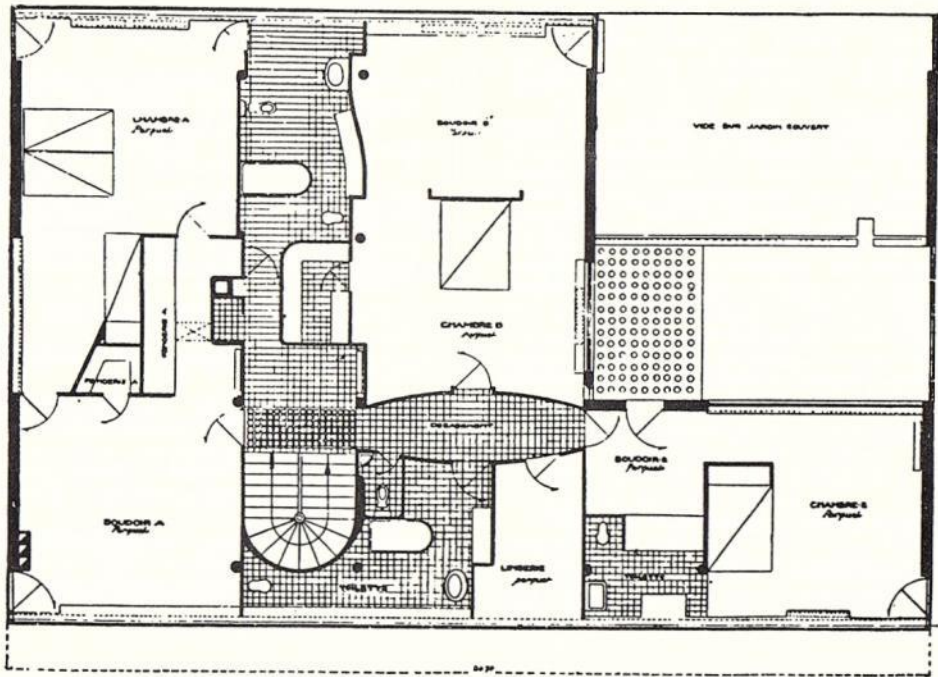
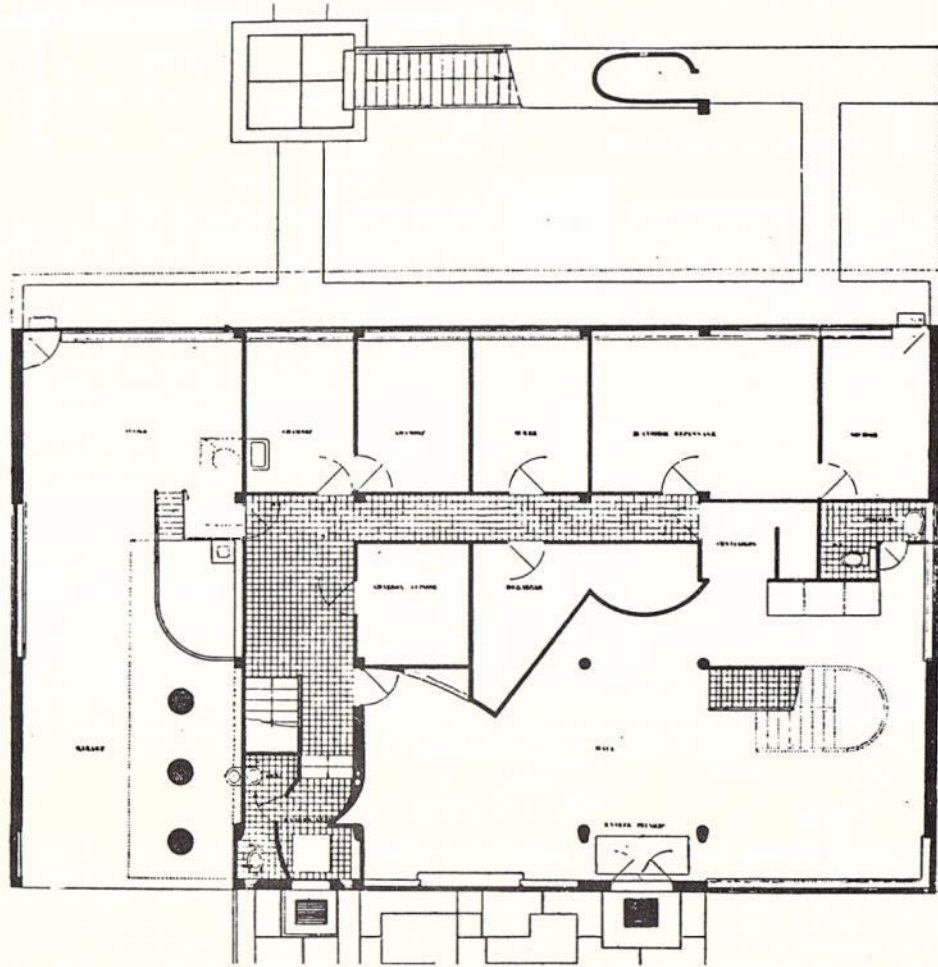
WERNER M. MOSER, Frank Lloyd Wright sixty years of living. Winterthur : 1952.

WRIGHT F.L., A Testament. Horizon Press ; New-York : 1957.

ZEVI B., Frank Lloyd Wright. Studio Paperback ; Les éditions d'architecture ; Zurich : 1980.

Robbie House, Frank Lloyd Wright.

Rez-de-chaussée
Etage



Villa à Garches, 1927,
 architecte : LE CORBUSIER
 Plan ouvert et indépendance des niveaux,
 extrait de BOESIGER W., STORONOV O., Le Corbusier, oeuvre complète, 1910-1929.
 Boesiger, Girsberger ; Zurich : 1946 . p. 142, 143.

Rez-de-chaussée
 Deuxième étage