

MULTITUDE *ET* INDIVIDU

La domesticité dans l'habitation collective



Couverture

Narkomfin, 1930. Photography
Robert Byron (circa 1930)
Source: thechanelhouse.org



2021, Tiago de Sousa Mesquita

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

MULTITUDE *ET* INDIVIDU

La domesticité dans l'habitation collective

0	INTRODUCTION	7
1	DE L'APPARTEMENT À LA CELLULE, OU L'INVERSE ?	13
1.1	La cellule et l'unité d'un commun	14
1.2	L'absence d'une forme d'habitation	17
1.3	La radicalité soviétique	23
1.4	L'exemple du Narkomfin	33
1.5	La référence de l'Immeuble-villas	47
1.6	Magnitogorks, appartement ou cellule?	67
2	ESPACES COLLECTIF, LE PARTAGE D'UNE ROUTINE	79
2.1	Du bloc-commun au toit-terrasse	80
2.2	Les espaces de notre routine	90
2.3	La coursive et l'appropriation	99
2.4	Le seuil dans la ville	116
3	CONCLUSION	131
	BIBLIOGRAPHIE	134



0 INTRODUCTION

En 1987, Jean-François Lyotard écrit *Domus et la mégapole*, un texte qui met en lumière la nostalgie, encreée dans nos mémoires, un temps où la maison n'était pas seulement un abri, mais avant tout le symbole de sécurité et de réussite. "*Le langage domestique obéit au rythme. On raconte : les générations, les environs, les saisons, la sagesse et la folie. Le récit fait rimer début et fin, cicatrise les interruptions.*"¹ Ce lieu, le *domus*, est celui dans lequel s'inscrivent la production et la reproduction de la monade familiale. Elle est l'œuvre commune qui persiste dans notre imagination, un ouvrage dans lequel tous les habitants portent un rôle, et forment ensemble le tableau que Lyotard nomme bucolique. Ce tableau n'est en réalité que l'image d'une forme de vie, d'une tradition, dont les fondations ne sont en réalité que l'illusion de l'idéal domestique inatteignable.

1

Jean-François Lyotard, "Domus et la mégapole" (1987), p.93.

*"Tableau bucolique. Boukolein ne dit pas seulement qu'on garde le troupeau. Mais des humains, aussi, c'est l'égard, le service. Cependant le domus n'a l'air bucolique que du dehors, de loin, de la ville. [...] Elle met les res domesticae au réduit, à l'étouffée, au tourisme, en vacance. Elle ne connaît que le domicile. Elle domicilie les chefs de famille, les domini, elle les plie à la citoyenneté égalitariste, au salariat et à une autre mémoire, l'archive publique écrite, mécanographique, électronique. [...] Un autre réglage de l'espace-temps s'étant fait place, c'est à partir de lui que le régime bucolique s'aperçoit comme une mélancolique survivance."*²

2

Ibid., p.94-95.

fig. 2

Richard Pare, *Narkomfin, The Lost Vanguard redux Exhibition*, 1995. Source: lumieregallery.net

Ce qui fascine avec l'image de la domus, est que l'on reconnaît tous, elle fait partie de notre culture, tant dans les contes que nous récitons que dans la métaphore de l'*Américain Dream*. La domus est à la fois une destination, un « futur, » et le besoin « au présent » de la construction de ce que l'on nomme le chez-soi. La domus n'est pas seulement une illusion, mais un enjeu, elle définit les coutumes et sa façade représente la prospérité. Pour illustrer les propos de Lyotard, Christophe Van Gerrewey, dans *Choosing Architecture* (2019), utilise la peinture *L'après-midi bourgeoise* (1900) de Pierre Bonnard. Au premier regard, on comprend la description bucolique de la domus mais après l'observation attentive, les figures, leurs regards, leurs expressions corporelles quittent l'ambiance paisible pour une sensation inconfortable, *uncanny*. "*It seems that the paradise of the house, the paradise of childhood, wasn't a paradise after all.*"³ On peut juxtaposer à cette peinture la photographie de Jeff Wall *A view from an appartement* (2005) pour mettre en évidence la contradiction entre l'illusion de la domus et la réalité de nos intérieurs. Selon Lyotard, cette condition est résultante de la métropole, "*ce n'est pas la maison qui passe [...] c'est à passer que nous demeurons*"⁴. La Domus nécessite un intérieur réglé dont la hiérarchie est imperturbable. Comment tenir ce rêve de stabilité alors que l'instabilité fait partie de notre quotidien ? Comment assurer la production ménagère quand les domestiques ne sont plus là, quand la femme se libère et les mariages se brisent ? En constant démenagement, chaque nouveau domicile est la reconstruction de ce récit. Pour Lyotard, pour avancer au-delà de l'impossibilité d'atteindre cet idéal, il faut accepter cette condition, prendre conscience que la domus n'a jamais existé et ne peut pas exister.

*"Lyotard's answer isn't an easy solution—what he proposes is to be as honest as possible and to respect both the memory of what once was a house and the impossibility of that memory."*⁵

3

Christophe Van Gerrewey, *Choosing Architecture : Criticism, History and Theory Since the 19th Century*, 2019. p.72.

4

Lyotard, Jean-François, "Domus et la mégapole", 1987. p.98.

5

Gerrewey, Christophe. *Choosing Architecture : Criticism, History and Theory Since the 19th Century*, 2019. p.72.



fig 3 et 4

Pierre Bonnard, *L'après-midi bourgeoise*, 1900.

Jeff Wall, *A view from an appartement*, 2005.

C'est à partir de *Domus et la mégalopole* que l'énoncé théorique a commencé, par la frustration que provoque l'opposition de la domus avec les modes de vie contemporains. De là, on se pose la question d'une alternative, ou du moins, une forme d'habitation qui peut se proposer comme complémentaire à ce qui existe déjà. Il ne s'agit pas d'une révolution, mais d'une transition vers des formes de vies collectives qui acceptent l'impossibilité de la domus.

Pour cela nous observerons l'habitation des avant-gardes soviétiques et notamment le *Narkomfin* que nous utiliserons comme médiateur dans notre discussion. Les projets mis en place dans cette courte période du 20e siècle mêlent des principes et des solutions qui gagnent de plus en plus d'intérêt aujourd'hui dans. L'émancipation du travail domestique, la réduction des surfaces habitables et l'affirmation d'une nouvelle expression collective sont des thèmes introduits par les architectes du modernisme et dont les travaux sont encore pertinents. L'étude de ces projets soviétique ne cherche pas à les utiliser comme modèle à reproduire, mais plutôt de profiter du recul que nous prendra fait à ce mouvement.

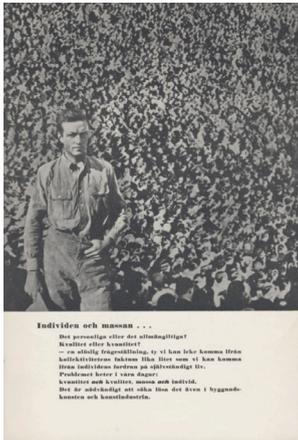
En parallèle, nous observerons les principes énoncés par le mouvement fonctionnaliste suédois dans leur manifeste *Acceptera* en 1931. La condition « d'acceptation », qui pour eux était celle de la transition au monde moderne et à la standardisation, fait d'une certaine manière écho à notre étude. L'ouverture du manifeste affirmait leurs ambitions, l'individu et la masse, le problème n'est pas la quantité ou la qualité, mais la quantité *et* la qualité. Le titre *multitude et individu* reprend l'optique de *Acceptera*, en remplaçant le mot « masse » par « multitude, » pour retirer la connotation négative du premier terme et parler de cette unité composée de pluralité.

Le travail est divisé en deux parties. La première s'intéresse à l'individu et à l'intégration de la problématique de la cellule dans l'histoire de l'architecture au 20e siècle. La deuxième partie observera l'introduction de services communs dans l'habitation et mettra en question son emplacement dans le but de comprendre comment

relier les deux polarités que sont la multitude et l'individu. La domesticité dans l'habitation collective cherche à comprendre les enjeux que l'habitation collective implique. Mais avant tout de relever la base théorique et l'histoire dans laquelle le projet de diplôme qui suivra cet énoncé devra s'insérer.

fig. 5

Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Sven Markelius, Eskil Sundahl, Gregor Paulsson, Uno Åhrén, *Couverture de Acceptera*, 1931.





1 DE LA CELLULE À L'APPARTEMENT BOURGEOIS ? OU L'INVERSE ?

La question de la cellule paraît contradictoire dans notre étude de la liaison de la multitude et de l'individu, pourtant au début du 20^e elle est arrivée dans le débat architectural à la fois comme une évidence pour gérer la crise du logement et une solution indispensable pour retrouver des relations sociales dans la ville et dans les intérieurs. Puisque nos formes d'habitation sont encore héréditaires de cette conception, nous ne pouvons pas simplement rejeter ce principe gratuitement. Nous nous intéresserons donc à comprendre dans un premier temps sa logique et sa pertinence tant au 20^e siècle et aujourd'hui avant de s'interroger sur ses limites. Dans le but d'introduire la collectivité dans nos habitats il ne s'agit pas de chercher à comprendre l'intérêt individualiste et de le renforcer, mais plutôt de comprendre où se trouvent les enjeux pour une syntonie de ces deux polarités.

“De la cellule à l'appartement bourgeois” met en question l'impulsion destructive de la rationalisation d'habitation et pourquoi celui-ci continue de hanter notre idéal. Dans l'ambition fonctionnaliste de vouloir justifier et dessiner chaque espace par sa fonction, n'y a-t-il pas eu une accentuation des limites du privé et du public ? Qui aujourd'hui entrave la flexibilité de certains espaces encore calqués sur des conventions obsolètes ?

Cela nous mènera à l'observation du travail de l'Association d'Architectes Contemporains de l'avant-garde russe (O.S.A.), non pas pour prendre leurs exemples comme modèles, mais trouver dans leur radicalité la mise en place de ces premiers principes que nous venons d'évoquer, tout en les observant comme sujet de débat dans notre étude.

fig. 6

Narkomfin, Intérieur d'une cellule Type-K, M. Ginzburg et I. Milinis, 1930. Source: Ginzburg, *Dwelling*, 2017.

1.1 LA CELLULE COMME UNITÉ D'UN COMMUN

Comment explique-t-on l'utilisation du terme cellule en architecture alors que sa première définition contredit ces ambitions de collectivité? Le dictionnaire Le Robert la définit comme une “*pièce utilisée pour isoler ou enfermer quelqu'un*” et étymologiquement on retrouve le verbe “*caler*” (en latin *celare*). De plus, dans un imaginaire commun ce mot est plus facilement associé à la cellule de prison et, par association avec ce dernier, la vie en cellule fait aussi écho à l'habitation de masse des grands ensembles HLM de la deuxième moitié du 20^e siècle.

C'est en lisant le manifeste *Acceptera* que l'on peut évoquer cette première dualité qui nous intéresse; c'est en 1931 que les auteurs déclarent : “[...] *the collective is a fact we cannot disregard any more than we can disregard the needs of individuals for lives of their own.*” “Dans cette même direction, une autre approche du mot “*cellule*” serait celle de sa définition biologique qui la nomme comme “*Élément fondamental constituant tous les organismes vivants.*” Ainsi l'utilisation de cette métaphore s'approche plus de la question de l'unité génératrice plutôt qu'un isolement. La cellule peut être ainsi assimilée à la traduction de l'anglais *Housing Unit*. En plus de mettre en place une surface propice à la production domestique, une unité d'habitation devient avant tout un dénominateur commun pour sa multiplication et répondre au problème de la masse d'individus à loger en Europe. Ainsi la cellule permet d'étudier à la fois les deux échelles — la multitude *et* l'individu.

Le principe de standardisation associé à la production de cette nouvelle unité domestique devient ainsi un des principaux thèmes de recherche du mouvement moderne vers une nouvelle organisation de l'habitat du 20^e siècle. L'exemple du deuxième CIAM à Frankfurt, la recherche d'un *Existenzminimum* ne se résumait pas à une réduction de l'habitat à un minimum vital, mais plutôt à la démocratisation d'une qualité de vie par la standardisation de l'espace

6

Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Sven Markelius, Eskil Sundahl, Gregor Paulsson, Uno Åhrén, “*Acceptera*”, 1931. p.143.

domestique pour augmenter sa dimension sociale et collective. L'exposition était uniformisée dans son graphisme et présentait chaque type individuellement suivant cette idée qu'à partir de cette unité d'habitation, on pouvait répondre à une échelle plus grande.

Néanmoins, cette hypothèse possède ses propres limites puisque sa définition se contredit. Elle présuppose que la collectivité ne peut qu'être atteinte par une individualisation de la société. Ainsi la condition d'individualité devient une condition imposée par une nouvelle politique libérale associée à l'industrialisation de la production. L'individualité devient une conséquence de la machine capitaliste qui en déplaçant le lieu de travail en dehors de la sphère domestique exploite ses habitants au travail volontaire. Dans *The Room of One's Own* (2017), Dogma souligne cette causalité définie par Karl Marx dans *Grundrisse*, mais y attache aussi l'analyse de Gilbert Simondon dans le lien de ces deux échelles :

*“Simondon approaches the individual subject within the framework of an endless ontological process of individuation. In this process, the individual emerges from a pre-individual field, and thus the individuation of someone or something is never complete, but always leaves room for further individuation. For Simondon, it is incorrect to think that the individual and the collective are opposite fields, because in any process of individualisation, the individual and the collective define themselves in a symbiotic way.”*⁷

7

Dogma, *The Room of One's Own*, 2017. p.5.

Le concept de l'espace privé devient ainsi un besoin pour survivre dans la masse, autrement dit, un espace dans lequel un individu peut prendre conscience de soi-même à tort de s'aliéner dans la foule constante. En parallèle à cette division politique, on peut aussi noter l'évolution de la question d'intimité qui était jusqu'à un luxe dans l'espace domestique. On peut dater l'apparition de la

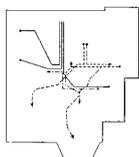
dimension d'intimité avec l'arrivée des *appartements*⁸ dans les palais de la Renaissance, mais il devient évident avec la mise en place des couloirs. La ségrégation que ce dispositif apporte dans les intérieurs du 17^e siècle a non seulement un impact dans l'utilisation des pièces principales, mais aussi dans la relation corporelle des habitants entrent eux.

*“The division of the house into two areas, an inner sanctuary of inhabited rooms, sometimes disconnected, and an unoccupied circulation space [...] making it difficult to justify entering a room where one had no particular business. The result was a modern and recognizable definition of privacy, not as the answer to an ongoing problem of «convenience», but most likely as a means of fostering a nascent psychology in which the self was, for the first time, not only felt to be in danger in the presence of others, but actually disfigured by them.”*⁹

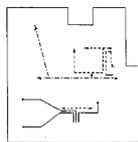
La pudeur infiltre l'architecture et accentue la propriété de son « espace privé » qui aujourd'hui reste encore l'obstacle le plus difficile à dépasser. Les couloirs sont dans un premier temps justifié par les problèmes hygiéniques de l'époque, mais il conviendrait de citer également la séparation sociale, entre les maîtres et les domestiques, mais aussi entre les genres. En plus de cela, cette distribution en corridor devient profitable dans sa performance à organiser le plus d'espace autonome sur un même étage et devient ainsi avantageuse lorsqu'il s'agit de rentabiliser la construction d'habitation.



A. Bad Example



B. Good Example



8

Le mot appartement tient son origine dans le mot latin *Appartare* (séparer), il naît du besoin de se retirer d'un espace public/commun pour s'isoler dans un autre espace. "It is within the apartment that privacy could take on a new meaning: beyond the state of being alone, privacy could also become the spatial expression of private ownership." Dogma, *The Room of One's Own*, 2017, p.20

9

Robin Evans, "Figures, Doors, Passages", 1978. p. 75.

fig. 7

The Functional House for Frictionless living, Alexander Klein, 1928.

Cet exemple nous montre comment cette séparation des corps influence même dans les plus petits exemples d'appartements. Ce hall d'entrée prend cette fonction de séparation et divise la cellule en plusieurs entités individuelle et supprime toutes les relations visuelle entre les espaces, justifié par un besoin hygiénique.

1.2 L'ABSENCE D'UNE FORME D'HABITATION

Ces soucis d'intimité et de séparation infiltrent les intérieurs, mais aussi les modes vies des siècles qui suivent. Le problème est ces commodités évoluent facilement dans l'habitation bourgeoise, mais ne se traduit pas dans celle des classes sociales inférieures. Alors que dans la société l'unité se réduit de plus en plus à sa propre existence, la classe ouvrière est contrainte à vivre cette dissociation tout en restant noyée dans la masse.

“It is not surprising that the apostles of modernity, who also expressed an unfathomable disgust for the stultifying oppression of family life in the 19th century, had only two options. The first was to dissipate the clammy heat of intimate relationships by collectivising them; the second, more applicable to the home, was in fact to atomise and individualise and further separate each person. There were two solutions, one ultimately political, the other ultimately private. From a certain point of view, they were very similar, and so it was quite logical for Le Corbusier, Hilberseimer and the constructivists to use the individual private cell as the basic element for whole new cities in which all other facilities would be collectivised.”¹⁰

10

Robin Evans, “Figures, Doors, Passages”, 1978, p. 84.

Les *Mietkasernen* de Berlin illustrent le contexte du début du siècle, mais exposent aussi l'absence d'une forme d'habitation. Karel Teige dans *The Minimum Dwelling* (1932) nous explique bien que le droit à l'habitation comme droit humain et le concept de minimum vital contredisent le principe d'habitation, puisque ce “minimum” s'apparente davantage à un abri dans lequel on réside. En faisant l'exercice de juxtaposition la gravure *Concordia* (circa 1590) de Robert Boissart et une photographie de la vie de ces *Mietkasernen*, on peut relever certaines similarités, qui à préavis

n'ont pas lieu d'être. Bien que les deux images sont distinctes de plusieurs siècles, les deux affichent une scène de vie domestique a priori ordinaire. Dans *Concordia* des adultes, des enfants et des animaux domestiques partagent un même espace dans lequel plusieurs petits événements sont figés dans l'action tout comme dans la photographie de l'appartement berlinois. Mais ce qui nous intéresse avant tous dans ces deux images est le principe d'une pièce dont les fonctions sont dictées par le mobilier. Dans la gravure, cette règle nous illustre avant tout la forme d'habitation type du moyen-âge. Bien que l'on reconnaisse que cette famille est aisée par sa collection de livres sur une étagère et que l'on entrevoit une cuisine au fond de l'image, on comprend les variabilités de cette pièce principale — la grande salle. On y mange, on y cuisine, on y dort et l'on s'y lave aussi. La pièce se résume aux meubles qui l'habitent et qui se déplacent pour s'adapter aux commodités et aux saisons. Bien que le bâtiment type de la ville moyenâgeuse est quand même constitué d'autres pièces distribuées verticalement, la grande salle garde une place privilégiée contrairement aux autres qui en dehors du commerce au rez-de-chaussée ne sont souvent que des chambres (parfois louée à des tiers), des espaces de rangement ou une cuisine. Par la présence d'une grande cheminée et d'une grande table, on peut aussi soumettre l'hypothèse de l'utilisation de cette pièce comme espace de réunion principal de l'habitation. Une utilisation du degré de rituel où la famille se rassemble autant pour les célébrations que pour le travail domestique ordinaire. Cette réunion familiale perd son aspect de célébration dans la photographie berlinoise. La promiscuité imposée rend l'atmosphère de cet intérieur plus sombre. Alors que dans la gravure l'ensemble des personnages paraissent participer à une activité collective, les figures dans la *Mietkaserne* sont réparties dans chaque coin de la pièce dans leur propre individualité.

Comme nous l'avons dit, plusieurs siècles séparent ces deux images, mais l'architecture de cette pièce n'a pas l'air d'avoir changé; les murs sont abstraits et les meubles définissent la poly-



fig. 8 et 9

Concordia, Robert Boissart,
circa 1590

Unknown author, Lack of
homes in 1919 Germany:
In this home, with only one
room and a kitchen, lived 11
people.



valence de la pièce et l'identité de la famille. Alors que l'habitation des classes aisées a continué d'évoluer jusqu'à l'immeuble de rapport, celle de la classe inférieure n'a pas suivi. Son niveau de vie s'est dégradé puisque celui-ci a perdu tout propriété et pouvoir sur son habitation. Il n'est plus qu'un logeur dans une boîte qu'il partage avec sa famille ou d'autres.

Accrochée sur le mur du fond, une horloge en bois massif ornementé et accompagné de deux cadres photo placé symétriquement figure comme une métaphore d'un blason familial que l'on trouverait dans une grande demeure. Cet objet figure comme une dernière trace de ce qui aurait de l'être un espace dans lequel la famille se retrouve, mais s'identifie aussi. Mais ici, la seule forme d'identité que l'on trouve est l'oppression de la masse autant entre ces quatre murs que dans l'ensemble de l'immeuble, du quartier, de la ville. Ainsi on comprend ce qui a amené Walter Benjamin à écrire sur le concept du *Caractère Destructeur* à la même époque :

*“The destructive character knows only one watchword: make room; only one activity: clearing away. His need for fresh air and open space is stronger than any hatred. The destructive character is young and cheerful. For destroying rejuvenates in clearing away the traces of our own age; it cheers because everything cleared away means to the destroyer a complete reduction, indeed eradication, of his own condition. But what contributes most of all to this Apollonian image of the destroyer is the realization of how immensely the world is simplified when tested for its worthiness of destruction. This is the great bond embracing and unifying all that exists. It is a sight that affords the destructive character a spectacle of deepest harmony.”*¹¹

11

Walter Benjamin. "the destructive Character", 1931. p.301.

Ainsi il devient facile de comprendre l'intérêt des modernes pour le Plan Libre et de la Tabula Rasa comme phénomène

destructeur de l'asphyxie de la multitude. Ce qui nous intéresse ici, est de comprendre que ce besoin vient des intérieurs de l'habitation, que ce caractère destructif n'est pas juste une radicalisation gratuite, mais l'utilisation de forces déracinantes pour transformer l'instabilité en une nouvelle opportunité de changement.

La question du mobilier prend aussi une place importante dans cette réflexion notamment dans la question du fonctionnalisme. Une première friction est celle de l'intérieur "étuis" selon la définition de Benjamin et la production d'un nouveau design industriel. Cette dernière étude pousse vers une étude de la fonction, de la forme et de la dualité de ces deux. Cette recherche devient une obsession qui crée un besoin de justifier constamment chaque décision par une explication scientifique et sociologique de chaque utilisation. Cette direction, principalement motivée par la crainte de réduire l'architecture à une esthétique, à l'image de celle que ces architectes essayent d'abolir, force à contraindre chaque espace au minimum de sa fonction "principale."

Ce principe on le retrouve dans presque tous les manifestes du 20^e siècle dans lequel, à la recherche d'une définition absolue, les architectes prennent par chapitre chaque pièce, une par une, pour préciser leur architecture par leur fonction et leur utilité dans la nouvelle forme moderne de l'habitat.

En prenant recul sur cette méthodologie, on peut comprendre cette nécessité, mais on observe avant tout une forme d'habitation où les limites entre les fonctions, mais surtout entre le public et le privé s'agrandissent, ne laissant plus de place à l'hybride ou à un entre-deux.

Ces redéfinitions de chaque espace domestique annulent la liberté programmatique de l'habitation moyenâgeuse d'une part pour s'assurer que les espaces ne peuvent être réappropriés de manière sauvage comme dans les Mietkasernen, mais avant tout pour assurer une accessibilité de l'espace domestique à tous. Une autre direction que ce fonctionnalisme prend, opposée à cette première et

qui montrera surtout les limites de son utopie dans les mégastructures dans la deuxième moitié du siècle est celle de la maximalisation de la variabilité de l'espace, dans lequel l'instabilité programmatique est assumée et la liberté est permise par la fonctionnalité injectée dans le mobilier. Comme une amorce de ces deux directions, on peut observer le "Pavillon de l'Esprit Nouveau" de Le Corbusier de l'Exposition Internationale des Arts Décoratif organisé à Paris en 1925 :

*"Le Corbusier developed this principle most fully in the habitable cell-units he constructed for the 'Pavillon de l'Esprit Nouveau' at the Paris Exhibition: a system of cabinets also serves as a wall, partitioning the premises into parts. In-depth study of this issue must lead to the creation of movable furniture items, which simultaneously serve as a functional division of the entire dwelling into separate parts or rooms. The scrupulous development of this problem ought to lead to the creation of those items of equipment for dwellings, such as collapsible furniture, which would at the same time facilitate the functional segmentation of the whole dwelling into separate parts or rooms. And, finally, the development of this thought brings to mind the idea of movable partitions. If the movements of a collapsible bedframe offer the opportunity to use space in another, different way, then moving partitions allow this to occur to an even greater extent. The Rietveld House in Utrecht, discussed in 'SA' No. 2, was built according to this principle. "*¹²

Ce projet nous sera important plus tard, non seulement pour sa pertinence dans l'avant-garde russe, pour qui, se pavillon deviendra important dans la revue constructiviste SA, et avec l'Immeuble-villas dans notre étude de l'habitation collective.

12

Hannah Connell et Michał Murawski, Glossary of key terms in Moisei Ginzburg, Ivan Leonidov, et Nikolai S. Kuzmin, « New translations from Contemporary Architecture », *The Journal of Architecture*, 2017. p.592.

1.3 LA RADICALITÉ SOVIÉTIQUE

L'observation de la radicalité russe entre dans cette discussion comme médiateur nous permettant ainsi d'aborder certains de différents enjeux que la dualité de la multitude et l'individu nous apporte.

“En effet, l'idée de la commune d'habitation, qui est un des mythes fondateurs de la société nouvelle, plonge ses racines tout autant dans les projets des socialistes utopiques comme Fourier ou Considerant, bien connus en Russie depuis le 19^e siècle, que sans l'expérience qui était celle de la classe ouvrière logée avant 1917 dans des casernes d'habitations construites par les industriels. [...] Les premiers projets engagés par les municipalités, les entreprises et les coopératives à partir de 1923 n'ont en revanche rien de révolutionnaire, si je puis dire [...] Mais les recherches menées en France, en Autriche ou en Allemagne, sur lesquels enquêtent les responsables soviétiques, finissent par produire leurs effets. Ainsi en va-t-il de l'Immeuble-villas présenté par Le Corbusier à Paris en 1922, dérivé de son principe associant habitations individuelles et services collectifs du programme new-yorkais des « appartements-hôtels », qui trouvent un large écho dans la presse russe.”¹³

13

Jean-Louis Cohen, "La maison-commune et la modernisation de l'architecture russe" (2013), p.138

À partir des années 1920, la maison commune se développe sous plusieurs angles : le premier comme une captation de l'expérience européenne dans sa nouvelle réforme vis-à-vis d'un nouveau langage ; la recherche typologique de cette unité du commun notamment par l'étude du *Stroikom* ; et la réflexion sur la collectivisation de la vie quotidienne. Cette dernière, bien qu'entamée il y a maintenant un siècle, résonne encore avec notre contemporanéité — le conflit entre territoire et ville, l'émancipation de la femme

pour son intégration dans la vie collective et la libération du travail domestique pour une célébration de la collectivité.

Dans *Pioneers of Soviet Architecture* (1987) Selim O. Khan-Magomedov intitule le chapitre sur l'habitation des avant-gardes "*Reconstruction of the way of life and development of new forms of dwelling*", ce titre est intéressant car en une phrase on trouve trois termes fondamentaux pour comprendre les enjeux de ces projets; *the way of life*, *forms* et *dwelling*. Le premier fait évidemment écho aux modes vies domestiques et de l'organisation dans les logements. Il doit être associé au mot *byt* qui ne possède pas une traduction directe, mais qui contient tout la source idéologique et métaphorique qui est suivie tant dans l'architecture que dans la mise en place de cette nouvelle société socialiste.

*"The term byt has several different meanings and associations in Russian. It is a value-laden term which cannot be easily translated into a single word or phrase in English. Derived from the verb, 'to be', it carries connotations of everyday life, quotidian existence, domestic life and material culture. It may be understood as the behavior and attitude which constitute a way of life. In the early twentieth century it became a means of expressing the need to modernise in order to distinguish a new Soviet order from a previous way of life. In a survey of the shifting use of this term, Catriona Kelly has remarked that byt is, at once, a 'way of life, however lived, and the ideal of how life should be lived'. On some occasions, which are generally clear from the context, it also suggests an association with the domestic — as opposed to social, public or productive — sphere, although at other times this suggestion is absent."*¹⁴

Cette définition devient une philosophie qui relie la vie domestique dans la modernisation de l'économie et de la construc-

14

Hannah Connell et Michal Murawski, Glossary of key terms in Moisei Ginzburg, Ivan Leonidov, et Nikolai S. Kuzmin, « New translations from Contemporary Architecture », *The Journal of Architecture*, 2017. p.584.



fig. 10

*Down with kitchen slavery!
Let there be a new lifestyle!*
Grigory Mikhailovich Shegal,
1931. source: soviet-art.ru

tion. Cette philosophie répond à l'absence de forme d'habitation que nous avons vue plus haut et elle est aussi une vision utopique qui poussera à la mécanisation extrême des modes de vie dans les *dom-kommuna*. La révolution de 1917 associée à l'industrialisation de l'Europe crée ainsi un enthousiasme dans l'élite politique, académique et artistique, qu'on pourrait juger de "surdimensionné" en rapport à la capacité de la Russie en terme technique de production, mais aussi dans l'espoir qu'une société pourrait s'adapter

aussi rapidement à un rythme de vie idéalisé. C'est pour cela qu'il est difficile de choisir quoi regarder dans cette grande production de projets d'architecture. Cette radicalité est évidemment mise en doute aujourd'hui, comme nous le faisons, mais elle l'a été aussi par ces architectes notamment dans le conflit entre les *urbanistes* et les *désurbanistes*. Les doutes dans cette radicalité proviennent finalement dans le conflit entre politique et architecture, qui, bien qu'elle naisse d'ambitions positives pour une société égalitaire, sont poussés à l'extrême dans un travail dogmatique de ces principes.

L'exemple de l'installation *Co-op Intérieur* de Hannes Meyer montre ce conflit et le lie à la question de la cellule. L'installation dont la photographie sera publiée dans *Die Neue Welt* en 1926, un manifeste moderne sur l'extrême industrialisation et la modernisation de l'art et de l'architecture. Cet article est bien connu des avant-gardes russe et inclus des productions entre autres de Melnikov et El Lissitzky. L'observation de la *Co-op Intérieur* nous intéresse car elle démontre l'extrême des maisons communes de OSA, et de manière dialectique la précarité des intérieurs, mais aussi ce droit fondamental à l'habitation. Cet espace présente une chambre dont le mobilier est réduit au fondamental et au niveau le plus élevé d'industrialisation; un lit pour se reposer, deux chaises pour un minimum de socialisation, une étagère avec des bocaux vides et un gramophone pour le divertissement.

Cette image transmet une atmosphère dérangeante qui est due à la dépersonnalisation de la chambre. Comme s'il s'agissait d'une dissolution de l'architecture, on peut même observer les parois de cet espace qui sont faites de rideaux, probablement lié au fait que c'est un espace d'exposition, mais qui à la fois montrent une présence métaphorique d'instabilité. Nous parlions plus haut du caractère destructeur de Benjamin que l'on retrouve ici dans son aboutissement. Mais cette réduction au strict minimum n'est pas celle de l'*Existenzminimum* que nous mentionnons plus haut, dans la *Co-op intérieur* elle est issue de l'idéologie communiste qui regarde

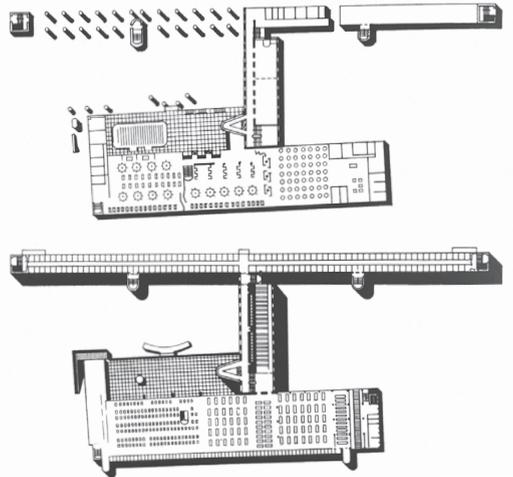
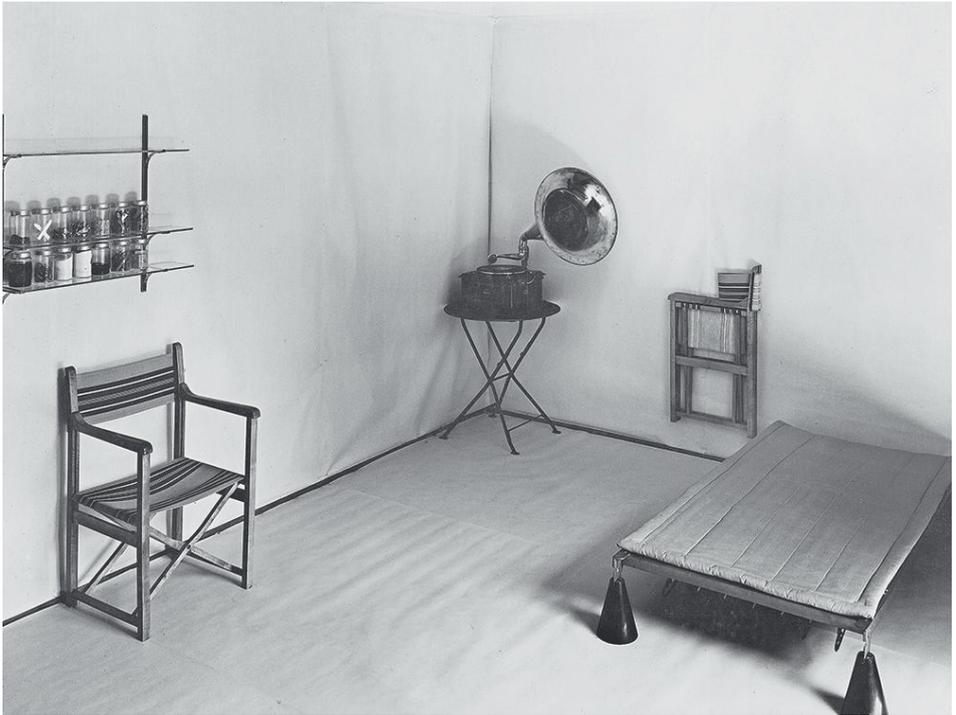


fig. 11 et 12

Co-op Intérieur, Hannes
Meyer dans Die Neue Welt,
1926.

Dom-communa de l'Institut
de Textile, Ivan Nikolaev,
Moscou, 1929.

l'appartement individuel comme un "ego-sphère", qui regarde l'accumulation et la propriété privée comme le symbole capitaliste à ne pas suivre. Ce principe on le retrouve tant dans les *dom-kommuna* les plus extrêmes dans lesquels la chambre individuelle est réduite dans certains cas à 6m², mais aussi à l'utilisation exclusive d'un lit simple dans tous les plans. Aussi petit que soit ce détail, il aborde du thème du mariage, illustrant la séparation des couples entre deux lits distincts, ou préférablement dans deux chambres distinctes. La cellule Meyer, et celles de OSA vont évidemment contre cette union, qui est vue comme une forme de propriété et d'oppression par la philosophie communiste.

Dans la *Co-op Intérieur* il est important d'observer les chaises pliables. Une est pliée et accrochée au mur et la deuxième est dépliée dans le coin de l'image. Aujourd'hui ce détail n'a pas l'impact qu'il devait avoir dans les années vingt, mais il présente le thème d'un fonctionnalisme dans la variabilité des modes de vie. Ici il est présent par ces simples assises, mais dans la "cellule" radicale elle concerne finalement tout le mobilier de la pièce, qui est ainsi libéré de toute possession superflue.

*"Everything in the 'cell' is slides, folds and unfolds. The bed folds into the wall. The desk folds into a closet or is set parallel to the wall. The chair can be folded or unfolded. The inhabitant is in a constant physical relationship with the interior. He does not only live—he also operates home as a physical laborer by opening, closing, sliding, folding its parts, living in locomotion. In effect, the apartment is not only a space for self-reflection, but also an assemblage of equipment, which is to be physically operated, worked with. [...] Without possessions and without personal belongings except for clothes and books, one lives in the apartment like a nomad, as guest, as a subject in transit, free and rootless."*¹⁵

15

Tijana Vujosevič, "The communist egosphere: the single room abode in the Russian 1920s", 2015. p.113.

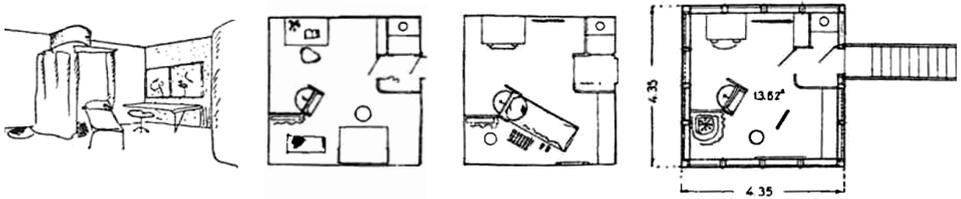


fig 13

Proposals for Magnitogorsk, One-room unit, M. O. Barshch, V. N. Vladimirov, M. Okhitovich, N. Sokolov, N. Vorotyneva, 1929. Source: Ginzburg, *Dwelling*, 2017.

Cette approche lie la vie communiste à un nomadisme, à l'état de mouvements constant, actif, un travail permanent qui assure sa présence dans une célébration politique. Le besoin d'un mouvement constant, comme un grand mécanisme qui englobe tous les citoyens devient une obsession supposément libératrice, mais qui en réalité sépare encore plus la multitude et l'individu. Les formes de vies sont organisées mécaniquement, l'ouvrier n'existe que dans trois états; seul dans sa cellule, manifestant et célébrant dans les clubs sociaux ou en travaillant dans l'industrie. L'obsession pour la mécanisation des rythmes des vies est une des principales faiblesses que la théorie soviétique entreprend et sera un des principaux facteurs qui mènera à une divergence d'opinions au sein du groupe OSA. Dans *Dwelling* (1934), le recueil écrit par Ginzburg comme synthèse des recherches menée par les constructivistes, il admet l'erreur d'avoir pris avec trop d'enthousiasme c'est systématisation des modes de vie :

*"[The commune house] suffers from a lack of understanding of the importance of personality in the socialist collective [...] The same ideas are developed even more consistently and to absurdity in the commune house by C. Kuzmin (who was the first, incidentally, to propose such a thoroughly consistent concept). Comrad Kuzmin differentiates the process of life down to the smallest elements, beginning with the birth of the child and ending with the crematorium. All age groups without exceptions live in separate rooms [...] Kuzmin standardized everything down to every minute of life."*¹⁶

16

Mosej Ginzburg, *Dwelling: five years work on the problem of the habitation*, 1934, p.138.

Il ajoute dans une note de bas de page : “*It should be noted that at the time we failed to take into account these mistakes and that C. Kuzmin’s entire concept was approved by a congress of the O.S.A*”. Cette réalisation conclue une première étape des recherches entamée par les constructivistes, et de là, éclot une première séparation au sein du groupe — les *urbanistes* et les *désurbanistes*. Le premier groupe continue dans l’étude des dom-kommunas alors que le second groupe (avec comme grands figurants Ginzburg et Ivan Leonidov) fait un passage drastique vers une forme de vie qui décompose tant l’habitation que l’urbanisme dans le grand projet de la *Ville Verte* pour Moscou et pour *Magnitogorsk*. Ginzburg organise ces projets sous une forme de réseaux territoriaux sur lesquels l’habitation, la production et la consommation sont organisées de manière libre et individuelle, déconnectant les services communs du logement. Bien que le concours de la *Ville Verte* a été au début une idée de vie annexe à celle de la ville, dédié au divertissement et au loisir dans la nature, les désurbanistes l’imaginent aussi comme une solution pour de l’habitation permanente sur tout le territoire russe.

À partir de cette étude désurbaniste, Ginzburg et son équipe mettent en place le projet de *One-room Unit*, qui conclue e en quelque sorte l’expérience des dom-kommuna et la cellule dans cette forme de vie dispersée. La première étape est un retour à des formes de construction plus réaliste pour la situation russe. Ils mettent de côté le béton armé et s’intéressent aux constructions en bois, qui par son abondance à cette époque permet d’imaginer de répondre à la crise d’habitation. Ils imaginent qu’ainsi, chaque citoyen serait libre de construire son habitation où il veut, seul ou en assemblant plusieurs ensembles pour créer une petite communauté. Ce projet, un carré d’un peu moins de 20m² et d’une terrasse longue de 4 m ressemble à première vue à la construction d’une petite *Villa Savoye*; forme élémentaire sur pilotis et aux fenêtres bandeaux sur les quatre côtés. Elle retient les principes fonctionnalistes cités plus haut pour une modularité encore timide si on la compare au *Cabanon* de Le

solution à la vie en collectivité, ils séparent de manière trop franche ces deux univers ne laissant aucune place à une relation plus ouverte, à un entre-deux.

Les architectes constructivistes ont ainsi fait face à la question de l'objectivité en essayant de mettre en place une architecture qui sur la base de théories politiques et philosophiques se distancie de leur état contemporain et surtout de leur capacité de production. Le problème d'objectivité est complexe, surtout quand il essaye de lier science, politique et architecture, qui a priori sont des domaines séparés, mais en corrélation permanente. Il est intéressant d'observer la réponse du groupe suédois de *Acceptera*, qui au même moment écrit sur ce problème d'objectivité en apportant une nuance fondamentale :

“It's hard to be objective.

*There is an area in the cultural sciences in which opinions are as divided as in architecture, and typically enough this is research about the basis human relationships and the organization of societ [...] It is not this set of contradictions that is of so much interest but rather the attitude of society to theories.”*¹⁷

On peut facilement faire une parallèle avec l'histoire de la radicalité russe, qui comme tous les mouvements modernes essayait de répondre à tous ces enjeux à la fois. Le groupe suédois ajoute que ce n'est pas la vérité d'une idée qui la rend puissante, mais son adaptabilité à d'autres intérêts. Il s'agit ainsi de mettre l'accent sur l'adaptabilité, qui ne devrait pas être vu comme un compromis, mais plutôt de concevoir la transition comme qualité majeure du projet. Ainsi le sujet de transition pourrait être non seulement un thème d'architecture en soi : la transition comme question spatiale, politique et donc, la transition comme relation entre la multitude *et* l'individu.

17

Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Sven Markelius, Eskil Sundahl, Gregor Paulsson, Uno Åhrén, "Acceptera", 1931. p.145

1.4 L'EXEMPLE DU NARKOMFIN

L'utopie soviétique possède ses limites comme nous venons de voir, néanmoins, cette question de transition a été un sujet d'étude et de projet avant d'atteindre la radicalité que nous avons vue plus haut. Cette étude avait été menée par le groupe OSA dans le projet de standardisation de types d'habitations appelés Stroi-kom qui, de manière semblable à l'exposition du deuxième CIAM à Francfort, uniformisent et classent un système de logements à partir de plan d'appartements. À partir de ce travail, le groupe constructiviste met en place un lexique de cellules, capable de générer des ensembles d'habitations.

Cette recherche avait été mandatée par le gouvernement soviétique comme une étude pour la transition la collectivisation des modes vies et un comme la mise en place d'un système de standardisation des formes d'habitation. Le thème de transition demande d'élaborer une typologie capable de répondre tant à la cellule individuelle qu'à celle d'une famille déjà composée.

*“At the same time, we considered it important to give each inhabitant the opportunity to gradually switch to communal provision of services in a range of functions. We thought absolutely essential to create a number of stimuli **encouraging** a switch to a higher form of social way of life, **but without decreeing this switch**. For this reason, in the apartment with a larger floor areas (types A and B) we likewise provided for the possibility of a transition to socialized housekeeping (by having for a number of storeys at least one horizontal corridor linking residents with communal rooms). We achieved this solution by combining types A and B with types C, D and F depending on various conditions.”¹⁸*

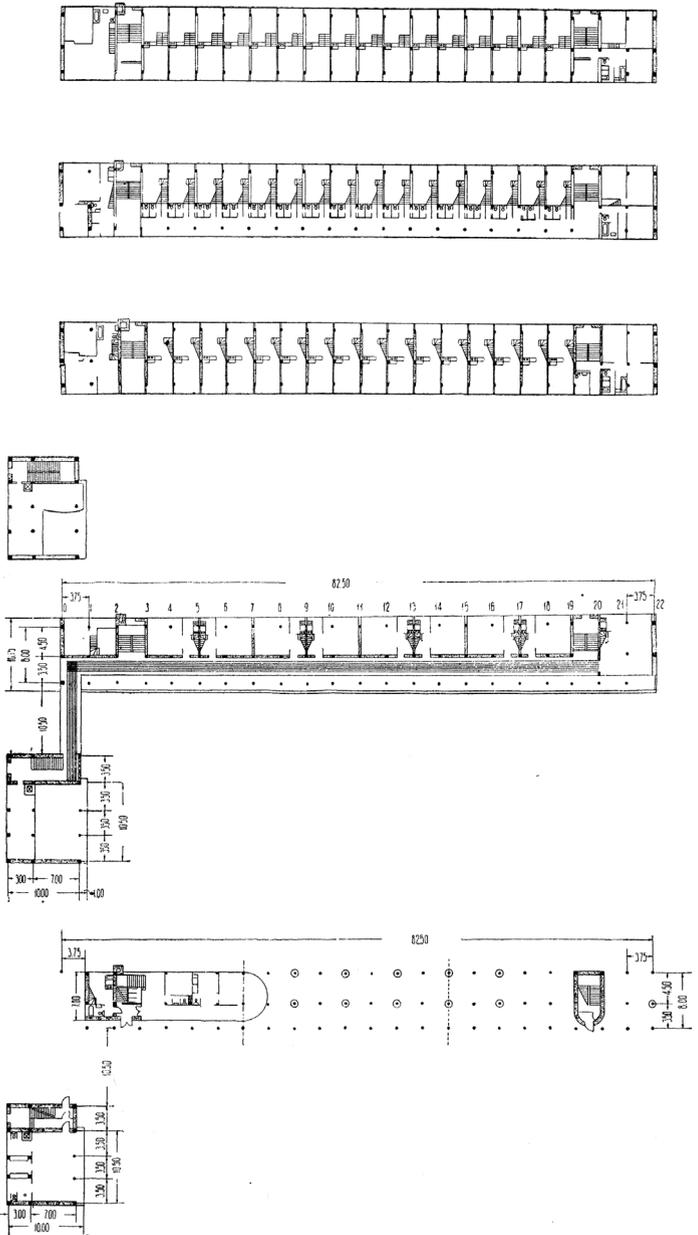
Dans ce texte, l'accent est mis sur cette nécessité de mixité et d'encouragement dans l'immeuble pour motiver la transition vers une collectivité. C'est définitivement en suivant cette réflexion que le projet de *Narkomfin* a été mis en place en 1928, initialement appelé "*Transitional Type of Experimental House*," le projet est mandaté par le ministère des finances¹⁹ pour ses employés et réalisé par Mosei Ginzburg et Ignaty Milinis. Ce projet est principalement connu pour sa pertinence dans l'expression moderne, utilisant les "*5 Points d'une Architecture Nouvelle*" de Le Corbusier et comme précurseur de l'*Unité d'Habitation*. On retrouve ainsi un grand volume abstrait et blanc, couvert par une toiture-terrace, la fenêtres bandeau du côté est et avec composition de baies de dimensions variables selon le principe de la façade libre du côté ouest. Assis sur trois rangées des pilotis noirs dont la structure en béton armé se place sur une portée asymétrique de 3,50 m et 4,50 m sur une trame régulière de 3,50 m dans l'autre direction, bien que les cloisons soient alignées avec la structure, l'organisation des murs et des escaliers suit le principe du *Plan Libre*. L'ensemble est placé dans un grand jardin sur lequel devaient être aussi construits deux autres projets par Ginzburg et Milinis : l'annexe de la garderie et la buanderie, et un second immeuble de logement. Le corps du *Narkomfin* est composé d'un volume de services collectif (le bloc commun) lié par une coursive intérieure, comme un pont, au volume principal de logement.

Le projet se présente comme une synthèse des innovations mises en place dans le mouvement moderne, bien que sont exécutions et ses finitions restent assez accidentelles, le *Narkomfin* affirme la fois la faisabilité à d'une nouvelle architecture moderne en Russie et la construction des modes de vue *byt*. Une nouveauté que le *Narkomfin* présente est dans son organisation interne. Les deux premiers étages sont dédiés au Type-K, qui ne fait pas partie du catalogue initial du *Stroikom* et qui est une déclinaison des types d'habitations pour les familles (Type-A et B) avec le principe de double hauteur du Type-F, qui occupe la deuxième moitié du bâti-

19

Le ministère des Finances de la République socialiste fédérative soviétique de Russie, ou abrégé à *Narkomfin*, a fait partie du gouvernement de la République socialiste fédérative soviétique de Russie (abrégé RSFSR) de 1918 jusqu'à la chute de l'URSS en 1991.

De la cellule à l'appartement bourgeois, ou l'inverse?



fig, 16

De haut en bas : Plans des étages 5, 4, 3, 1 et rez-de-chausée.

Narkomfin, Moisei Ginzburg et Ignaty Milinis, 1928-32, Moscou. Dessins de : Mosej Ginzburg, *Dwelling: five years' work on the problem of the habitation* (1934), 2017.

ment. Sur les côtés du bâtiment, on trouve des appartements pour des familles avec un plan plus conventionnel.

Une des principales difficultés dans l'analyse de ce projet est de réussir à passer au-delà des descriptions technique et scientifique, que Ginzburg et le groupe OSA mettent en avant pour affirmer le rationalisme de cette nouvelle architecture, mais aussi de l'aspect politique du mouvement avant-garde dont ce projet en est devenu l'égérie. Néanmoins, avec le recul que nous pouvons prendre, tant sur ce projet que sur l'ensemble du mouvement moderne, on peut regarder ce projet et ses espaces pour argumenter sa pertinence dans le débat contemporain.

Nous abordions le sujet de la transition plus haut, qui est mis en avant par l'équipe de Ginzburg comme transition vers la nouvelle forme de vie *byt*, mais dans la continuité de notre analyse de la domesticité dans l'habitation collective, on pourrait observer ce thème de la transition en terme spatial comme relation collective. Autrement dit : il y a-t-il une composante spatiale capable de faire la transition et l'équilibre entre la multitude *et* l'individu ? Cette hypothèse peut-être employée par l'observation des cellules du Narkomfin, qui par leur coupe, affirment une conception de la cellule au-delà d'une simple boîte minimale, et dont les dimensions réduites n'imposent pas une réduction de la qualité de l'espace.

Dans l'analyse plus précise du Type-F et Type-K, il faut garder en tête les mots de *Acceptera* (1931) : "*Quantity and quality, the mass and the individual. It is necessary to solve this problem in building-art* ²⁰ *and industrial art.*" Le problème de la quantité est résolu par la collectivisation de la cuisine et de grands séjours, ce qui permet de réduire la surface habitable, néanmoins, les cellules gardent un séjour et une petite cuisine ²¹, qui par leur redondance, offrent plus à l'habitant qui se retrouve avec plus de choix.

En ce qui concerne la "*qualité*", elle qualifie dans un premier temps la qualité de la construction, mais elle traite aussi la qualité spatiale des espaces et notamment leur variation et relation.

21

Le Type-K possède sa propre cuisine de 4m2 et une salle de bain un peu plus grande au-dessus. Le Type-F est aménagé avec une kitchenette qui permet de ne pas être complètement dépendant du système collectivisé. Dans les deux cas, l'offre du choix à l'opposé de la contrainte collective affirme cette idée de quantité et de qualité.

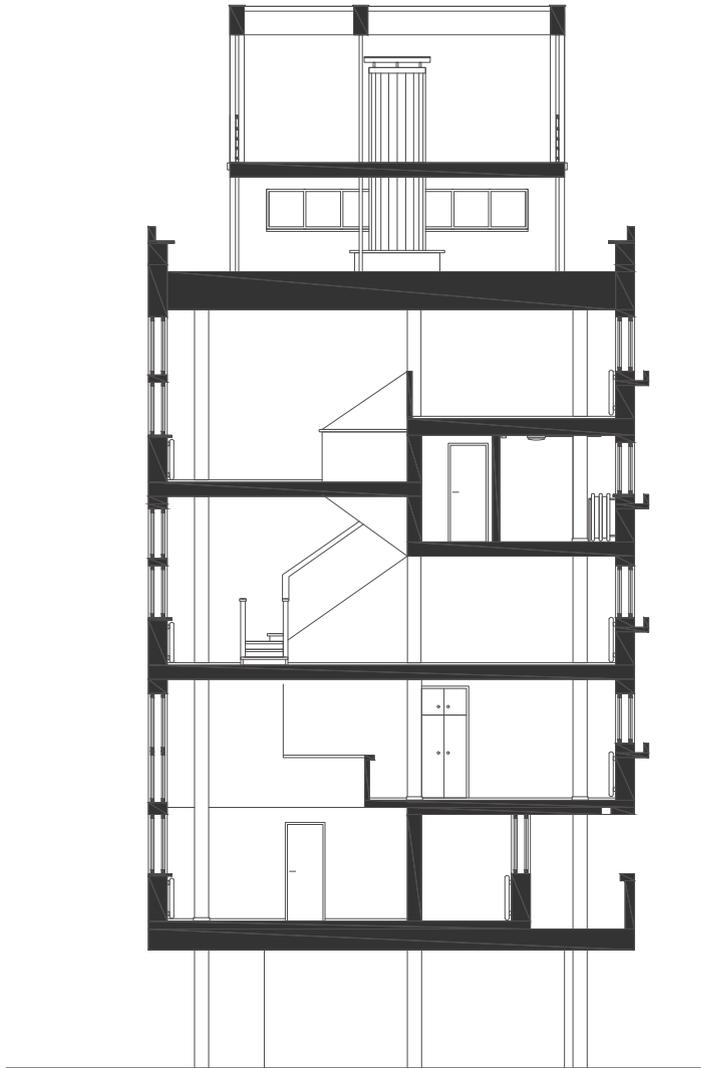
20

"Building-art" est la traduction directe du suédois *byggnadskonst*, signifiant l'art de construire et qui du coup doit être assimilé à la conception du mot *baukunst*.

fig. 17

Narkomfin, Coupe générale, Mosei Ginzburget Ignatij Milinis, 1928-32. Dessins de l'auteur

De la cellule à l'appartement bourgeois, ou l'inverse?



0 2m

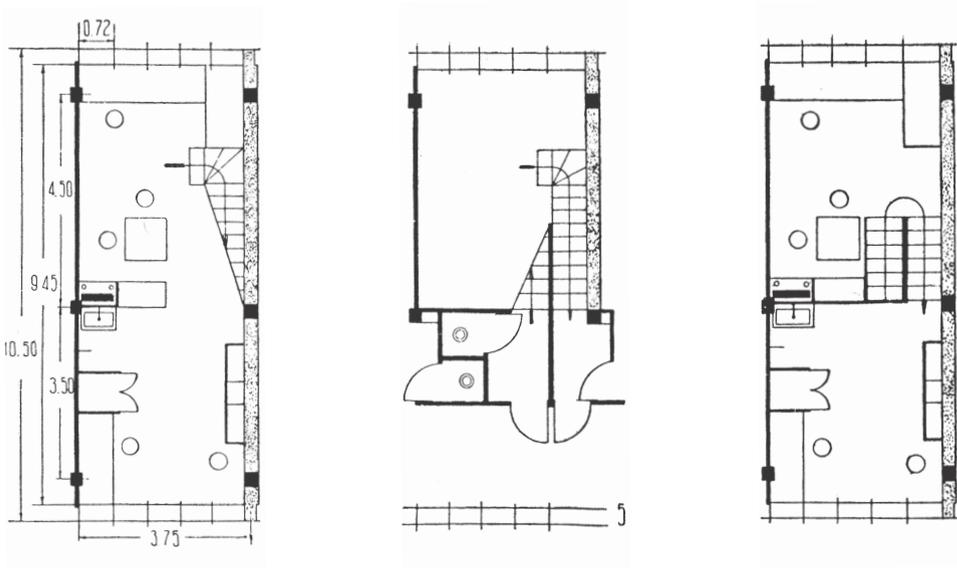
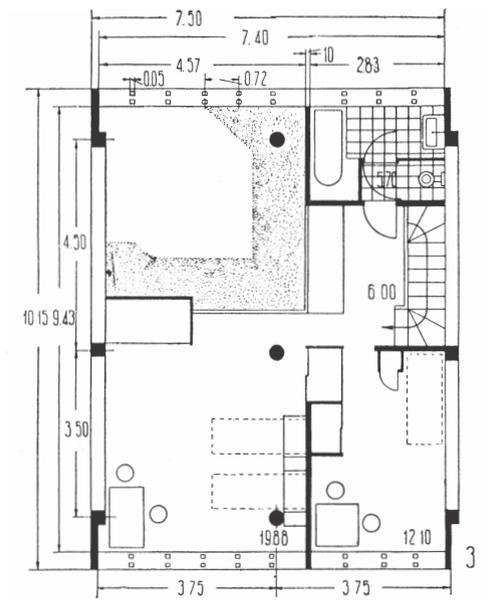
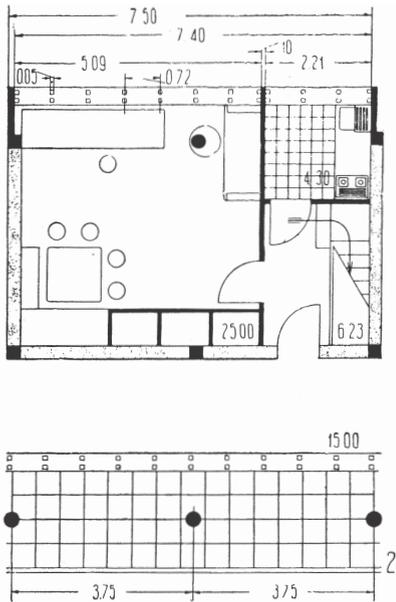


fig. 18

Narkomfin, plans des Type-F et K, 1928-32, Moscou.
Dessins de : Mosej Ginzburg,
Dwelling: five years' work on the problem of the habitation (1934), 2017.

De la cellule à l'appartement bourgeois, ou l'inverse?



D'une certaine manière, les types du Narkomfin peuvent rentrer dans cette description, bien que les finitions de leur construction ne soient pas encore à point, on peut relever une certaine qualité spatiale dans l'assemblage des différents moments dans ces cellules.

*“The construction of the Narkomfin house, as of several other experimental buildings, is essentially an **experiment** in the authentically architectural sense of the world. Here the problem of space was approached through analysis of a multiplicity of the simultaneously existing elements from which the spatial and architectural while is formed—a whole which changed its qualities immediately following a change in even single one of these elements.*

*These components are: **floor area, height, form of dimensions, illumination, magnitude and character of illumination, and the color and texture of all the planes which form the perimeter of the space.**”²²*

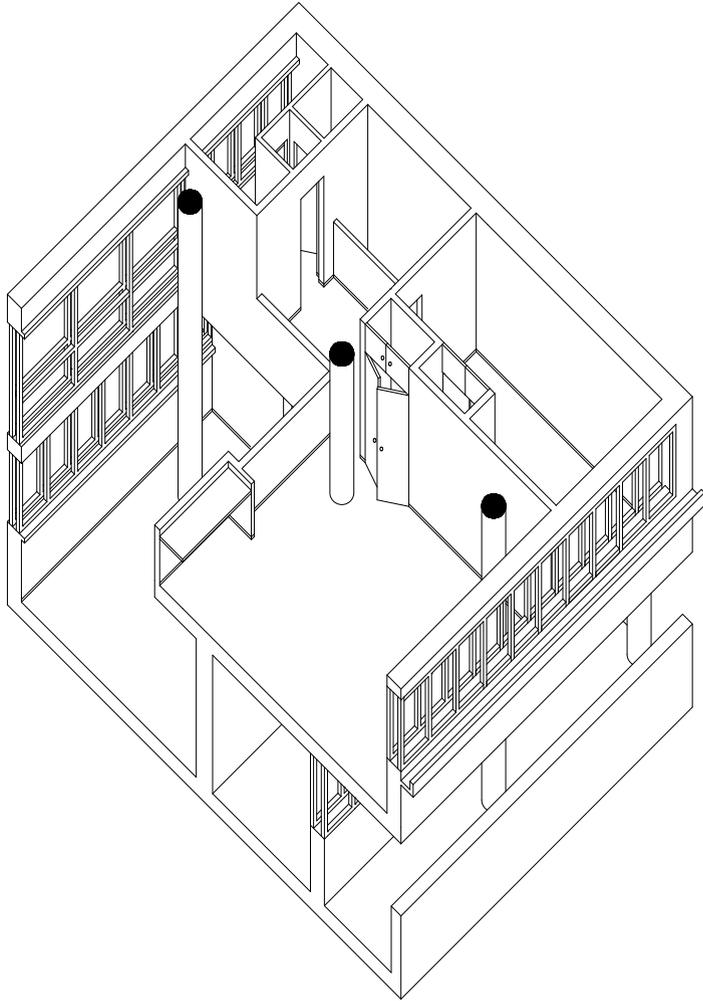
La cellule de Type-F peut être décrite au premier regard comme une simple boîte s'insérant dans la structure rationnelle, en plan elle montre deux espaces de même dimension définie par leurs objets, une moitié pour un séjour et l'autre pour un espace de repos. C'est en coupe que celle-ci montre une plus grande complexité. Une dimension scénographique est mise en place : depuis la coursive, large de 3 m et haute de plus ou moins 2,30 m, on rentre dans un petit escalier étroit avec une très grande hauteur sous le plafond qui nous fait monter vers le salon de double hauteur (3,60 m) donnant sur une très large fenêtre à carreaux ouverte sur le parc. Sur cet espace, dans l'autre direction, une plateforme s'élève en mezzanine qui est celle de l'espace de repos (2,30 m) et qui par sa diagonale permet de voir la fenêtre bandeau à l'opposé. Cette séquence d'espaces et la variation de hauteur sous le plafond permettent de définir différents espaces par leur spatialité sans avoir à les fermer par des parois

22

Mosej Ginzburg, *Dwelling: five years' work on the problem of the habitation*, 1934. p.88

fig. 19

Narkomfin, Type-K, Axonomie, Mosei Ginzburg, et Ignaty Milinis, 1928-32. Dessins de l'auteur



0 2m

et ainsi de garder une relation entre ces différents moments qui de manière générale augmente la sensation de grandeur qui annule ce principe de cellule comme boîte minimale. La tension réside dans cette confrontation d'une complexité en coupe sur une base rationnelle en plan. On retrouve aussi une dualité entre un espace justifié à la fois par sa formalité et son pragmatisme, puisque cette coupe vient de la méthode de superposition des cellules. Cet instant de grandeur est définitivement assimilable à un luxe et peut donc être assimilé à cette idée de quantité et qualité de *Acceptera* qui, à propos de la mezzanine, écrivent dans leur manifeste : *the contrast between the high ceilings of the living room and the smaller rooms affords a new and different sense of comfort.*²³ Dans cette même réflexion, Ginzburg affirme :

*"In general, the presence of two or more dimensions of height in the same overall space is extremely important in the design of an internal architectural space. It immediately gives the human eye a scale with which to understand space and with which to perceive space psychologically. Small and large reveal their mutual qualities and a more pronounced way when they come into collision with one another."*²⁴

Dans le Type-F inférieur, dans lequel on descend depuis la courative, le système est inversé, l'espace perd en qualité sans cette mezzanine, mais garde une double hauteur dans le séjour. On perd la vue diagonale, mais l'espace est plus fluide puisqu'il est sur un même niveau et la vue traversante constante sur les deux fenêtres. Il est important de noter que la réalisation de ces cellules dans le Narkomfin, par le manque de connaissance dans ce type construction et que ce projet était encore le premier essai, ne démontre pas l'entier du potentiel de ces espaces. Dans l'étude du Stroikom, on retrouve des plans et des maquettes d'autres variantes du Type-F

23

Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Sven Markelius, Eskil Sundahl, Gregor Paulsson, Uno Åhrén, "Acceptera", 1931. p.209

Il est important de souligner l'utilisation du mot "confort" dans cette dernière citation qui nous permet d'affirmer que le confort, assimilé à cette notion de qualité, ne dépend pas que du bien-être thermique et technique, mais aussi de la qualité des espaces.

24

Mosej Ginzburg, *Dwelling: five years' work on the problem of the habitation*, 1934. p.89

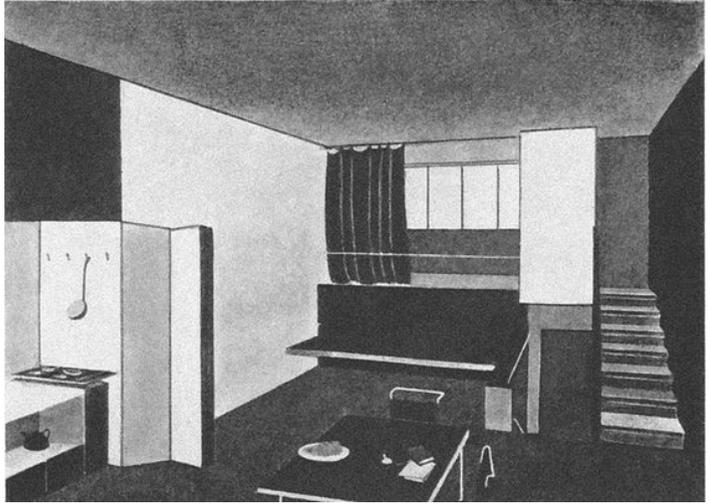


fig. 20

Stroikom, étude de Cellule Type-F, vue intérieur, sans date. Source: Selim O. Khan-Magomedov, Pioneers of soviet architecture, Rizzoli, 1987.

qui perfectionnent cette cellule. Le jeu de hauteur sous le plafond, et avant tout, les relations entre espaces que ceux-ci créent sont aussi utilisées dans les autres types du Narkomfin, mais aussi dans le bloc communal qui utilise cette scénographie d'un petit espace sur un grand pour varier les espaces sans avoir à les cloisonner. Dans le Type-K, une cellule plus grande pensée pour les familles, on retrouve un séjour à double hauteur qui est plus large et plus haut que celui du Type-F, avec au-dessus de la mezzanine deux chambres, dont une fermée par une paroi repliable qui permet de garder une illumination des deux directions. De plus, dû à l'orientation est-ouest du bâtiment, on trouve une lumière qui fait varier la perception de l'espace. On peut aussi souligner la présence d'une colonne dans ce séjour, visible de tous les angles de l'appartement et tout aussi anodine qu'elle pourrait paraître à première vue, sa hauteur de 4,90 m apporte une dimension "monumentale" dans cet espace et participe ainsi dans cette dualité d'un espace réduit et rationnel avec une complexité dans les relations des pièces.

Dans *La maison-commune et la modernisation de l'architecture russe* (2013), Jean-Louis Cohen relie cette forme d'espace aux *Ateliers d'artistes* parisiens né dans le troisième quart du 19e siècle. Cette typologie, qui trouve son expression classique avant 1914, gagne d'intérêt dans le mouvement moderne après la première-guerre mondiale dans sa générosité d'espace libre, sa grandeur et avant tout sans la grande lumière. Le Corbusier est certainement la figure à avoir développé le plus cette référence notamment dans l'*Atelier Ozenfant* à Paris (1922) et dans la *Maison Citrohan* dévoilée la même année. Il n'y a pas de doute que ces projets sont connus par les avant-gardes russes, on les retrouve dans la revue constructiviste CA, mais on reconnaît ces inspirations aussi dans des projets comme la *Maison-Atelier* de Melnikov (1929).

*“Cette forme spatiale dont l'origine est donc bien bourgeoise, a été passée au filtre des recherches menées par le StroiKom de la RSFSR sur les nouveaux types de logements, qui ont défini une gamme de types de différents, dont l'immeuble du Narkomfin associe certains, notamment les Types-F et K.”*²⁵

Cohen affirme donc cette origine bourgeoise dans ces cellules communiste, mais il ne faut pas lire cette affirmation comme une contradiction dans les théories politiques des soviets, mais avant tout comme un honneur fait à l'habitation ouvrière, qui pour une fois est traitée de manière équivalente à l'habitation des classes supérieures. C'est dans cette même distinction que le titre de ce chapitre emploie ces mots, de la cellule à l'appartement bourgeois, comme le droit et l'obligation de traiter la domesticité de l'habitation collective avec les mêmes qualités spatiale. Pour réintroduire cette idée de transition spatiale, l'intérêt de cet assemblage d'espaces permet d'intégrer une multiplicité dans un espace réduit, qui finalement comme une succession de seuils, permet une transition du public au privé

25

Jean-Louis Cohen, "La maison-commune et la modernisation de l'architecture russe" (2013), p.139

fig. 21 et 22

Narkomlin et Narkomfin's Kitchen, Sasha Pasternak, peinture à l'huile, 2015.
Source: art-abode.com

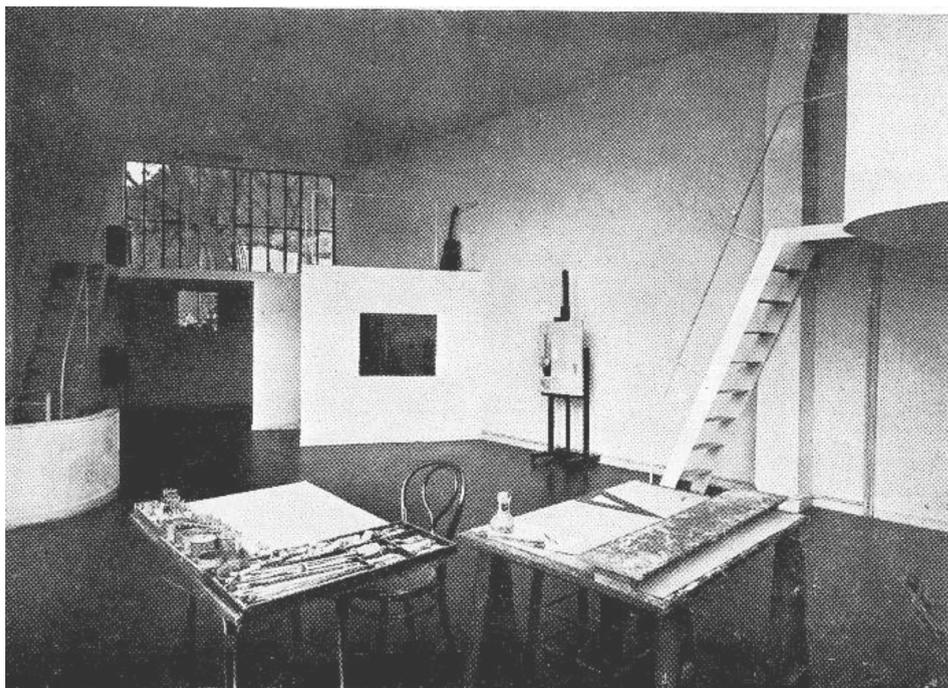
De la cellule à l'appartement bourgeois, ou l'inverse?



qui n'est plus aussi direct que dans la radicalité des *dom-kommuna*. Autrement dit, le thème de la transition est à observer pour rendre cette frontière du privé et du public, mais aussi de la multitude et de l'individu, pour qu'il n'y ait plus ce contraste imposant entre les deux. Le Type-K dans cette réflexion est un exemple plus approprié, puisque ce salon à double hauteur peut-être encore vu comme un espace partagé par les deux chambres, on peut donc le considérer comme un espace intermédiaire. La transition est donc l'addition de seuils, d'espaces intermédiaires, d'espaces tampons, qui, comme les halls et les successions d'espaces en enfilade, participent à un enrichissement de ces univers domestiques, voir même à l'appropriation de ces codes "bourgeois" dans l'habitation collective.

fig. 23

La Maison du Peintre Ozenfant, Le Corbusier, 1922, Paris. Source: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Œuvre Complète vol.1 1910-1929*, 1984.



1.5 LA RÉFÉRENCE DE L'IMMEUBLE-VILLAS

Cette problématique que nous venons de voir peut être développée en profondeur par un détour qui mène à observer l'*Immeuble-villa* (1922) de Le Corbusier, de pair avec la *Chartreuse de Galluzzo* (ca. 1341). L'association de Le Corbusier aux avant-gardes russes est assez évidente, comme nous l'avons vu plus haut. La description du Narkomfin ne peut être fait sans référencer les 5 points d'une architecture nouvelle, mais aussi à beaucoup d'autres échos aux œuvres de Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Mais c'est avant tout l'influence des projets de Ginzburg et OSA dans le projet de l'Unité d'Habitation qui va en quelque sorte marquer l'histoire. Pourtant la relation de cette figure et de ce mouvement soviétique ne s'arrête pas là, et comme le démontre Jean-Louis Cohen dans *Le Corbusier et la mystique de l'URSS* (1987), les échanges entre ces deux pôles se complètent autant par leur similarité et leur contradiction. Les visites de l'architecte suisse à Moscou provoquent à chaque fois de grandes réactions, que ce soit pour de l'admiration de chacun ou des réactions envenimées fondée sur une compétition tant en architecture qu'en politique. Lors de sa première visite du Narkomfin, Le Corbusier déclara :

“J’ai eu l’occasion de visiter à Moscou une maison commune. Dont la construction est solide et bien faite, mais dont l’agencement intérieur, dont le concept architectural sont si froid, si impassible, on a un mot dans l’intention subtile et artiste aurait pu animer cet immeuble est ainsi totalement défailante que l’on se sent saisi de tristesse non seulement à la pensée d’y habiter soi-même, mais à celle de songé que plusieurs centaines d’individus ont été purement et simplement privés de joie de l’architecture.”²⁶

26

Le Corbusier "commentaires relatifs à Moscou et é la 'Ville Verte' ", 1930. Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS : Théories et projets pour Moscou 1928-36*, 1987 p.291.

On ne peut contester cette critique de Le Corbusier, bien que l'on ait démontré plus haut les qualités de la typologie de Ginzburg et Milinis, on ne peut nier la présence d'un rationalisme "froid." Néanmoins, Cohen nuance que cette critique puisque l'on sait que Le Corbusier rentrera en France avec des plans du Narkomfin et, mais aussi de certains dessins du Stroikom.

*"Deux dimensions de la maison-commune Ginzburg et Milinis séduisent Le Corbusier. La première et la mise en œuvre de la notion "service collectif" ou "hôtelier" avec les locaux pour les habitants, regroupées dans un bâtiment vitré annexe à la barre des logements. La seconde à trait de l'organisation même des logements, dans lesquelles la distribution horizontale est basée sur l'utilisation d'un couloir implanté sur deux des cinq étages, et éclairé par une fenêtre en longueur décrivant tout le bâtiment. Apparaît ainsi devant ses yeux l'élément enfin susceptible de distribuer les logements assemblés dans les redents de ses projets urbains, la «rue en l'air»."*²⁷

L'influence de ces projets sera claire dans sa *Réponse à Moscou* et dans le projet en réaction à la *Ville Verte* des Russes, *La ville Radieuse, Application à Moscou* (1930-33). Bien que ce projet ne soit qu'une nouvelle tentative d'adaptation de ses projets urbains à un nouveau contexte, on y trouve un grand écho aux études menées par le groupe OSA.

"Découvrant dans les projets et les rares chantiers des maisons-communes une interprétation de ses propres thèmes architecturaux, mais articulés à une commande sociale qui n'est pas celle des élites innovantes parisiennes, il articule, comme on l'a vu, la dimension de la cellule et celle de la structure collective. Les «services communs» prennent un

27

Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS : Théories et projets pour Moscou 1928-36*, 1987, p.156.

sens nouveau dans la «réponse à Moscou», tendit que se cristallise à la fois l'idée d'une terrasse-jardin équipée et collective et celle de la «rue en l'air» qui trouveront leur formulation ultime dans l'Unité d'Habitation.»²⁸

28

Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS : Théories et projets pour Moscou 1928-36, 1987*, p.273.

Alors que ce projet s'oppose à toutes les recherches des Soviétiques en matière d'urbanisme, il emprunte et réinterprète les idéologies des modes de vie *byt*. Cette influence, on la trouve évidemment dans l'organisation des services collectifs, qui est ici en quelque sorte exaltée pour dépasser l'échelle du bâtiment indépendant vers l'échelle de la ville entière. Mais c'est avant tout dans les types de logements proposés par Le Corbusier que l'on trouve le plus de similarité avec les projets russes. Il propose neuf variantes toutes basées sur une trame de 5 m de largeur et d'une profondeur variable d'une dizaine de mètres. Par ces dimensions, ces typologies s'assimilent à celle du Type-F du Narkomfin, de plus, ces logements sont aussi organisés sur deux étages et desservis par une coursive illuminée ou un corridor central. Quatre de ces types proposent une distribution desservant deux appartements à la fois pour concentrer 4 étages en une coursive ou un corridor. Ces neuf variantes proposent des cellules individuelles et pour des familles avec deux chambres et trois chambres pour le type-h. Plus haut, nous voyions la critique de Le Corbusier à propos de la «froideur» du Narkomfin et qui est ici entre autres contré par l'utilisation de parois en diagonales, courbées, des murs porteurs équipés de fonctions, affirmant une composition de plan plus libre et qui s'oppose d'une certaine manière au lyrisme industriel qu'il reproche aux Russes. Alors que dans le projet de Ginzburg et Milinis, mais aussi de manière générale dans les recherches du Stroikom, la double hauteur est un des éléments le plus importants dans leurs typologies, Le Corbusier réduit celle-ci à une ouverture de la chambre parentale sur le salon. Celle-ci s'élève comme un balcon suspendu contre la grande ouverture de la façade et la réduction de ce grand volume ouvert permet l'augmentation de

la surface de l'appartement. On peut mettre en question ici s'il est préférable de garder la générosité de la scénographie des typologies du Narkomfin ou plutôt maximiser les surfaces de la ville Radieuse.

Comme le disait plus haut Jean-Louis Cohen, Le Corbusier découvre avec les maisons communes une interprétation de ses propres thèmes architecturaux, mais articulés à une commande sociale, il ajoute aussi :

*“La maison-commune du Narkomfin vient ainsi tendre une sorte de miroir à Le Corbusier. Elle démontre à ces propres yeux la validité de certaines de ses idées les plus chères, dans le même temps qu'elle lui monte la nécessité d'une reformulation et d'une réduction des surfaces de ses projets initiaux, s'il entend enfin pour les réaliser.”*²⁹

Si la nécessité d'une réduction des surfaces est avant tout valide dans l'ambition de répondre à la crise du logement en assurant une plus grande densité, il est néanmoins intéressant de voir ce qui précédait cette forme d'habitation. Le projet d'Immeuble-villas (1922) de Le Corbusier est certainement celui qui partage le plus avec ceux que nous venons de voir. Ce projet est bien connu des avant-gardes soviétiques, notamment par l'exposition du *Pavillon de l'Esprit Nouveau* (1925), qui se présente comme la maquette à l'échelle 1:1 des cellules du projet. L'Immeuble-villas est évidemment le début d'un raisonnement qui mène à l'Unité d'Habitation (1945-52), mais s'il est intéressant d'observer ce projet c'est notamment du fait qu'il détenait déjà toutes les éléments et les ambitions de l'habitation collective que l'on trouve dans ces projets à Moscou, mais aussi, pour son caractère schématique qui nous permet de le disséquer plus facilement pour en faire un outil d'étude.

L'Immeuble-villas se présente comme un îlot et d'une dimension d'environ 400x200 mètres dans sa version de 1925. Le projet s'implante dans le plan de la *ville Contemporaine pour 3 Mil-*

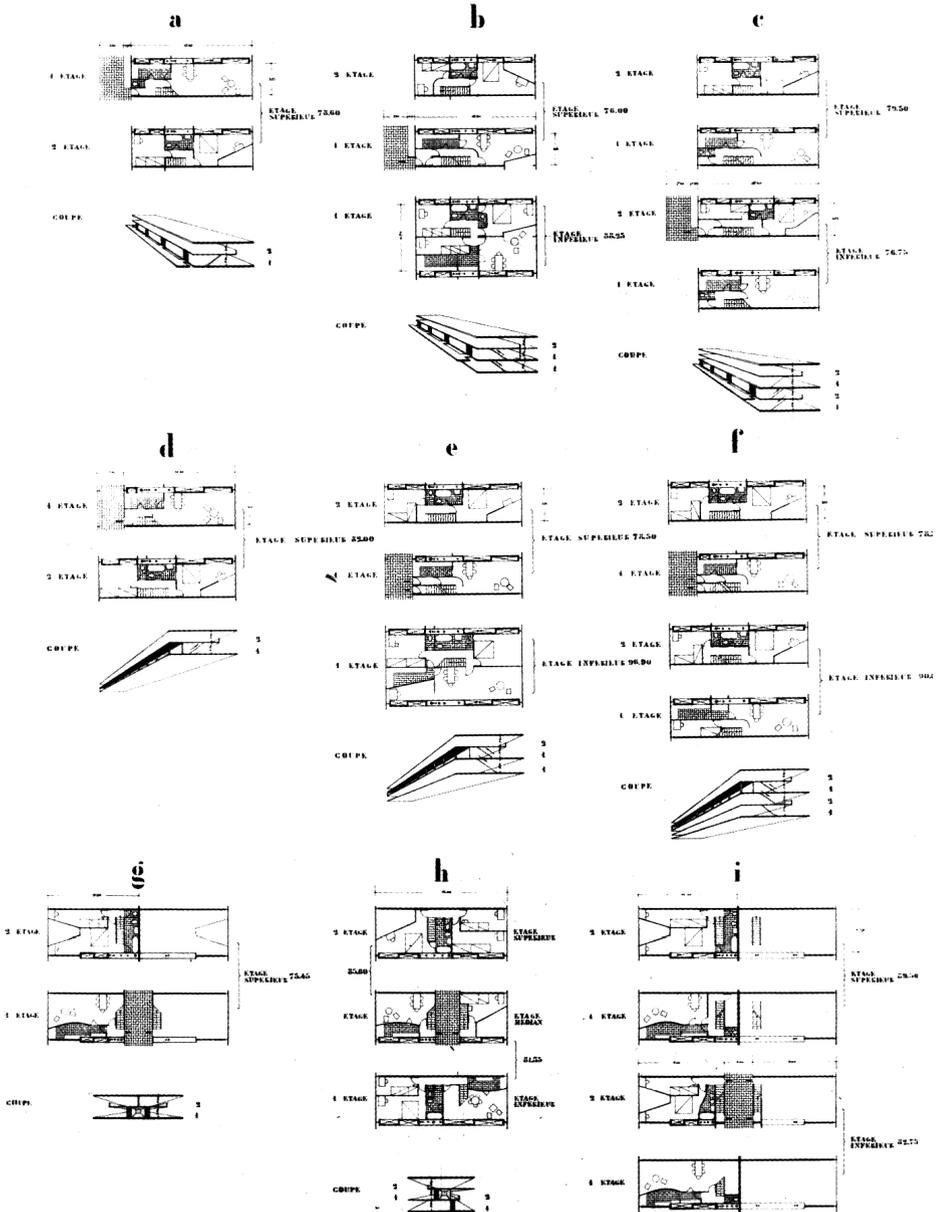
29

Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS : Théories et projets pour Moscou 1928-36*, 1987. p.156

fig. 24

Plans des appartements, La ville Radieuse, Le Corbusier, 1933, Moscou. Source: Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS : Théories et projets pour Moscou 1928-36*, 1987

De la cellule à l'appartement bourgeois, ou l'inverse?



lions d'Habitants (1922, Paris), bien que l'immeuble à cour se trouve sur l'extérieur de ce plan, les cellules sont aussi utilisées pour les logements à *redents*, qui gardent aussi cette hiérarchie d'un côté rue de circulation et un espace vert de l'autre côté. Nous reprendrons le thème de la cour et la valeur de cet espace collectif dans le prochain chapitre de cette discussion, car il mérite d'être analysé séparément et mis en parallèle à d'autres projets comme les *Höfe* de Vienne.

*“Grand immeuble locatif. Les dessins ci-après montrent l'agencement d'un groupe de cent villas superposées sur cinq hauteurs, villas à deux étages possédant chacune son jardin. Une organisation hôtelière gère les services communs de l'immeuble et apporte la solution à la crise des domestiques [...]. Une vaste cuisine alimente à volonté des villas ou un restaurant commun. Chaque villa comporte une salle de sport, mais sur le toit se trouve une grande salle commune de sport et une piste de 300 mètres. Sur le toit encore une salle de fêtes à la disposition des habitants. L'entrée habituelle étriquée de la maison avec la fatidique loge de concierge est remplacée par un vaste hall; un laquais y reçoit jour et nuit les visiteurs et les canalise dans les ascenseurs. Dans la grande cour ouverte, sur le toit des garages sous-terrain, des tennis. Des arbres, des fleurs tout autour de la cour, et tout autour de la rue dans les jardins des villas. À tous les étages des lierres et des fleurs dans les jardins suspendus. Le «standard» prend ici ses droits.”*³⁰

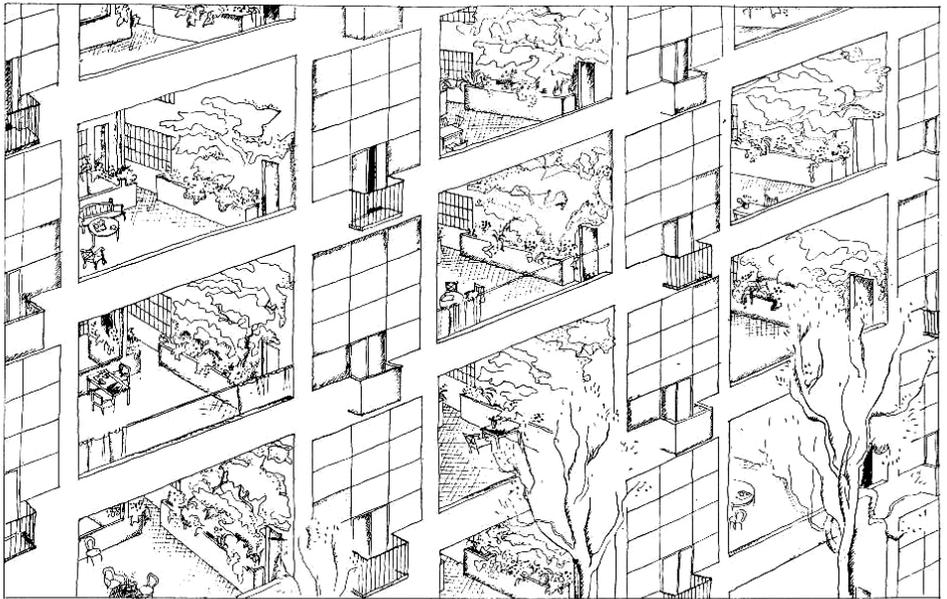
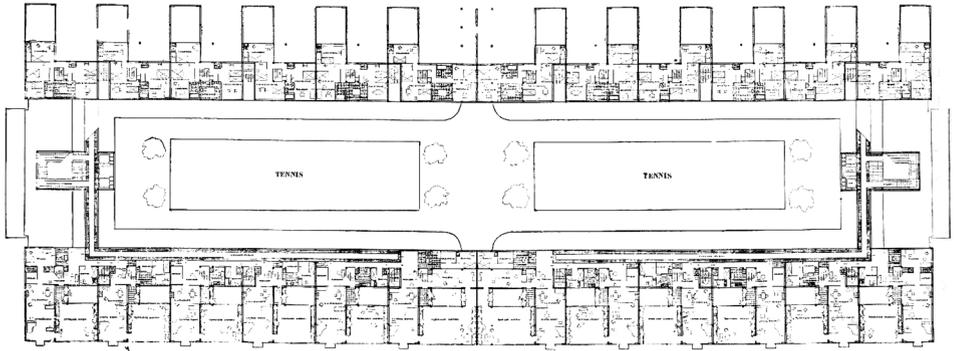
Alors que ce projet ne se prétend pas être pour une classe ouvrière, même l'inverse, on y trouve tous les services collectifs des maisons-communes soviétiques. On y trouve aussi le même système de distribution par des coursives, mais aussi, dans les plans de 1925, des ponts qui relient les îlots et sont aussi perçus comme des espaces de socialisation. Si l'on revient au thème de la cellule, et que l'on

30

Le Corbusier, *Vers une Architecture*, 1923, p.208-209

fig. 25 et 26

Immeuble-villas, Le Corbusier, plan double par symétrie et axonométrie de la façade, 1922, Paris. Source: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Œuvre Complète vol.1 1910-1929*, 1984.



« Lotissements fermés à alvéoles ». Le module étriqué des façades actuelles (3,50 m) est porté à 6 m, conférant à la rue un caractère d'ampleur tout nouveau.

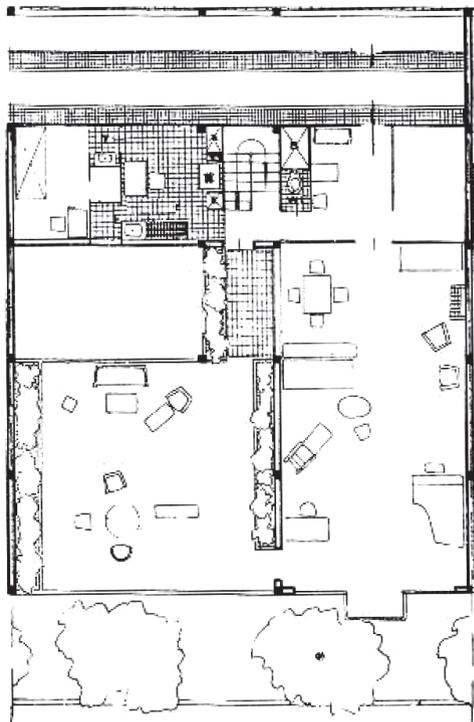
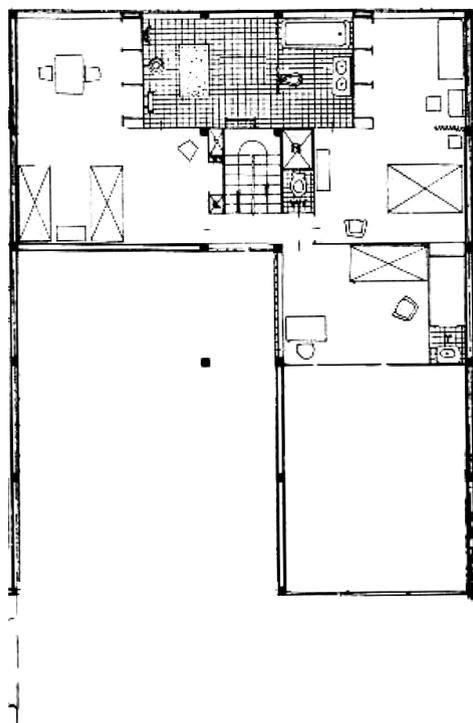


fig. 27

Immeuble-villas, Le Corbusier, 1922, Paris. Plans du premier et deuxième étage d'une villa. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Œuvre Complète vol.1 1910-1929*, 1984.



observe les plans du projet de 1922 et ceux du pavillon Esprit Nouveau de 1925 en parallèle, on découvre ce qui pourrait être l'origine des typologies du Stroikom. La « villa » est basée sur un plan presque carré à partir d'une structure ponctuelle inscrite dans les parois, sauf une colonne laissée libre dans le jardin. Un quart du plan est laissé libre pour le jardin suspendu, monumental par sa double hauteur et par un vide traversant tout l'immeuble. Ce vide, assez étrange, et qu'il nomme d'*éponge à air* est probablement justifié dans un premier temps pour l'aération et l'illumination, mais il sépare aussi la chambre de bonne et la buanderie du reste ³¹. Cette *éponge à air* apporte aussi une autre ambiguïté par la relation visuelle entre les villas, renforçant aussi le thème de jardin suspendu.

En ce qui concerne l'intérieur, on reconnaît un type d'habitation repris de la *Maison Citrohan*, par sa structure, les jeux de variations de hauteurs et les grandes baies vitrées. Ces éléments sont les mêmes que les avant-gardes soviétiques ont emprunté notamment pour le Narkomfin, mais dans l'Immeuble-villas les proportions restent presque inchangées. Ce n'est qu'en 1930 que Le Corbusier officialise publiquement la référence de la Chartreuse de Galluzzo, communément appelée la Chartreuse d'Ema, dans *Précision*, sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme. Il narre avoir dessiné le plan de l'Immeuble-villas sur le dos d'un menu dans un restaurant italien suite à la visite du monastère. Il visite ce site deux fois, en 1907 et en 1911 pour y effectuer le relevé d'une cellule. Il écrit à son professeur L'Eplattenier : *“C'est la solution de la maison ouvrière type unique ou plutôt du paradis terrestre.”* ³²

“J'ai vu dans ce paysage musical de la Toscane, une cité moderne couronnant la colline. La plus noble silhouette dans le paysage, la couronne ininterrompue des cellules de moines, chaque cellule a vu sur la plaine et dégage sur un jardinet en contrebas entièrement clos. J'ai pensé ne pouvoir jamais rencontrer une telle interpréta-

31

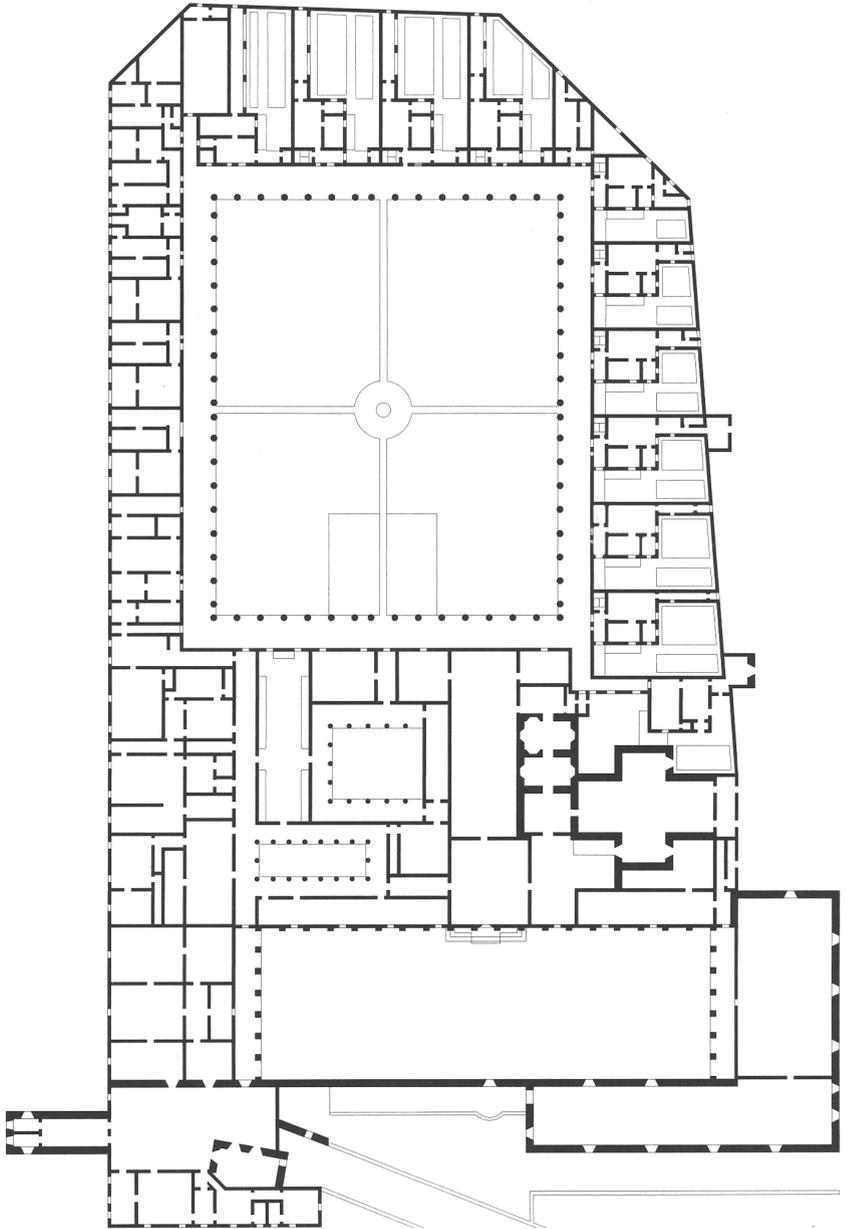
Ces deux espaces de services disparaîtront dans les variantes de 1925, ou du moins leur présence restera ambiguë puisque les services sont centralisés dans tout l'immeuble. Le projet n'étant jamais construit beaucoup de choses varient entre les perspectives et les plans ce qui nous permet que de juger ce projet par des hypothèses.

32

Jeanneret Charles-Edouard, *Lettre à Charles L'Eplattenier*, 19 septembre 1907, dans Marida Talamona, *l'Italia di Le Corbusier*, 2012, p.64

fig. 28

Chartreuse de Galluzzo, ca. 1341, Florence. source: Dogma, Loveless: The Minimum Dwelling and It's Discontents, 2019.



tion joyeuse de l'habitation. Le dos de chaque cellule ouvre une porte et un guichet sur une rue circulaire. Cette rue est couverte d'une arcade : le cloître. Par là fonctionnent les services communs — la prière, les visites, le manger, les enterrements.

Cette cité moderne est du quinzième siècle. La vision radieuse m'en est demeurée pour toujours. En 1910, revenant d'Athènes, je m'arrêtais une fois encore à la Chartreuse.”³³

On ne peut nier le romantisme que les architectes comme Le Corbusier, ou plus contemporain, on peut aussi citer Dogma, ont pour la vie monastique. On trouve cette fascination aussi chez des philosophes comme Roland Barthes, qui dans *Comment Vivre Ensemble : Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens* (2002), regarde cette vie monastique comme la source la typologie contemporaine de la cellule individuelle, ou la chambre privée. La cellule de monastère, et particulièrement la Chartreuse de Galluzzo, représente l'absolu de l'espace dédié à l'introspection et au travail individuel. Mais c'est aussi cette relation entre individu et collectivité guidée par un rythme de vie particulier qui inspire le mouvement social et qu'on retrouve autant chez les avant-gardes russes que chez Karel Teige. Mais pourquoi est-ce que la Chartreuse de Galluzzo spécifiquement, qu'est-ce qui la différencie des autres monastères ?

Ce qui fascine Le Corbusier, et qui sera le premier sujet de ses croquis, est la scénographie mise en place dans ces cellules, la séquence d'espaces et les vues. Ces transitions sont à la fois spatiales et programmatiques, puisque chaque espace, chaque étape, possède sa fonction qui dicte ce qu'on y fait et ce qu'on y regarde. Quelle est cette séquence ? Dans la Chartreuse on commence par le cloître, grand espace collectif entouré par sa galerie, une entrée sur un petit hall d'entrée, une plus grande salle principale, une loggia, le paysage. Et en parallèle l'escalier qui descend au jardin. On peut observer cette transition comme une double graduation : une gra-

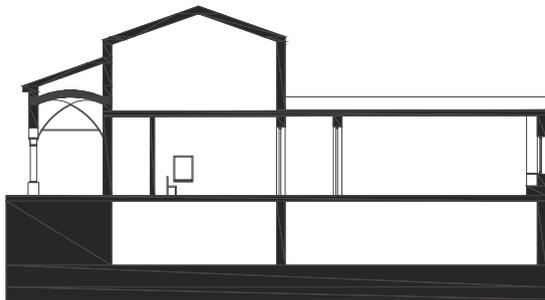
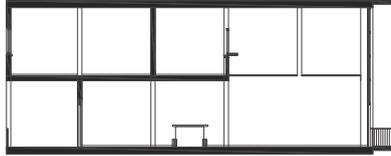
33

Le Corbusier, *Précisions, sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, p.91

fig. 29 et 30

Coupes longitudinales des cellules de l'immeuble-villas et la Chartreuse de Galluzzo. Dessins de l'auteur.

De la cellule à l'appartement bourgeois, ou l'inverse?



0 5m

duation du collectif au privé et une graduation allant d'un espace introverti (le cloître) à l'isolement des chambres, à la grandeur du paysage. D'une certaine façon, on retrouve ici le thème de transition et de seuil que nous évoquions avant avec la typologie du Narkomfin, puisque celle-ci est inspirée du travail de Le Corbusier, qui emprunte cette idée de la Chartreuse d'Ema. Dans l'Immeuble-villas, on retrouve le même principe : une cour collective avec une galerie (rue en l'air), un parloir comme entrée, une salle à manger, un sa-

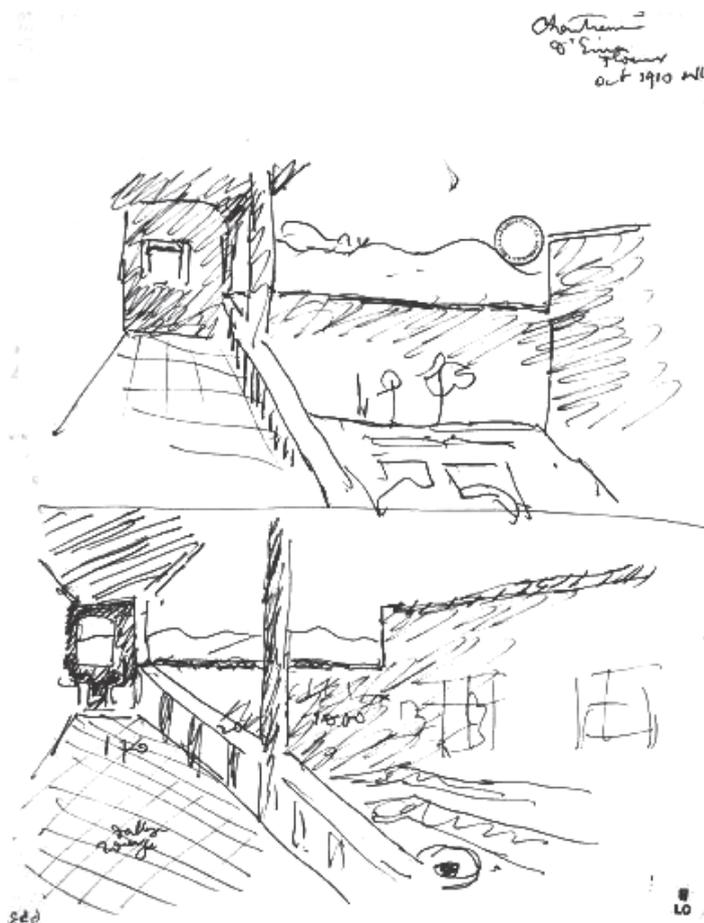


fig. 31

Croquis Chartreuse d'Ema de Florence, Le Corbusier, 1911, Dessin FLC 6421. Source: fondationlecorbusier.fr

lon double hauteur et en parallèle le jardin suspendu. Le Corbusier amplifie cette transition par les dimensions des pièces : grande cour extérieure verticale, coursive extérieure étroite, petit parloir, salle à manger ouverte sur un grand espace double hauteur ouvert sur un très grand pan de verre et un petit balcon suspendu à celui-ci. Il fusionne ainsi son impression du monastère et ses principes modernes mis en place avec la Maison Citrohan. Il utilise la perspective pour accentuer ces différents seuils comme dans le plan de 1922, il aligne cette séquence pour avoir, dès l'entrée, un point de fuite sur le petit balcon. Mais les jeux de point de vue vont encore plus loin, ses croquis de la Chartreuse de Galluzzo montrent avant tout un ordre de points d'observation dans lequel l'architecture empêche l'habitant de pouvoir tout voir à la fois. Les contraintes mises en place, retiennent l'observateur, le moine, de jouir avec abondance du paysage, les points de vue sont fragmentés en trois différents cadrages : une grande ouverture en diagonale, depuis la loggia sur le jardin et le paysage, une ouverture sur le ciel depuis le jardin dont le paysage est caché par un mur et un cadrage par une petite fenêtre à côté de la quel on doit s'asseoir pour contempler le paysage.

Le Corbusier reprend cette mise en scène de « perspective contrainte » dans l'Immeuble-villas. Pour cela, il faut surtout regarder le Pavillon de l'Esprit Nouveau, un grand rideau cache la moitié de la vue de la grande baie dans le salon, laissant la lumière rentrer et les silhouettes, mais ne permettant que la partie du haut transparente. De l'intérieur on ne trouve que quelques vues sur le jardin suspendu dans la salle à manger, le balcon au-dessus et depuis la chambre de bonne. Dans le grand salon, il n'y a qu'une petite porte donnant accès au jardin, il faut alors revenir à l'entrée pour y accéder. Dans le jardin, la vue est toujours contrainte par une clôture, au niveau des yeux, qui est ouverte là où sont placées des tables. Cette mise en scène de petite fenêtre à l'extérieur est évidemment celle qu'il utilisera dans la *Petite Villa au Bord du lac Léman* la même année (1925). Il est intéressant de noter que cette division de

la vue est aussi utilisée dans le Narkomfin, de manière moins stricte, on trouve une menuiserie plus épaisse au premier tiers de la grande fenêtre dans les salons doubles hauteur du type K et F. Pour rappel, on trouve aussi dans ces deux types un point de fuite vers un grand espace lumineux et double hauteur depuis l'entrée.

Ce jeu d'interdire ou de permettre la vue selon des conditions prend évidemment un degré spirituel dans le cas de la charreuse, qui est liée aux rites de vie des moines. Ce principe vient avant tout offrir une plus grande diversité spatiale qui participe à cette idée de quantité et qualité que nous avons emprunté plus haut au manifeste de Acceptera. De la même façon, la cellule de l'Immeuble-villas positionne deux centralités dans le plan : celle du grand salon et celle du jardin suspendu. A priori cette variété spatiale n'est que possible dans des formes d'habitation bourgeoise aux dimensions généreuse comme celle-ci qui permettent de les nommer « villas. » C'est pour cela que les projets des architectes de OSA sont aussi intéressants. En observant le projet mené par Ginzburg et Zundblat pour *2nd house of SNK*, aussi appelé *Le Nouveau Bloc*, on retrouve non seulement plusieurs similarités avec l'Immeuble-villas, mais surtout ce principe de l'appropriation et la rationalisation de « code bourgeois ». Ce projet a été projeté en même temps que le Narkomfin et était censé être construit juste à côté. Le bâtiment adopte les mêmes principes, grand volume posé sur des pilotis, et un second volume annexé ³⁴. Les cellules sont desservies par une coursive intérieure, mais contrairement à celle du Narkomfin, celle-ci possède des moments de dilatation, comme des niches, pour accueillir des bancs et rendre cette rue intérieure plus accueillante.

Les cellules ne sont pas présentes dans l'étude du Stroi-kom, elles sont dessinées pour des familles, avec trois chambres, une petite cuisine et un grand salon double hauteur. Ce type de logement ressemble à une variante plus grande de celle du type K, mais la grande différence est la présence de cette loggia à double hauteur qui est évidemment une variante réduite de jardins suspendus de

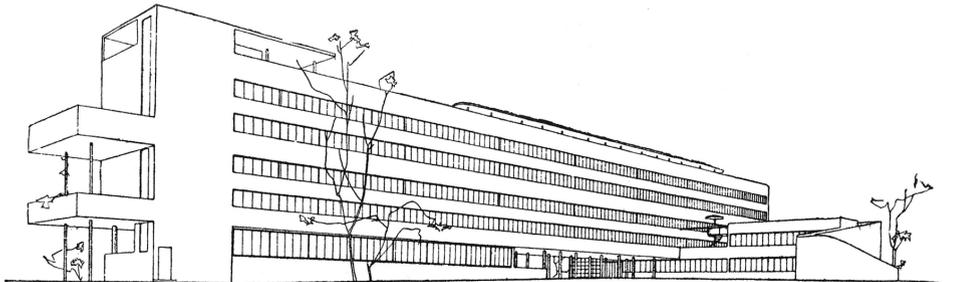
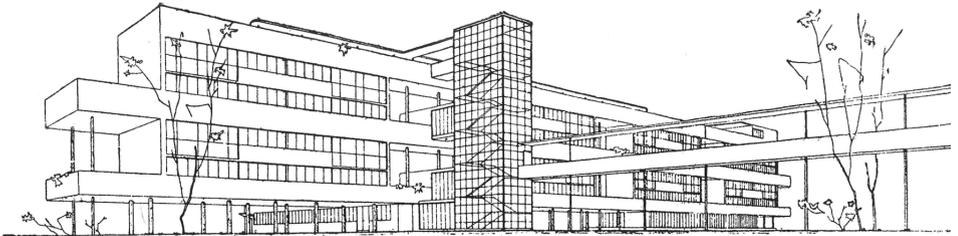
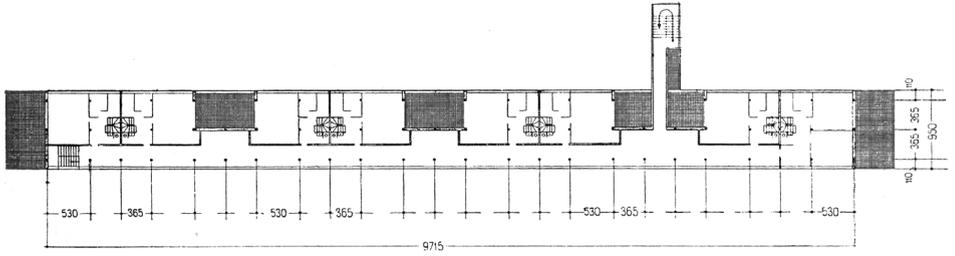
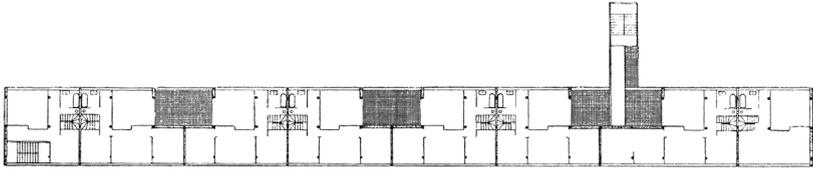
34

Ce bloc communal n'est qu'exprimé dans les perspectives du bâtiment, mais il n'est pas dessiné dans les plans.

fig. 32

M. Ginzburg et G. Zundblat, *2nd house of SNK, Design for the New Block*. 1928-30. Plans des étages types et perspectives. Source: Ginzburg, *Dwelling*, 2017

De la cellule à l'appartement bourgeois, ou l'inverse?



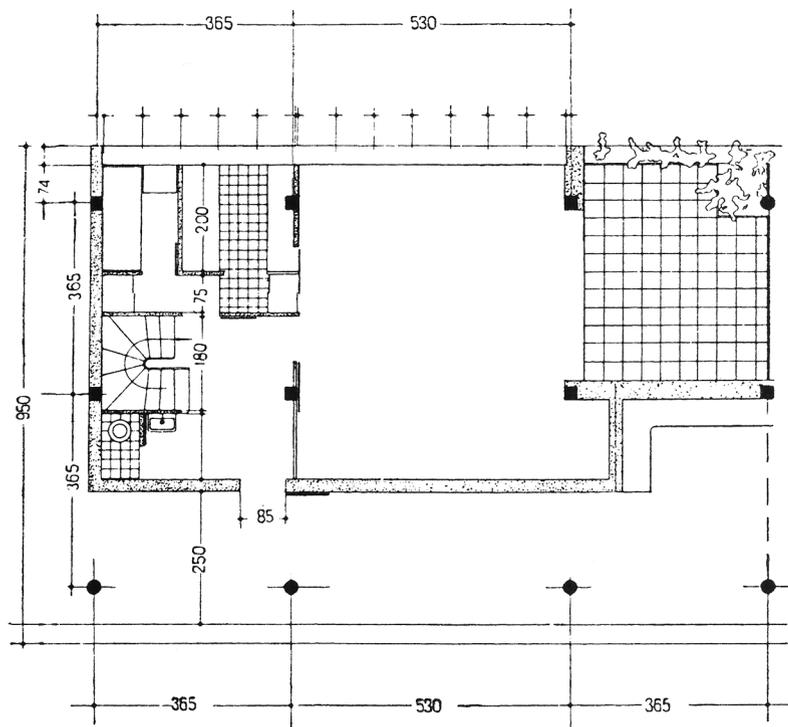


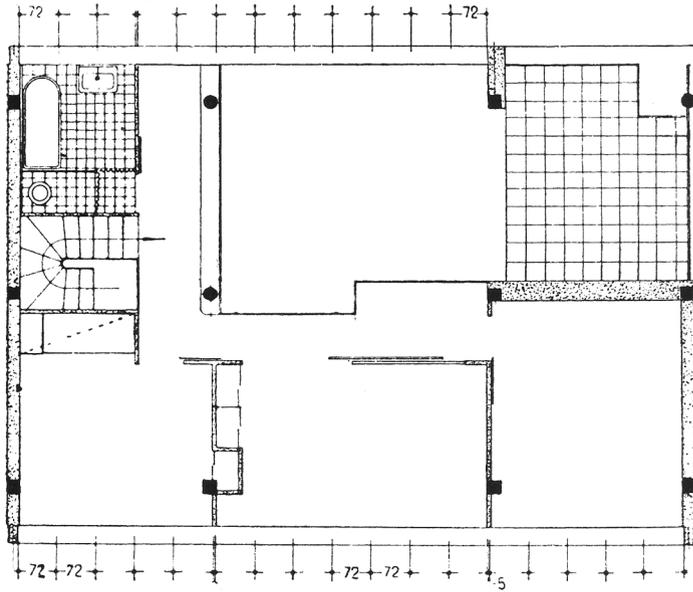
fig. 33

M. Ginzburg et G. Zundblat,
*2nd house of SNK, Design
for the New Block. 1928-30.*

Plans des étages types.

Source: Ginzburg, *Dwelling*,
2017

De la cellule à l'appartement bourgeois, ou l'inverse?



Le Corbusier. Il n'est pas très clair si cette terrasse est partagée par deux unités ou est divisée en deux, on y trouve aussi la présence d'une colonne libérée apportant un degré monumental à cet espace. Cette typologie est importante, car elle nous permet de réfléchir à comment réinterpréter un modèle luxueux, comme celui de l'Immeuble-villa, pour le traduire dans une forme d'habitation réduite et sociale. On ne peut garder la même variété de perspective, mais Ginzburg et Zundblat arrivent à garder plusieurs axes optiques : l'intérieur tourne autour du grand vide du salon orienté vers une grande baie vitrée; la loggia peut être considérée comme un deuxième centre comme dans l'exemple de Le Corbusier, bien qu'elle soit ouverte sur le salon; des vues traversantes des deux côtés sont possibles au deuxième et l'on trouve une cassure dans le garde-corps pour accueillir un petit bureau qui s'avance comme une casquette sur le salon.

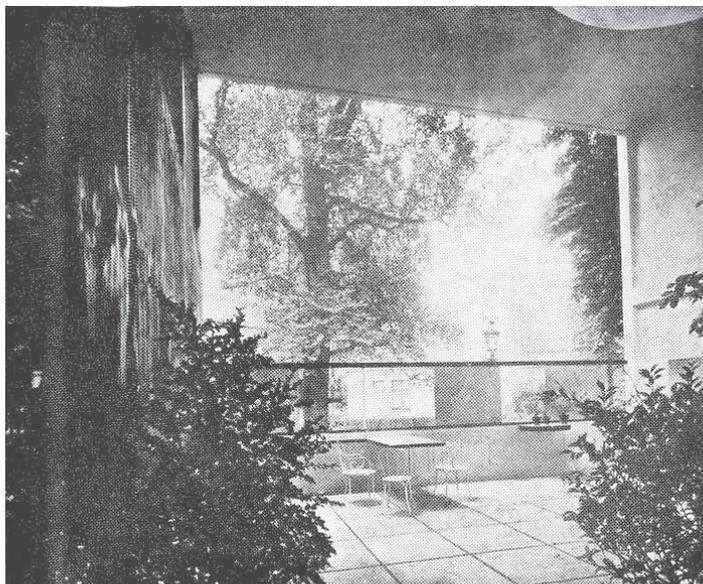


fig. 34

Pavillon de l'Esprit Nouveau,
Le Corbusier, 1925, Paris.
Source: *Le Corbusier et*
Pierre Jeanneret, Œuvre
Complète vol.1 1910-1929,
1984.

1.6 MAGNITOGORSK, APPARTEMENT OU CELLULE ?

Pour conclure ce premier chapitre, nous introduisons l'exemple des logements de Ivan Leonidov pour la ville de *Magnitogorsk* (1930), qui à la fois représente la fin de l'avant-gardisme soviétique et une dualité intéressante entre la cellule et l'appartement. Avec ce chapitre, nous avons essayé de comprendre la pertinence de la cellule, comme unité d'un commun, et ses origines dans le modernisme. Dans le but de démystifier cette image de la cellule comme la réduction de l'habitation sans qualités, nous avons démontré comment la forme d'habitation collective dépend du concept de cellule. *De l'appartement à la cellule, ou l'inverse?* cherche à démontrer que l'un n'est finalement pas séparé de l'autre, et en ayant fait l'exercice de commencer cette discussion par la cellule, on voit que celle-ci n'est pas non plus une conclusion. On associe trop souvent l'appartement, surtout celui que nomment les avants-gardes de bourgeois, à la grandeur, à la quantité, à une qualité de représentation, et la cellule à sa négation de tous ces mots. Les projets que nous venons de voir démontrent que la réduction des dimensions n'implique pas une réduction de la qualité d'habitation, mais qu'à travers des outils de composition spatiale, emprunté à l'habitation bourgeoise, on peut injecter un sentiment de grandeur, même dans une cellule de 30m². C'est dans la diversité que l'on trouve la collectivité — que c'est dans la scénographie de petits instants, fonctionnant comme une série de seuils, ou dans la diversité typologique dans l'immeuble — cette variété permet de ne pas avoir à tout investir dans une solution absolue, mais plutôt de proposer « plus » pour s'assurer de satisfaire tous les différents modes de vie.

“The prevalent type of the bourgeois dwelling (in Europe) is the multiform apartment; its evolution originated with a gentleman's residence, whose dimension are reduced to a greater or lesser degree, depending on the level of affluence

of its inhabitants. Basing its layout on this model, the apartment consists of an endless row of salon like rooms of approximately equal dimensions. [...] Special functions were assigned to them only later: master's room, lady's boudoir, library, study reception, children's rooms, guest rooms, smoking room, musical salon bedrooms, dining room, and so on."³⁵

35

Karel Teige, *The Minimum Dwelling*, 1932, p.159

Dans le chapitre *dwelling and household in the nineteenth century*, de *Minimum Dwelling* (1932), Karel Teige nous décrit l'appartement bourgeois, mais surtout sa décadence, au fil des siècles, vers l'appartement à loyer qui n'est que la tentative de garder cette illusion de grandeur. C'est l'accumulation d'espace et de propriété qui révolte Teige et ses contemporains avant-gardes. La première hypothèse était donc d'aller contre cette forme d'habitation, de les refuser, et que nous avons vu dans le sous-chapitre sur la radicalité soviétique. Ces grands salons, bibliothèques, fumeurs, etc., ont été collectivisés, mais à une échelle si grande que l'on se demande si dans certains projets de dom-kommunas, ces pièces collectivisées font encore partie de l'espace domestique. Il faut aussi souligner que dans tous les projets que nous avons vu, les espaces communs sont toujours annexés comme s'ils étaient des organes détachables. Cette organisation du plan est évidemment liée à l'imaginaire de l'industrialisation de l'habitation et donc de la mécanisation de cette dernière — le terme de Le Corbusier *machine à habiter* en est la meilleure représentation.

Ces formes d'habitation, qu'étudient Teige et OSA, mènent à une sorte de cul-de-sac, dans lequel l'ensemble de ces cellules s'apparente au mieux à un hôtel résidentiel, mais cette forme d'habitation peut très rapidement mener à une analogie de la prison. Le projet de logement de Leonidov essaye de contrer cette sérialité de cellule adjacente à corridor dont la longueur empêche tout espoir de socialisation.

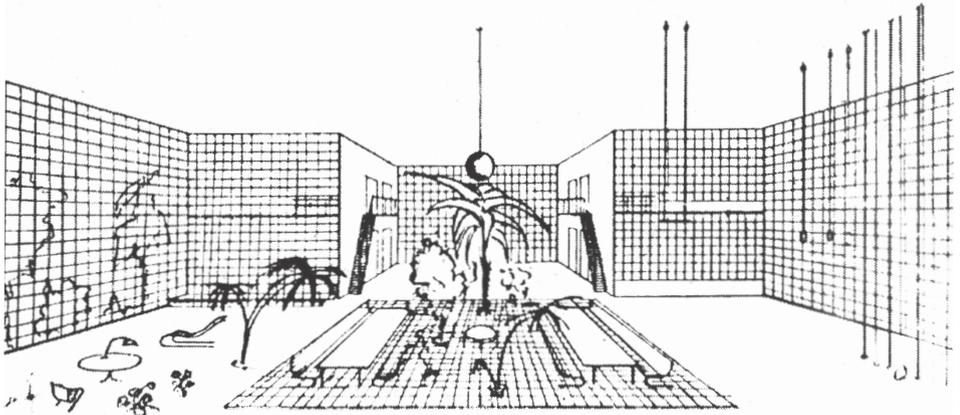
“Leonidov’s theories about the reconstruction of the way of life, which had influenced the Vkhutein student’s designs, were best illustrated by his design for a socialist settlement attached to the Magnitogorsk Industrial Combine. The dwellings in it represent a form of hostels for individuals and childless couples, in which each section consisted of sixteen small single-room flats for two people. These sections could be used as separate dwellings or incorporated in a multi-story tower block. At the center of each section, a hall provided with a double light was intended for use as a common rest room, cultural meeting place, morning gymnasium and dining room. Leonidov believed that the new dwellings should not recall hotels, where thousands lived along noisy corridors far removed from nature. Instead, they should provide a framework for small communities in which the individual would not be submerged, but be able to develop to the full and communicate with others by graduating from small groups to increasingly larger ones.”³⁶

36

Selim O. Khan-Magomedov, *Pioneers of Soviet Architecture: The Search for New Solutions in the 1920s and 1930s*, 1983, p.391.

fig. 35

Projet pour la compétition d'un plan général de la nouvelle ville industrielle de Magnitogorsk, Ivan Leonidov, 1930. Perspective intérieure de l'espace collective.



Il s'agit donc de fragmenter la collectivité en plusieurs sous-échelles plutôt que de déclarer comme une unité la masse incommensurable. On retourne ainsi dans cette question d'unité du commun. Teige et les avant-gardes regardaient l'appartement selon Marx et Engels qui le définissaient comme l'unité patriarcale, unité de pouvoir en dessous de celle de l'état, ainsi l'unité de la cellule individuelle était l'alternative repoussant cette forme d'oppression.

L'unité de ce projet pour Magnitogorsk propose un entre-deux, entre l'appartement et la cellule individuelle, c'est un ensemble qui remplace le noyau familial par un noyau collectif. De plus, cette cellule de seize chambres est tout aussi standardisée et reproductible que les autres projets que nous avons vus, et peut donc être considérée comme une unité.

Le plan est une grille carrée, d'une structure ponctuelle régulière d'une portée d'au moins 5 mètres. De manière ontologique, son plan carré en grille à neuf cases pourrait être mis à côté de certains plans palladiens. Bien que la comparaison entre Leonidov et Palladio est un peu tirée par le cheveu, on ne peut s'empêcher de signaler que l'espace commun de Magnitogorsk partage des similarités avec l'espace radial de la *Villa Foscari*. Évidemment, on ne retrouve pas la même suite d'enfilade ni le même travail du plafond qui renforce une centralité, mais celle est quand même présente par sa forme cruciforme et laissée libre ³⁷. C'est surtout ce thème du centre qui est important ici et que nous avons relevé dans l'immeuble-villas. Ce qui fonctionne dans ce plan pour Magnitogorsk est que l'espace collectif figure comme un centre identitaire autour duquel se regroupent les individus. Il rejoint aussi cette idée d'entre-deux, un espace à la fois privé et collectif.

On nomme aujourd'hui cette organisation de *cluster*, issue majoritairement des nouvelles formes d'habitation collective, et bien que ce terme soit très contemporain on le retrouve ici dans ce projet de Leonidov de 1930.

37

Si l'on permet cette mise en parallèle, il ne serait qu'apprécié encore une fois l'appropriation de « codes bourgeois » dans l'habitation sociale.

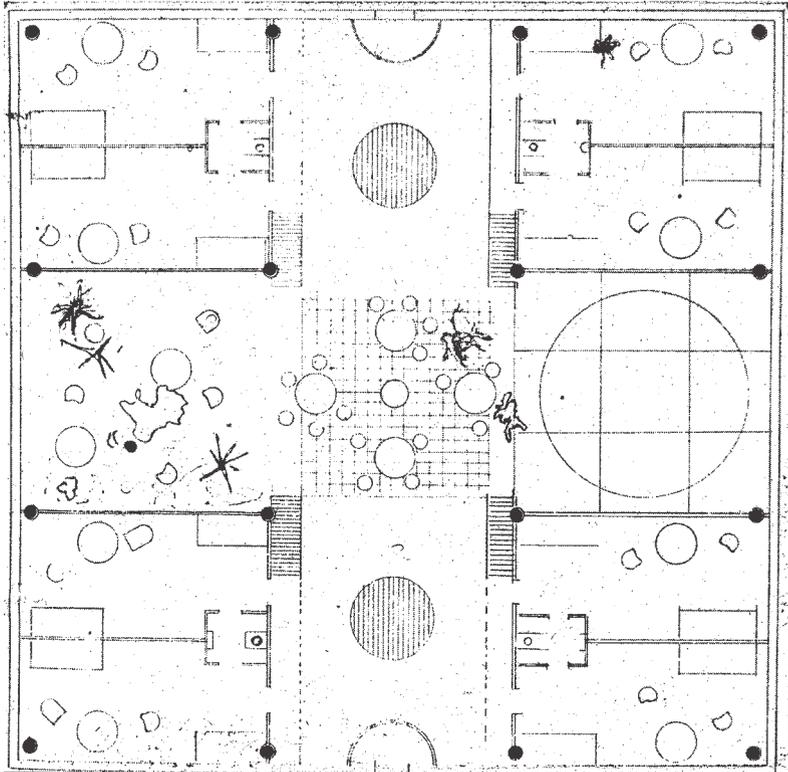


fig. 36

Projet pour la compétition
d'un plan général de la
nouvelle ville industrielle de
Magnitogorsk, Ivan Leonidov,
1930. Plan d'une cellule type.

*“Dans l’organisation en cluster, toute une partie de l’habitation est déplacée dans la sphère de la mutualisation, par la mise en grappe de cellules satellites élémentaires autour d’espaces communs. Chaque habitant, ou groupe d’habitants dispose d’une unité séparée aux dimensions variables et généralement variées. Le seuil de l’appartement est donc doublé, entre celui de la communauté d’habitants que marque encore l’objet paillason, et celui de chacun de ses membres, généralement moins lisible, mais tout aussi symbolique. Ce sont toutes les hiérarchies traditionnelles de répartition des seuils qui sont modifiées avec l’addition de ces espaces communs, dérivés selon le point de vue d’une privatisation du palier ou par lecture inverse de l’extension de celui-ci jusqu’aux fonctions traditionnelles du logement.”*³⁸

38

Valentin Bourdon, *les formes architecturales du Commun*, 2020, p.184

En faisant un saut temporel vers notre présent, pour à la fois montrer la pertinence du projet de Leonidov et démontrer cette idée de cluster, on peut regarder le projet de Duplex Architekten, *Clusterhaus A*, pour le projet urbain de *Mehr als Wohnen* (2015) à Zürich. L’ambition de ce projet, et du nouveau quartier regroupant plusieurs bureaux d’architectes, rejoint celle de la collectivité que cet énoncé étudie. Le plan montre des boîtes de taille variable organisé de sorte que des espaces intermédiaires entre ceux-ci puissent être partagés. La géométrie stricte du plan pour Magnitogorsk est ce qui le différencie le plus de ce projet suisse. Pourtant il peut être aussi abstrait à une organisation de boîtes autour d’un espace partagée et à l’ambiguïté de cette unité du commun.

“Le morcellement est l’une des précautions spatiales apportées à la forme du cluster pour faciliter de tels compromis. La multiplication des espaces et leur dispersion facilitent la cohabitation simultanée, mais aussi successive, de plusieurs

moments sociaux. À propos de l'avantage de ménager des «niches» et des «coins», les prescriptions énoncées par Victor Bourgeois à Francfort en 1929 pour «la salle commune» — ainsi que la nomination même associée à l'espace familial du séjour — sont encore plus pertinentes dans le cas d'une configuration en cluster (Steinmann, 1979 : 52-53). Elles expliquent peut-être partiellement les raisons d'un retour à des formes d'irrégularité initialement associées aux expériences vernaculaires de l'habitat, cette fois-ci anticipées dans la géométrie des plans.»³⁹

39

Valentin Bourdon, *les formes architecturales du Commun*, 2020, p.187.

Cette question de la forme est évidemment dépendante des théories architecturales que presque cent ans séparent. Pour Leonidov, cette géométrie est relative à la rationalisation que le modernisme était opérant au début du 20^e siècle. Un rationalisme qui mets en avant cette idée de standardisation et reproductibilité analogue à celle de OSA pour l'étude du Stroikom, dans laquelle Leonidov participait. Cette idée de reproduction d'une cellule était déjà présente en 1922 dans l'Immeuble-villas, et l'on pourrait peut-être imaginer la même intensité que ce projet propose, mais dans laquelle les villas suspendues seraient remplacées par une cellule d'habitation de Leonidov. Bien que cet assemblage de référence est un peu étrange, cette association mettrait en place un ensemble collectif, qui serait du coup organisé comme une hiérarchisation de plusieurs centres communs: l'immeuble comme un centre parmi d'autre dans la ville, la cour extérieure comme un premier centre collectif, celui du salon cruciforme comme centre commun, la chambre comme le centre individuel.

Cette gradation par étapes et par seuils pourrait être une bonne approche pour séquencer les liens entre multitude et individu, et aller contre la formule binaire initiale. On pourrait débattre que cette gradation est celle déjà mise en place dans notre temps, mais que le système ne montre pas encore tout son potentiel. Au-

jourd'hui, en dehors des logements en colocations, la collectivisation du travail domestique et de services en commun s'arrête généralement à l'appartement familial, alors que cette gradation que nous proposons de regarder permettrait aussi de mieux organiser le partage de certains programmes. Par exemple, une cuisine collective ne peut être partagée par une centaine de personnes tout en gardant ses qualités, alors qu'une salle de sport, sur le toit comme le propose Le Corbusier dans l'Immeuble-villa peut-être partagée par un grand nombre de gens plus facilement.

La figure de *cluster* possède néanmoins ses limites, cette forme d'habitation garde un certain niveau de propriété privée et qui rend l'accessibilité restreinte à un groupe de gens. Selon sa taille et le nombre d'habitants, le cluster ne se différencie pas d'un appartement traditionnel et pourrait même tendre à renforcer les séparations rendant la chambre, par sa petite taille, un lieu de retrait encore plus isolant que l'exemple des maisons-communes. L'exemple du Duplex Architekten et Leonidov sont avant tout une forme d'habitation dont la colocation est assumée, mais qui est tout aussi pertinente pour nos modes de vie contemporains. La pertinence serait tout autant plus importante si, par exemple, dans ce projet zurichois, l'étage n'était pas divisé en deux appartements mais aurait été un étage en commun pour 13 chambres avec d'autant plus d'espaces en commun. La cage d'escalier pourrait aussi être utilisée comme un espace commun intermédiaire et pas juste comme un espace de distribution.

Les projets que nous avons étudiés dans le premier chapitre peuvent être décrits comme les initiateurs de l'ambition d'introduire dans l'habitation une intensité citadine. L'injection de cette dimension urbaine permettrait de renforcer une autonomie de l'architecture et trouver une forme absolue capable répondre aux conditions d'après-guerre. Une direction de cette intensité urbaine se rapprochera des mégastructures, dans le quel l'habitation est traitée comme un élément fluide qui pourrait être implanté plus ou moins



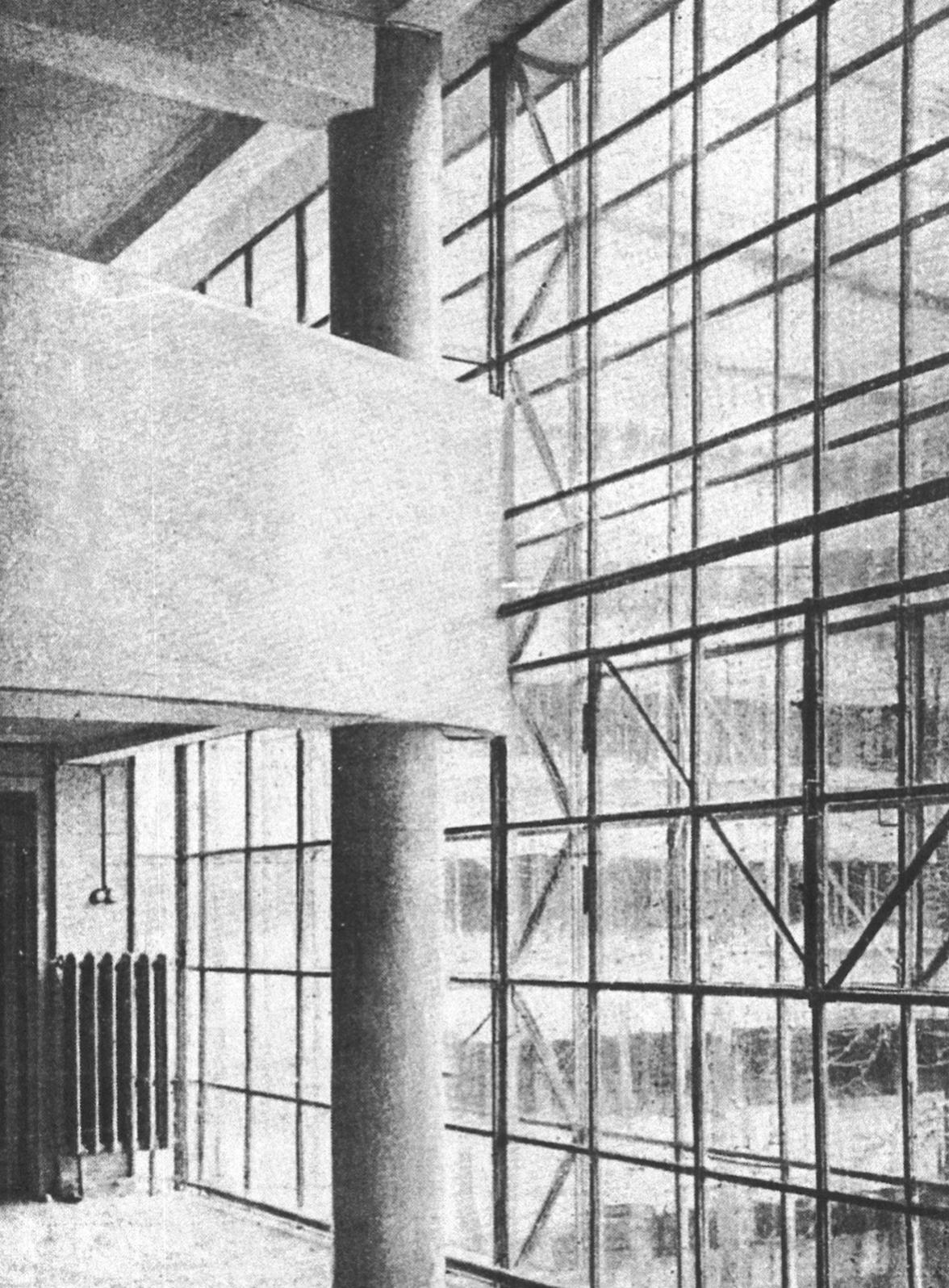
fig. 37

Clusterhaus A, Mehralswohnung, Plan d'un étage type, Duplex Architekten, 2015, Zürich.

librement. Une autre direction est celle inverse qui prend l'habitation comme une plate-forme dans laquelle ce dimension urbaine est injectée. Celle-ci, principalement influencé par le projet de l'*Unité d'Habitation* fera surtout échos dans les opinions de la Team X dans la production de projets comme *The Golden Lane* de Alison et Peter Smithson. On aurait pu continuer l'analyse de la présence de la cellule dans ce mouvement structuraliste, d'autant plus que l'ont retrouve dans beaucoup dans les projets de cette génération des cellules dont la coupe reprend celle sur deux niveaux inspiré de celles de Le Corbusier.

Le projet pour *Toulouse-Le Mirail* (1960-70) de Georges Candilis est une des rares opérations d'échelle territoriale en partie réalisée, qui permit aux membres du dixième CIAM, lors de leur rencontre de 1971, de vérifier la mise en pratique de certaines de leurs théories. Mais il est difficile de regarder ces grandes structure sans avoir un regard critique sur l'architecture des grands ensembles. Ces grand projets, sous couvert d'un système politique caractérisé par l'interventionnisme de l'état, répondent à la crise du logement mais précisent avant tout la connotation péjorative de la masse. La démesure ou l'excès de la construction de ces nouveaux quartiers ne répondent à la crise du logement que par l'optimisation de la répétition de ces cellules. Les intérieurs des ces édifices se vident de toutes les théories architecturales dont le coût est jugé superflu. La standardisation est certainement la seule théorie gardée dans ces projets. La normalisation de formes de vies, déracinées de l'histoire des centres des villes, et noyée dans la masse anonyme, représente certainement le traumatisme de la mémoire de ces grand projets.

De la cellule à l'appartement bourgeois, ou l'inverse?



2 ESPACES COLLECTIF, LE PARTAGE D'UNE ROUTINE

Nous venons d'aborder rapidement les Grands Ensembles, qui d'une certaine manière représentent une des solutions les plus récentes au thème de l'habitation sociale. Pourtant, dans la mémoire commune, cette forme d'habitation représente un traumatisme et la perte de confiance dans l'habitation collective. La production accélérée de l'habitation de la deuxième moitié du 20^e siècle profite des innovations de standardisation introduites par les architectes du modernisme, mais retire l'ambition des services communs associée à l'émancipation du travail domestique. Supprimés pour des questions budgétaires évidentes, ces services faisaient partie des éléments initiateurs de projet, tant dans l'habitation soviétique que dans les projets de Le Corbusier.

Aujourd'hui, on peut observer la montée en popularité de ces services communs, autant comme thème dans la littérature d'architecture que dans la construction de logements coopératifs en Europe. Dans la même perspective collective que les architectes du modernisme, il est désormais important d'étudier l'intégration de ces services pour comprendre les enjeux qu'ils impliquent, mais aussi pour comprendre quelles relations ceux-ci peuvent avoir avec nos intérieurs et nos modes de vie contemporains. Nous continuerons d'utiliser le Narkomfin comme médiateur dans cette discussion afin d'introduire une série d'éléments qui trouvent encore leur place dans le discours du collectif dans l'habitation. Les toits-terrasses, les blocs-communs ou les coursives peuvent finalement être vus comme des outils pour construire notre discours cherchant à relier les deux polarités que sont la multitude et l'individu.

fig. 38

Narkomfin, Intérieur du bloc commun, M. Ginzburg et I. Milinis, Moscou, 1930.
Source: Ginzburg, *Dwelling*, 2017.

2.1 DU BLOC COMMUN AU TOIT-TERRASSE

Comme nous l'avons vu précédemment, le Narkomfin est divisé en deux corps. Le bloc résidentiel et le bloc commun. Ce dernier poursuit les principes des condensateurs sociaux soviétiques, il s'agit donc de construire un espace qui n'est pas simplement un service, mais un accélérateur d'expérience selon les termes de Leonidov. Il ne faut pourtant pas confondre les clubs ouvriers avec le programme du bloc commun. Les clubs mélangent les activités de loisir, de sport et surtout d'éducation à une échelle plus grande qui est celle de la ville ou du quartier. Ils visent donc à regrouper une beaucoup plus grande quantité d'individus et l'on y trouve des programmes plus grands comme des amphithéâtres. Ces clubs sont en réalité un système d'éducation dans lequel l'ensemble des citoyens prennent place à des événements dont l'action participe à une production qui stimule la conscience politique. Alors que le programme du bloc commun dans le Narkomfin vise principalement l'espace domestique. Le but est initialement de libérer les femmes du travail domestique afin que tout le monde puisse participer à la production collective et politique. On y retrouve un service de cuisine centralisé fonctionnant comme un restaurant, mais aussi une bibliothèque avec un grand salon, un toit-terrasse et un gymnase. Annexées dans un édifice qui aurait dû être construit sur le même site, on trouve les buanderies et une garderie. Il est intéressant de noter que ces programmes sont des éléments que l'on trouve généralement dans les grandes habitations bourgeoises. Plus haut, nous citions Karel Teige qui décrivait la liste de certains espaces, qui comme une suite de grands salons font la richesse et la grandeur de ces manoirs ou palais. Si cette multiplicité caractérisait un luxe, celui-ci est désormais renversé et accessible à tout dans l'habitation sociale.

Il n'est pas étonnant de retrouver ces programmes dans les projets de coopératives contemporains, puisque ceux-ci n'offrent pas juste du plaisir aux habitants, mais leur présence facilite les activités

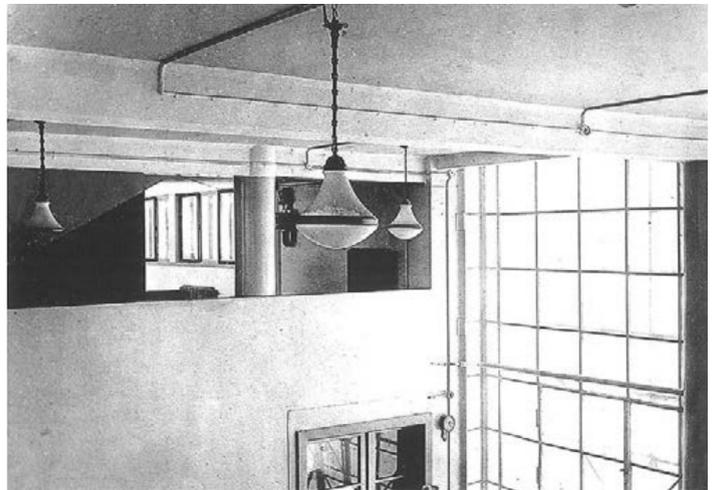
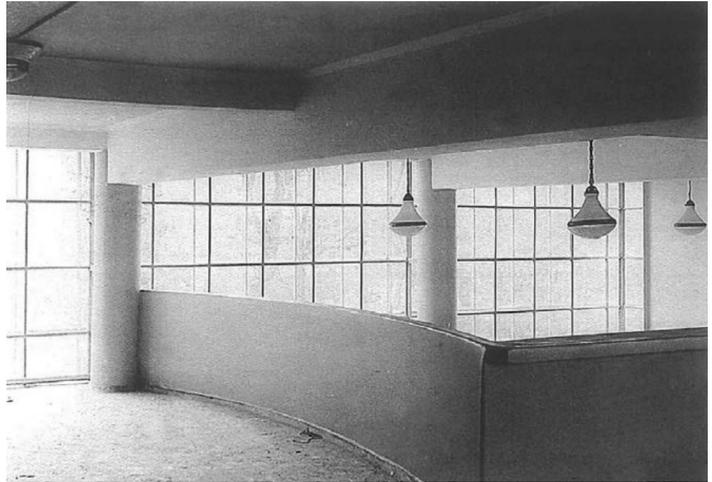


fig. 39 et 40

Narkomfin, Intérieur du bloc
commun, M. Ginzburg et
I. Milinits, Moscou 1930.
Source: Ginzburg, *Dwelling*,
2017.

du quotidien. Il faut rappeler que ces fonctions sont inhérentes à l'habitation. Lorsqu'elles ne sont pas collectivisées, elles occupent de la place dans les appartements, là où il n'y avait déjà plus assez. Il n'est pas étonnant aujourd'hui de trouver un étendoir sur le salon, un bureau dans une chambre et du rangement sur un balcon. On peut donc affirmer que l'addition de ces services communs libère l'intérieur de nos appartements des contraintes du multiusage imposé par le travail domestique. Il n'aurait autrement pas été possible d'imaginer de réduire les dimensions des cellules.

Pour revenir à l'architecture du bloc commun du Narkomfin, le volume consiste en un carré avec une structure ponctuelle de 2 rangé de colonnes asymétriques et avec un escalier ajouté contre. Celui-ci n'est pas une boîte en béton fermée, mais est ouvert sur les espaces proposant des vues traversantes. Le bloc reprend les théories de Ginzburg sur l'assemblage de deux différentes hauteurs que nous avons vu pour le Type-K et F. Il est ainsi capable de mettre ensemble plusieurs moments plus ou moins intimes. On y retrouve les salons qui sont plus intimes, mais sont aussi comme des balcons sur l'espace principal. La coupe nous montre un étage en double hauteur et une mezzanine superposée deux fois. Le premier étage était utilisé pour un gymnase et au-dessus on retrouvait la cuisine collective avec les salons, mais le plan est identique pour les deux et démontre la flexibilité de cet espace. Le volume est en fait l'exemple parfait des idées mises en place par Le Corbusier avec l'ossature Dom-ino. Et qui démontre une complète flexibilité de l'espace. À cela, l'utilisation de deux hauteurs différentes permet d'ajouter au concept du plan libre une hiérarchisation des fonctions sans avoir à les définir par leur programme. L'utilisation de ce concept de flexibilité est d'autant plus pertinente puisque qu'il garde un degré de simplicité dans un espace réduit comme celui du bloc commun d'approximativement 10x15 mètres. Nous devons aussi mentionner la grande baie vitrée qui fait évidemment référence au grand curtain wall du bâtiment de l'École du Bauhaus à Dessau, construit quelques années

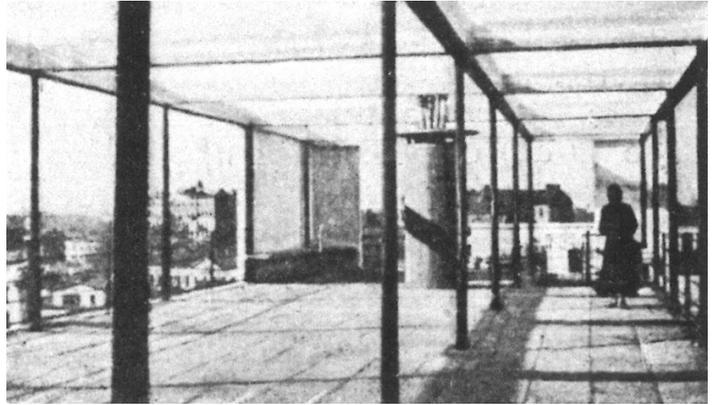


fig. 41

Narkomfin, Intérieur du bloc commun, M. Ginzburg et I. Milinis, Moscou, 1930.
Source: Ginzburg, *Dwelling*, 2017.

plus tôt. Celle-ci devait initialement pouvoir s'ouvrir complètement pour offrir une plus grande relation à l'extérieur, mais pour des raisons économiques et techniques évidentes cela n'a jamais été fait.

Une question que nous ne nous sommes pas encore posée est "pourquoi est-ce que Ginzburg et Milinis ont séparé ce volume du corps résidentiel?" On peut dans un premier temps supposer que ce choix découle de la morphologie du bâtiment. Cette forme en 'L' est d'une certaine manière le minimum pour définir un espace public à l'extérieur, définissant les limites par le dessin d'un coin auquel répond symétriquement un autre angle droit dessiné par un muret. La morphologie du Narkomfin fait probablement aussi écho aux compositions de formes élémentaires de l'art plastique avants-gardiste, et que l'on retrouve dans l'assemblage en plan d'un long rectangle et d'un carré.

Une deuxième hypothèse serait d'approcher de nouveau la philosophie *byt* qui impliquait un des modes de vie en constant mouvement, la mécanisation des routines. La séparation de ce volume et sa connexion par la coursive, analogue à une artère ou à une route, garantirait un bâtiment dont l'intérieur serait aussi en constant mouvement comme une machine ou un corps biologique.

Une troisième hypothèse est celle fonctionnaliste, qui chercherait à organiser en plan les programmes de manières indépendantes. Cette possibilité expliquerait la récurrence dans les projets de maisons-communes de deux corps, au programme différencié, connecté par une coursive ou par un croisement.

Le Narkomfin possède deux toits-terrasses, un petit sur le bloc commun, et un plus grand sur le volume principal. Ces deux toitures sont évidemment empruntées à l'architecture de Le Corbusier, mais ne gagnent pas encore les qualités de paysage que l'on trouve dans l'Unité d'Habitation. Sur le toit du volume principal, on trouve en premier un volume de deux étages qui était initialement imaginé comme un espace collectif, mais qui deviendra apparemment privé du directeur du ministère des Finances, généralement appelé le *Penthouse de Miljutin*. Ce volume nous permet de relever rapidement ce terme de *penthouse*. La création de ce type d'habitation est une réaction au boom économique des années 20 à Manhattan, de l'apparition des ascenseurs et des gratte-ciels. Synonyme d'exclusivité et de luxe, les penthouses illustrent les inégalités au sein de l'immeuble. Les architectes du modernisme trouvent dans la toiture plate non seulement l'expression d'une nouvelle architecture, mais aussi l'opportunité de libérer une grande surface des sols pollués et de les utiliser pour le bien-être. L'accessibilité à la toiture aujourd'hui n'est plus seulement l'espoir de retrouver les qualités d'espaces des toitures proposés par Le Corbusier et ses contemporains, elle est aussi une réaction à la spéculation, il devient un luxe offert à la collectivité. Le « luxe » lié à l'exclusivité de la toiture ne s'arrête pas au penthouse, on peut aussi relever le concept de *rooftop-bar*, qui apporte une connotation célébrative. La toiture peut être lue comme une plateforme, libérée de contrainte structurelle, et propice à tout événement. La question est donc : quelle est l'architecture d'un toit-terrasse ?

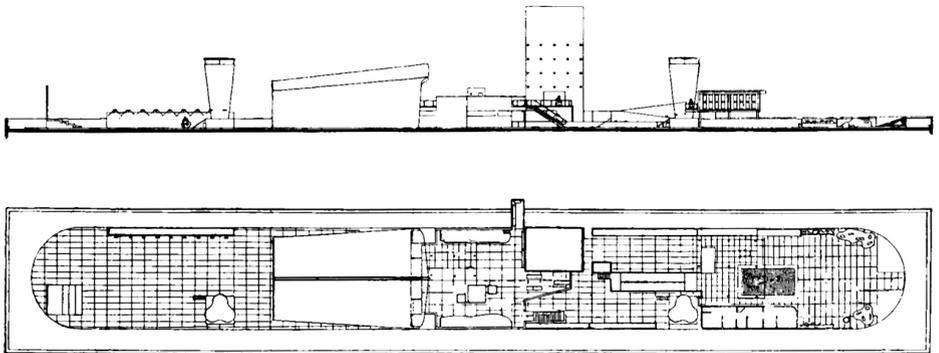
On peut argumenter qu'une simple surface offerte aux habitants suffit pour que ceux-ci puissent se l'approprier avec du mobi-

lier générique et ainsi garder un potentiel de flexibilité. Les coûts de celui-ci se résumeraient à la construction d'une surface aux normes et à celui de l'entretien. L'exclusivité de cet espace permet aussi d'y placer toutes les fonctions collectives et de l'utiliser comme le centre commun de l'immeuble. En observant le volume de la Penthouse de Mijutin et les cheminées de la toiture du Narkomfin, on voit aussi le début de la construction d'un paysage architectural. L'exemple de l'*Unité d'Habitation* est ici fondamental, puisqu'il démontre non seulement tout le potentiel du toit-terrasse, mais est aussi une des figures de l'utopie de la ville dans l'immeuble et de l'habitation collective.

Le projet de l'*Unité d'Habitation* poursuit l'étude que Le Corbusier avait débutée avec l'Immeuble-villas, on retrouve donc beaucoup de similitudes dans l'ambition du projet. Le toit-terrasse y était déjà présent, mais il n'était pas encore aussi bien défini et était simplifié au bien-être et au sport. Dans l'*Unité d'Habitation*, l'univers est amplifié, et Le Corbusier y additionne des volumes en plus comme celui d'un gymnase et l'extension de la garderie. Le toit devient une ville autonome, celle-ci est habitée par un 'meubler urbain' dessiné avec autant de précision que le reste du bâtiment. Certains de ces objets deviennent des monuments et des hybrides dans leurs fonctions comme le brise-vent qui est aussi un théâtre à

fig. 42

Unité d'Habitation, plan et coupe du toit-terrasse, Le Corbusier, 1946-52, Marseille. Source: Le Corbusier, Oeuvre Complète vol.5 1946-52, 1984



ciel ouvert. Mais au-delà de ce paysage, le toit de ce projet prend la place d'un centre commun et identitaire, autour duquel l'entièreté de l'immeuble peut se retrouver.

*“L'Unité d'habitation de Marseille est particulièrement emblématique d'une introduction des rapports de voisinage à l'intérieur d'un même bâtiment, fondamentalement unitaire. Inversement au mouvement d'extériorisation – des services domestiques sortis du logement pour être mis en partage – Le Corbusier explore les possibilités d'une absorption des services urbains à l'intérieur de l'immeuble. L'indépendance des logements n'est pas compromise par la mise en commun, elle n'est que renforcée par l'asservissement des composants traditionnellement environnants à la prédominance de l'habitation.”*⁴⁰

40

Valentin Bourdon, *les formes architecturales du Commun*, 2020 p.213.

L'organisation des étages de services commun vont drastiquement changer entre l'avant-projet de 1946 et celui finalement réalisé. Il est néanmoins important d'observer ces premiers plans pour comprendre la dimensions urbaine que celui proposait initialement. Divisé en deux parties, on trouve le commerce et l'hôtel au niveau 7 et 8. Le 17e étage était initialement dédié au service de santé avec un centre médicale, un gymnase, chambres pour les malades mais aussi la garderie et un musée. Sur les premiers plans de 1947, l'espace dédié au commerce, et à tous les autres services alimentaires, occupe presque deux tiers du plan et suivent le principe du plan libre, qui normalement caché dans les murs entre les cellules d'habitation, ici se libère. La hauteur est de deux étages et avec une passerelle comme flottante au-dessus. Au 17e étage, les fonctions sont organisées autour d'un hall d'entrée qui distribue les différents programmes. La garderie et le gymnase, sur plusieurs étages, découpent la dalle du toit et deviennent les monuments du nouveau paysage en béton brut. Le plan final réorganisera ces espaces de manière plus «rigide»,

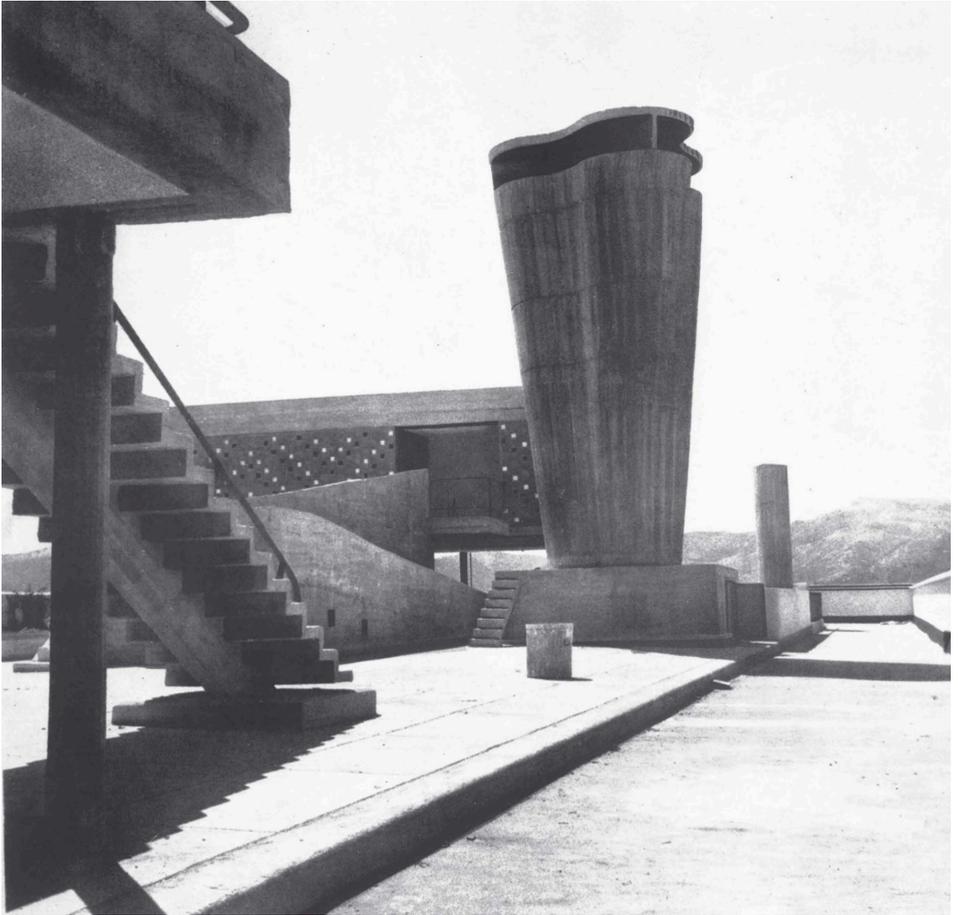


fig. 43

*Unité d'habitation, Vue du
toit-terrasse, Le Corbusier,
1946-52, Marseille. Source:
Le Corbusier, Oeuvre Com-
plète vol.5 1946-52, 1984*

des murs divisent les espaces selon le même rythme que l'habitation. Mais on trouve quand même au 7^e étage une rue intérieure qui, parallèle à la façade et aux grandes brises soleil en béton, donne néanmoins un instant urbain inattendu dans un immeuble d'habitation.

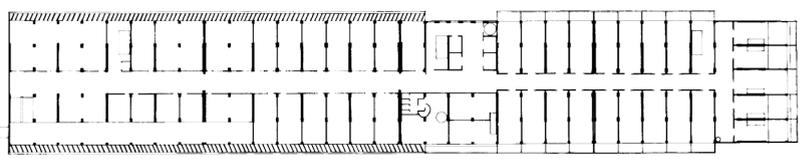
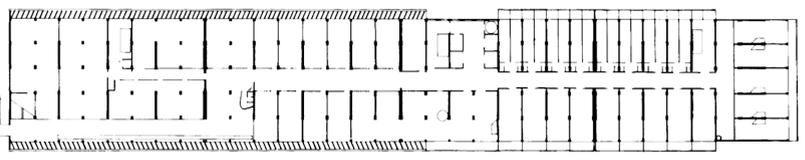
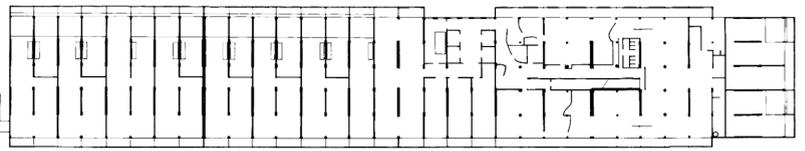
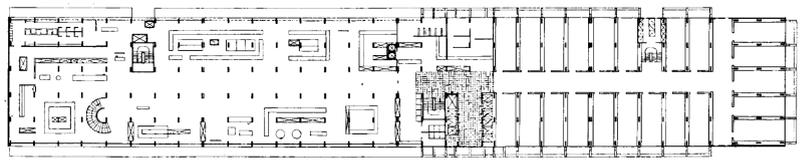
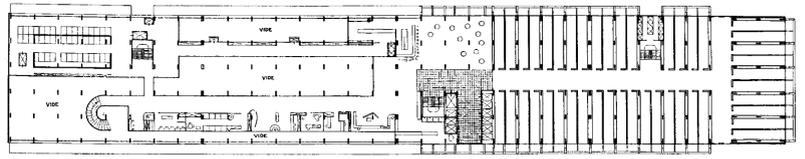
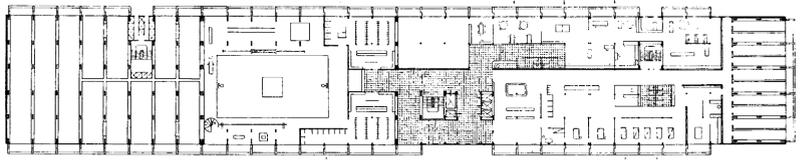
Il faut noter une grande différence entre les espaces communs de l'Unité d'Habitation et ceux du Narkomfin. Comme nous l'avons dit, les services communs des maisons-communes soviétiques sont des compléments au travail domestique, or dans le projet de Le Corbusier, les programmes offerts en « plus » sont des fonctions que l'on trouve généralement dans la ville. Il est difficile d'imaginer aujourd'hui que des programmes comme des magasins ou un supermarché puissent être rentables à l'intérieur d'un immeuble d'habitation. La raison est évidemment économique, la garderie, comme ceux que l'on vient de citer, pour être rentable doit être accessible à la ville. Pourtant cette utopie de la ville économiquement impossible peut être contredite. Si l'on observe un projet contemporain comme le Kalkbreite à Zürich, tenu par une coopérative et avec un nombre de logements comparable à celui de l'Unité d'Habitation, celui-ci propose tout autant de services communs (magasins, garderie, bibliothèque, buanderie collective, cuisine centrale, hôtel, etc.). Mais à l'inverse du projet marseillais, les services sont tous placés au rez-de-chaussée du bâtiment pour garantir une visibilité et une accessibilité à la rue. On trouve évidemment à l'intérieur des espaces collectifs plus « domestiques » comme des salons, des espaces de jeux et un toit-terrasse. Le projet de l'Unité d'Habitation comme celui du Narkomfin est emblématique pour l'intégration de l'utopie de la « ville dans l'immeuble » dans l'histoire de l'habitation. L'exemple du Kalkbreite est un exemple parmi d'autres de la pertinence de cette utopie, mais aussi au renforcement de ce rapport de voisinage concentré en un volume unitaire. L'innovation portée par cette nouvelle génération d'habitation collective sous forme de coopératives est dans l'affirmation d'une implication dans la fabrication de la ville.

fig. 44

Unité d'Habitation, Plans de l'avant-projet (1946) étage 7, 8 et 17.

Plans réalisés (1952) étage 7, 8 et 17, Le Corbusier, Marseille.

Source: Le Corbusier, *Oeuvre Complète* vol.5 1946-52, 1984



2.2 LES ESPACES DE NOTRE ROUTINE

L'Unité d'Habitation profite de son statut d'architecture exceptionnelle et expérimentale pour garantir le fonctionnement d'espaces collectif, les conditions contemporaines demanderaient une plus grande attention dans l'organisation des services communs dans l'immeuble pour assurer leur utilisation. La critique pragmatique qui n'observerait que les contraintes économiques ne peut pas être la seule approche à prendre dans l'organisation de ces services communs. L'intégration de ces fonctions dans le bâtiment et dans nos modes de vie nous demande de réfléchir à la relation que ceux-ci ont avec les logements qui l'entourent. L'exemple de la *Kollektivhus* (1932) de Sven Markelius à Stockholm nous montre ce que le rez-de-chaussée pourrait devenir dans un type d'immeuble qui s'intègre dans la masse urbaine déjà existante. Le projet suit cette idée importée des États-Unis d'hôtels résidentiels, on retrouve donc des cellules d'habitation mono-orientées composées d'une ou deux pièces, sans cuisines et organisées autour d'un petit couloir distributif sur chaque étage. Au rez-de-chaussée sont insérés tous les services collectifs : une garderie, une infirmerie et une épicerie. Mais c'est surtout le grand bar sur cet étage qui devient emblématique de ce projet puisqu'il montre cet univers domestique intégré dans des fonctions collectives. Ce bar devenant la cuisine centralisée est doté d'un monte-charge pour livrer directement les plats aux appartements. L'innovation de ce projet est la démonstration de la domestication de services communs et la facilité d'accès de ceux-ci.

L'Exposition de l'Association de l'Artisanat Suédois de 1935 promouvait le projet de Markelius dans un petit livre, *Hem I Kollektivhus* (traduit par « maison collective »). La présentation met l'accent sur comment ce projet répond au mode de vie contemporain, et insiste surtout à comment celui-ci est adapté aux familles. Ce petit livre fait un catalogue de toutes les variations de familles et l'appartement qui leur convient. Ce livre devient comme un

“Uno Åhrén claims that the argument «standardisation kills personality» is advanced only by those who seek to protect traditional culture, and that it expresses a consciously or unconsciously whistle attitude to the new. What is personality then, Åhrén asks? Here we can discern two significant models. In the first model, the subject is understood as pure individual and «personality» is defined as personal differences that what separated this particular individual from another. In the second model, the subject is seen as a person with generally human qualities and in this case personality rather describes what is common, not what separate individuals, but what is human and connects them. A strong personality is created when the subject is as it were «X-rayed» by the collective, whereas the individualist bases his existence on that which separates him from the others.”⁴¹

41

Helena Mattsson, Sven-Olov Wallenstein, *Swedish Modernism Architecture, Consumption and the Welfare State*, 2010. p.83

42

Uno Åhrén, “Standardisation et personnalité” (Standardisering och personlighet) dans *Magazine de l'Association suédoise de l'artisanat* (Svenska Slöjdföreningens tidskrift), 1929

Mattson et Wallenstein font référence à *Standardisation et personnalité*⁴² (1929), un texte de Uno Åhrén écrit deux années avant *Acceptera*. Åhrén continue son argumentation en expliquant qu'à partir du moment que le standard et la personnalité expriment ce qui est commun il n'y aura plus d'opposition, mais au contraire, ces deux coïncideraient. Cette observation de Åhrén complète notre étude sur qui essaye de la même manière de rejoindre ces deux pôles, standard et personnalité — multitude et individu. L'ambiguïté de cet entre-deux que *Acceptera* propose est dans l'idée que ce lien collectif pourrait être introduit dans nos modes de consommation. Mattson et Wallenstein utilisent le terme de «consommateur raisonnable», qui, en lien avec la politique sociale démocrate de Suède à cette époque.

“To educate means in this context to produce a consumer who's subjective desire is not geared towards a «conspicuous

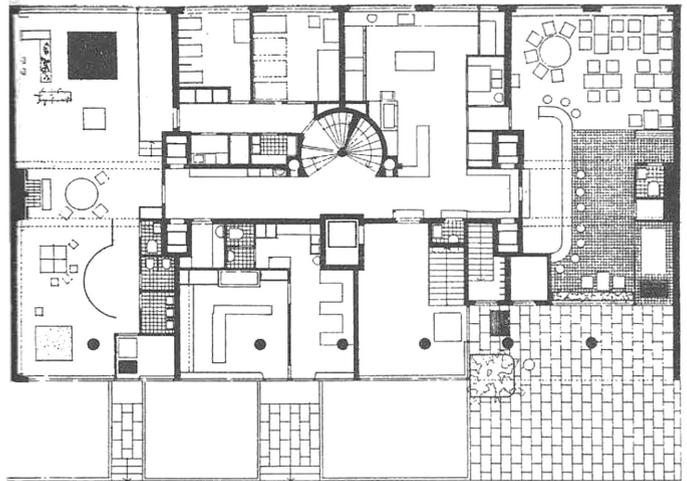
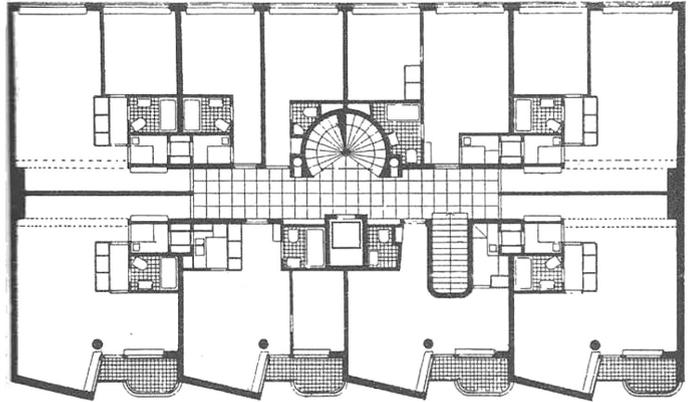
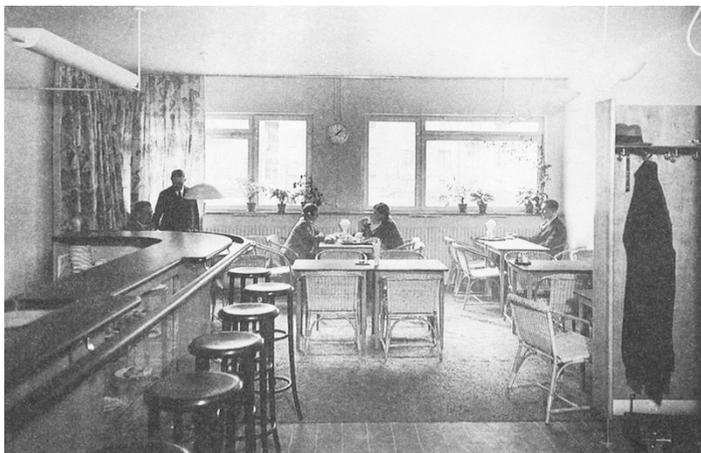


fig. 46

*Kollektivhus, Plan étage type
et rez-de-chaussée, Sven
Markelius, Stockholm, 1932.*

Source: Alexandre Cuthbert,
*Understanding cities : me-
thod in urban design*, 2011.



consumption» of products that are symbols for personal status, but instead directed towards commodities representing the common and new collectivistic society. In this way a «reasonable consumer» would replace the proletariat as the dominant subject.»⁴³

De ce point de vue, les modernistes suédois s'opposent aux avant-gardes russes. Les deux réagissent à une industrialisation de la société, mais à l'inverse des Soviétiques, qui cherchent à imposer les nouveaux modes de vie byt sous une politique communiste, la révolution suédoise vise à produire de nouvelles perspectives. "[...] *not a political revolution, but to «a new perspective, a transition from individualism to collectivism.»*⁴⁴

Pour les auteurs de *Acceptera*, la transition se trouve dans la production des commodités, autrement dit, la révolution vient du changement des formes de vies, mais surtout, des rythmes de vies que l'industrialisation apporte. La révolution vient donc de nos intérieurs et d'un nouveau regard sur la production et la consommation de ces nouvelles commodités. Ceci explique l'intérêt de ces

fig. 47

Kollektivhus, Vue du bar/ restaurant commun, Sven Markelius, Stockholm, 1936.
Source: housinglab.it

43

Helena Mattsson, Sven-Olov Wallenstein, *Swedish Modernism Architecture, Consumption and the Welfare State*, 2010. p.79

44

Ibid., p.78

architectes suédois dans l'observation des routines de la nouvelle société moderne, et notamment celle de la femme qui se libère. Dans *Acceptera*, les auteurs se mettent dans la peau des habitants de leur nouvelle architecture, et le petit livre présentant le *Kollektivhus*, mets en catalogue les différents types de familles, comme témoins, pour assurer aux lecteurs l'importance de ces nouveaux logements. Que cette « maison collective » répond à tous les rythmes de vie et leur procure une libération.

La « révolution des commodités » nous permet de faire un parallèle avec une situation à l'opposé du modernisme qui est la transformation de l'habitation du 18^e siècle. Ce parallèle on peut le faire à partir du livre de Monique Eleb avec Anne Debarre-Blanchard *Architectures de la vie privée, maison et mentalité XVIIe-XIXe siècles* (1989). Ce livre démontre la révolution dans les formes d'habitations et surtout l'évolution de commodités de l'habitation moyenâgeuse aux hôtels particuliers français. Ce changement est celui dont nous parlions au début du premier chapitre et qui concernait cette introduction de l'intimité dans les intérieurs domestiques. Comme nous l'avions vu, cette transition est liée à l'introduction des couloirs dans l'habitation, mais aussi des relations des pièces entre elles. Le livre de Eleb et Debarre-Blanchard lie ce changement de commodité à « l'Art de la distribution ». Ce parallèle nous permettrait d'affirmer que les révolutions peuvent venir de l'intérieur de nos habitations et surtout de ces nouvelles commodités. Comme la modernité que *Acceptera* demande « d'accepter », la révolution des commodités est liée aux changements des rythmes de vies, des routines, d'un ordinaire encore en construction. L'hypothèse est que si l'on a pu modifier les formes d'habitation par l'introduction d'un « art de la distribution » qui visait à séparer physiquement et socialement les individus dans les intérieurs domestiques, ce même art peut aussi être réutilisé pour l'inverse et donc renforcer la collectivité.

Ce dernier point, qui mettrait la distribution au centre de cette liaison de l'individu à la collectivité, nous permet aussi de rap-

peeler que la distribution dans les immeubles d'habitations ordinaires prend déjà la place d'espace commun. On questionne constamment comment intégrer des espaces collectifs dans l'habitation, mais on pourrait se demander si ceux-ci ne sont pas déjà présents. L'entrée, les escaliers, les paliers et le toit sont des espaces partagés qui sont non seulement déjà présents dans nos habitudes d'usages, mais sont inévitables dans le dessin d'un plan de logement. Ces espaces possèdent cette qualité de « gris », puisqu'ils ne sont ni privé ni public, mais un entre-deux commun. Mis à part le toit, tous les autres de cette première liste sont considérés comme des espaces de transitions et rejoignent donc cette révolution des commodités, et peuvent être indirectement liés à cet « art de la distribution ».

Les espaces de notre routine sont finalement ceux-ci, qui implicitement rejoignent cette idée de personnalité de Åhrén, comme élément commun dans lequel on se retrouve tous, l'ordinaire que l'on reconnaît tous. Les conditions contemporaines dans lesquelles les architectes travaillent tendent à la réduction de ces surfaces de distribution dans le but d'optimiser la rentabilité des surfaces bâties, et donc les qualités que ceux-ci offraient dans le passé. L'exemple de l'entrée d'immeuble, qui aujourd'hui se résume à un espace tampon pour les boîtes aux lettres, un paillason et éventuellement assez de place pour une poussette. Alors qu'à une époque, occupée par un concierge, on y trouvait aussi régulièrement quelques marches pour déconnecter ce niveau de celui de la rue, des miroirs et la présentation de l'escalier qui traverse tout l'édifice. L'intérieur de ces entrées, souvent visibles depuis la rue, avait le rôle d'impressionner les visiteurs et d'affirmer le statut social de ses habitants comme une continuation du caractère figuratif de la façade. Il ne s'agit pas de regarder ces entrées avec un regard nostalgique. Il est plutôt question de souligner leur potentiel spatial comme outil pour intégrer des seuils collectifs dans notre quotidien.

Un exemple qui montre comment intégrer une nouvelle perspective collective dans nos modes de vie, sans avoir à révolu-

tionner la forme même de nos logements, est le projet de Lütjens & Padmanabhan *Waldmeisterweg* (2018). L'entrée n'est pas plus grande qu'une entrée d'habitation de classe moyenne habituelle, mais les architectes ont placé adjacent à celle-ci la buanderie que l'on trouve habituellement au sous-sol. Les parois de ces deux espaces sont en verre et l'on gagne donc une vue traversante depuis l'entrée. L'espace de l'entrée multiplie la dimension du ressenti spatiale et la buanderie, maintenant exposée, gagne en prestige. En plus de cela, un jeu de miroir et un travail sur les couleurs et les textures des murs ajoutent un degré d'ornementation dans le but d'exprimer une identité collective. La buanderie possède des dimensions généreuses et donne sur l'extérieur et l'embrasure de la fenêtre est assez grande pour devenir une assise. On peut aussi relever la présence d'un jouet sur roulette, camion de pompier, est constamment présent dans cette entrée/buanderie, il appartient à tout l'immeuble et est là pour divertir les enfants pendant qu'un parent s'occupe de la lessive. Avec de simples outils et une mise en place stratégique, ce projet donne des lettres de noblesse à cet espace ordinaire et y injecte un degré collectif qui transforme cette corvée domestique en un travail respecté. Évidemment, on n'y trouve pas le même niveau de collectivité que dans les projets que nous avons vu jusqu'à maintenant, mais il démontre un potentiel dans ces espaces qui font partie de notre routine qui peut être utilisée comme modèle. Le même principe était utilisé dans le projet zurichois de Kalkbreite, la buanderie, au rez-de-chaussée et ouverte sur l'entrée, est adjacente à une bibliothèque collective. Cette association du travail domestique à un loisir est définitivement une direction à prendre pour avancer dans cette direction de libération du travail domestique.

Il s'agit finalement une question de visibilité qu'il est important de retenir. Ces espaces de notre routine sont ceux qui ont toujours été présents autour de nous, mais qui n'ont jamais reçu assez d'attention pour célébrer l'identité collective qu'ils possèdent déjà. La distribution, alors qu'un temps elle était utilisée pour sé-

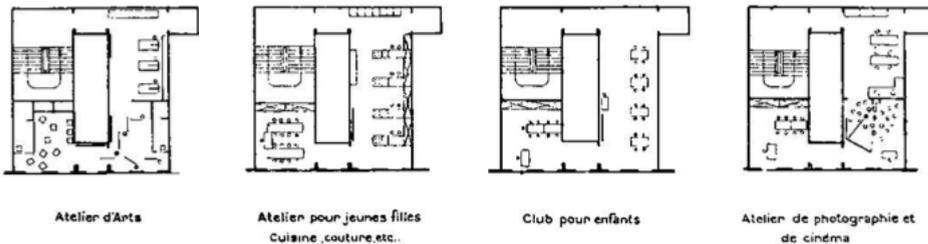
parer les corps les uns des autres, peut être réutilisée dans le but inverse. Il est question d'hybridation, un espace distributif gagne aussi une fonction collective. Ce principe était déjà initié dans l'Unité d'Habitation.

"Il y a sûrement d'autres lieux dans cette Unité d'habitation qui échappent à la description. On les trouve en parcourant le bâtiment au hasard des dérives. Pareil à l'arche de Noé, l'intérieur de cette immense coquille, aux contours un peu flous, garde peut-être pour lui le secret de ses espaces les plus intimes." »⁴⁵

Au-dessus et au-dessous des halls d'arrêt des ascenseurs, des espaces sont laissés disponibles aux habitants pour leur appropriation collective. Le Corbusier les nomme de clubs de jeunes et au total 9 de ces salles étaient dessinées dans le plan. Il propose aussi de différentes alternatives pour les aménager : atelier d'art, de photographie, cinéma, atelier de cuisine ou des espaces pour les enfants. Jacques Sbriglio associe l'organisation des espaces collectifs à l'arche de Noé, à des espaces secrets et intimes, mais finalement cette multitude d'espaces collectifs renforce cette idée de l'habitation bourgeoise dont la richesse et la grandeur se trouvaient dans la multiplication de salles. De la même manière, cette richesse est réappropriée pour la collectivité.

fig. 48

Unité d'Habitation, Exemples d'aménagement des clubs de jeunesse accessible par l'escalier de secours central, Le Corbusier, 1946-52, Marseille. Source: Le Corbusier, Oeuvre Complète vol.5 1946-52, 1984



2.3 LA COURSIVE ET L'APPROPRIATION

Nous venons de regarder l'importance de la distribution dans l'agencement d'espaces collectifs et nous ne pouvons pas laisser de coter le thème de la coursive. Si ce type de distribution mérite son propre sous-chapitre, c'est notamment dû à sa récurrence dans la construction de logement collectif. Dénommée *rue en l'air* par Le Corbusier ou comme la métaphore d'une artère par Ginzburg, il existe toute une utopie autour de ce dispositif.

*“Coursives, duplex, terrasses-jardins, mises en commun de services, équipements intérieurs intégrés : les dispositifs mis en oeuvre dans l’Immeuble-villas sont déjà répandus à Paris au début des années 1920, qui concluent une période d’innovation pour l’architecture domestique. Les réflexions de philanthropes aux congrès des HBM, les concours organisés par des fondations patronales ou par la ville de Paris ont incité les architectures à imaginer, proposer et constituer des formes et des dispositifs nouveaux dès le début du siècle. L’évolution des valeurs et du mode de vie bourgeois les a également poussés à importer de nouveaux modèles élaborés à l’étranger ou pour d’autres programmes. Le Corbusier connaît certainement ces innovations depuis son premier séjour à Paris.”*⁴⁵

45

Soline Nivet, *Le Corbusier et l'immeuble-villas*, 2011.

On retrouve cette circulation par coursives dans des projets parisiens d'avant-guerre pour les logements populaires et ouvriers comme les HBM. Mais il faut aussi souligner la présence de ce dispositif distributif dans le *Familistère de Guise* (1854-1884) construit par Godin au 19^e siècle. Ce projet, avec le *Phalanstère* de Fourier, est connu autant par Le Corbusier que par les avants-gardes soviétiques et figure encore aujourd'hui comme référence lorsqu'il est discuté de logement collectif. La circulation par coursive est avant tout



fig. 49

*Cité Napoléon (Rue
Rochechouart, Gabriel
Veugny, 1853. Source:
Photographie Jea-Louis
Cohen dans: Monique Eleb,
L'apprentissage du «chez-
sois», 1994.*

un moyen efficace de servir la plus grande quantité d'appartements. L'économie est par contre accompagnée de contraintes : l'expression de la circulation en façade, imposant une hiérarchie « avant/arrière » ; et l'ambiguïté des limites de propriété par la visibilité des intérieurs depuis la coursive. Ni public ni privé, cette ambivalence est génératrice de toutes les métaphores sociale et collective employées par les architectes.

Comme Le Corbusier, Alison & Peter Smithson utilisent l'imaginaire de *rue en l'air* dans leurs projets de *Golden Lane* (1952) et qui prendra forme avec *Robin Hood Garden* (1966-72). Le principe est le même que dans l'Immeuble-villas et le Narkomfin, une ruelle large dessert des duplex sur la longueur du bâtiment. Le Golden Lane prévoyait même que la ville entière soit connectée par les rues continues sur les toits des immeubles. Pourtant, les limites de ces utopies seront critiquées dans le projet de Robin Hood Garden :

*“Even in the Smithsons’ visualized multiplication of Golden Lane housing into Golden Lane City, with its pedestrian system a “multi-level continuous complex”, these «streets» could function as intended only if they did more than link pedestrian paths—that is, only if they served as the physical links between human activities. In the Robin Hood Gardens model, neither the streets nor the dwellings accommodate activities useful for supervision or socialization. The wide access galleries are primarily circulation spaces and are only incidentally available for neighborhood exchange. The outdoor areas adjacent to the dwelling units miss their chance to serve as front porches or stoops because they allow no definition of private territory or any sense of occupant ownership. The dwelling units are all but disconnected from the «street» (imagine the difference if there were only a kitchen window on it, and a real stoop), and turn away from the link to the rest of the estate. The «street in-the-air» is therefore only a shadow of what it is meant to be—there is no real play spaces (except the stairwells), no gathering spaces, and no activity connections to indoor communal spaces. It seems that once the presence of shops, views of outside community life, and the automobile has all been taken away, the thing that remains is only a corridor.”*⁴⁶

46

Anthony Pangaro. *“Golden Lane, Robin Hood Gardens London: Housing by the Smithsons is based on years of theory”*. p.41

La critique sévère de Anthony Pangaro met le doigt sur l’incapacité de cet exemple de *rue en l’air* de mettre en place des relations, physique ou visuel, qui finalement condamne cet espace à la circulation. Cette critique est aussi valide pour les maisons-communes soviétiques. L’utopie de la coursive comme un lieu social, un lieu d’événement, on l’observe aussi dans les dessins de OSA. La critique de Pangaro est aussi valide pour le corridor du Narkomfin. Celui-ci, sur toute la longueur du bâtiment, est défini d’un côté par

un garde-corps en maçonnerie et une fenêtre sur toute la longueur. De l'autre côté, un long mur aveugle affichant la répétition des portes anonymes. Les colonnes ne font qu'affirmer la répétition « infinie » de ce corridor. La longueur et ses limites affirmées, la grande perspective augmente ce sentiment d'étroitesse et renforce l'analogie à un couloir d'hôpital ou de prison.

*"I believe that we continue to work while suffering under the illusion that higher density, per se, encourages more activity and therefore higher interaction. At the same time we feel that rampant access and an open ground plan signify, or even cause, an open society. And these numbers game, as architects and some community groups play it, brings with it the seeming obligation to provide the largest open space possible in order to offset the highest density possible. More density, more open space, more access ways. The problem, however, is both quantitative and qualitative—the numbers game should never be played for its own sake. [...] It may be said, of course, that density is a quantifiable indicator of the threshold necessary to encourage certain relationships among human activities."*⁴⁷

Les projets que nous avons vus jusqu'à maintenant surchargent la course d'ambitions sociales, mais leurs dessins ne dépassent jamais celui d'un simple couloir qu'il soit intérieur ou extérieur. Anthony Pangaro ajoute au problème de manque de relations celui de la quantité d'usage. Cette quantité qui est en rapport à la fois au nombre de logements desservis et au nombre d'usagers est relative à un seuil quantitatif indescriptible, qui une fois dépassé affirme la course comme simple objet de service. Bien que dans l'étude du Stroikom, OSA dessinait en plan du mobilier inséré dans les murs, le Narkomfin ne propose aucune installation similaire, la même critique va à Robin Hood Gardens. Ces rues ne sont que

47

Anthony Pangaro. "Golden Lane, Robin Hood Gardens London: Housing by the Smithsons is based on years of theory". p.42

traversées pour rejoindre l'intimité de son appartement et à aucun moment elles n'invitent à la socialisation décrite dans les théories. Un contre-exemple serait la rue intérieure de l'Unité d'Habitation à l'étage du commerce ou le dessin de cette rue intègre des bancs, mais aussi des luminaires et une façade différente du reste. Ces détails ne sont pas anodins puisqu'ils font partie d'un raisonnement où la rue est réfléchie jusqu'au mobilier urbain qui habite les lieux publics, et comme pour les grandes villes, ce mobilier participe à une identité collective.

Dans le premier chapitre, nous discutons de l'importance des seuils dans les cellules pour leur capacité à multiplier les perceptions de l'espace et à mettre en place une scénographie séquençant des degrés d'intimité. Il s'agit évidemment d'une question de transition qui traite autant le mouvement du corps dans ces espaces, mais avant tout la relation de ces espaces entre eux. Le seuil, comme la coursive, est un élément dont la propriété est définie par l'entre-deux. À l'image du paillason devant la porte d'entrée, la coursive est l'extension métaphorique de celui-ci.

S'il faut référencer un auteur pour lequel le thème du seuil est fondamental, il s'agit de Walter Benjamin. Il est ici important puisqu'il a lui-même théorisé cette question du seuil, de manière métaphorique certes, mais à partir d'exemples architecturaux. *Der Schwellenzauber*, traduit en français par les « sortilèges des seuils » apparaît dans son analyse des arcades parisiennes qu'il décrit au moment où celle-ci tendent à disparaître par anéantissement ou par de négligence de la nouvelle société. La magie de ces seuils pour Benjamin est analogue à celle du passage de l'assoupissement au rêve. Georges Teyssot, dans *Une topologie du quotidien*, décrit ce phénomène comme :

“[...] le réveil n'est pas une césure, mais la création d'une entrée, d'un passage à franchir par une série de rites, conduisant du monde des rêves à celui de l'éveil [das

Erwachen]. C'est une zone formée par une tectonique précise, une région de connaissance et même de cognoscibilité [die Erkennbarkeit]. Passages et péristyles, portiques et arcades, pronaos et portails, entrées et vestibules, arches triomphales, espaces sacrés et profanes (L., pro-fanus, devant le temple) : ces lignes imaginaires et tectoniques ne créent pas des frontières, mais l'espace de l'entre-deux. Figure à la fois spatiale et temporelle, la forme du seuil est celle de ce qui est au milieu, un intervalle entre les choses. En quelque sorte, un médium, qui, en permettant d'entrer, ouvre l'éventualité d'être entré." ⁴⁸

48

Georges Teyssot, « Fantasmagories du mobilier », dans, Walter Benjamin. Les maisons oniriques, 2013. p.102

Une différence entre la métaphore du *sortilège des seuils* et celui des *rues en l'air* est que le second prend une analogie à un dispositif dans lequel le mouvement est constant. Alors que dans celui de Walter Benjamin, les seuils sont certes des transitions d'une étape à l'autre, mais dans lequel l'esprit s'arrête. À l'instar des arcades parisiennes, ces passages reliant deux rues font office d'intervalle dans lequel le corps stagne. Entre rêve et réalité, c'est à partir de ce schéma qu'il en retire la figure du flâneur.

Le problème se trouve dans la transcription de ces idées dans le dessin d'un projet, comment traduit-on cela ? Un exemple que nous pouvons prendre est le projet de coopérative de *Hellmutstrasse* (1995) du bureau ADP (Walter Ramseier et Beatrice Ljaskowsky) à Zürich. Le bâtiment prend la forme d'une barre reliant deux rues et dont la proximité aux édifices voisins, cet interstice crée une petite ruelle piétonne ouverte au public. Cette ruelle, par ses dimensions et sa fréquentation, apporte un degré d'intimité en contraste aux espaces urbains qui l'entoure. La barre est creusée à trois reprises et dilate la ruelle en petite cour extérieure, dans laquelle la distribution des logements se fait. Le dessin en U de ces petites cours crée quatre têtes de bâtiment matérialisé par de la brique de revêtement renforçant une relation massive à la rue, alors que les façades de petite

cour prennent le parti inverse. Celles-ci, par l'utilisation d'une petite coursive et le retrait dans la masse bâtie, suivent un principe de dématérialisation de l'architecture par la superposition d'éléments plus ou moins transparents comme un grillage métallique et des parois vitrées.

Ce qui intéresse fondamentalement Benjamin, dans son approche du seuil est le trouble qu'il s'y produit, un trouble qui est avant tout un élément perturbateur lié à la perception des éléments. Les qualités dès l'espace "entre-deux" s'affirment donc du moment que les frontières des espaces traversés ne sont plus claires. De la même manière, dans ce projet zurichois, il est difficile de clairement dessiner les limites du privé et du public, puisque celui-ci est séquencé : la rue, la ruelle, la cour, l'escalier, la coursive, l'appartement. Le trouble se trouve dans le fait que la perspective traverse toute cette séquence avant notre corps. Cette vue est en plus perturbée par les différents filtres superposés comme le grillage, les plantes et les reflets provoqués par l'ombre prononcée, puisque la coursive fonc-

fig. 50

Hellmutstrasse Genossenschaft, Vue de la ruelle,
A.D.P. Walter Ramseier
/ Beatrice Ljaskowsky
Architekten, Zurich, 1985-91.
Source: wrarch.ch



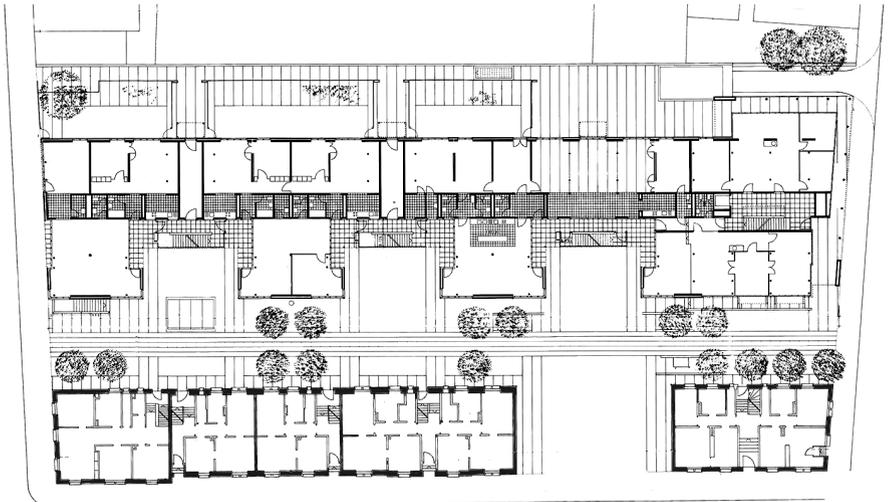
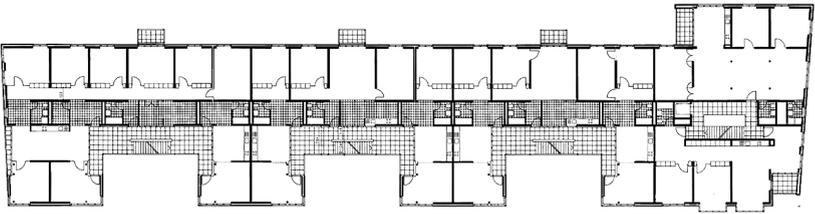
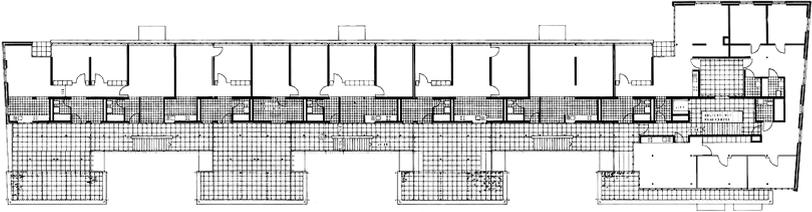
tionne comme brise-soleil et est orientée sud-est. Ce jeu de trouble de propriété continue dans les intérieurs notamment par l'utilisation de surfaces vitrées sur le haut des murs, permettant le passage de lumière et de la vue, mais aussi l'utilisation à certains endroits l'enfilade et les couloirs, multipliant les diversités spatiales.

En regardant le plan et en se concentrant sur la coursoive, on observe avant tout la décision de fragmenter celle-ci. Le résultat est évidemment la réduction de l'usage suivant la critique de Anthony Pangaro sur le problème de quantitatif. Réduite à la distribution de maximum trois appartements cet espace ne répond plus à l'efficacité distributive qui en est sa première qualité. La fragmentation a avant tout un impact sur la propriété de ces espaces puisqu'il n'appartient plus à une masse incommensurable, mais à un groupe d'individus. Non seulement cette forme en U place un centre autour duquel les cellules sont organisées, mais il se produit aussi une suite concentrique de degrés d'intimité : la coursoive, l'entrée et la cuisine, les salons puis les chambres.

La réduction d'usage influence aussi la capacité d'appropriation de la coursoive renforçant le seuil de public/privé et donc la collectivisation de cet espace. Ce thème de l'appropriation est important, car si on le remet dans le contexte soviétique, il est contre quoi le marxisme se bat, et à l'opposé, le mouvement moderne de Acceptera, essaye de l'affirmer par la standardisation personnalisée. Iñaki Ábalos traite cette dualité dans son livre *The Good Life* (2001) en approchant la *Silver Factory* (1963) d'Andy Warhol et Billy Linich. Ábalos fait la lecture de ce projet à partir de la dualité de l'homme marxiste et freudien. Il retrouve dans la Factory la réalisation de l'esprit révolutionnaire et collectif similaire à la révolution socialiste, mais qui dans sa version new-yorkaise, qu'il nomme la commune capitaliste, est construite sur la contradiction des figures de Marx et Freud. Selon Ábalos, l'homme marxiste ne peut que se définir et se libérer par la masse collective, alors que l'homme freudien n'acquiert sa propre liberté que par un l'expérience à partir

fig. 51

Hellmutstrasse Genossenschaft, Plan de la toiture, étage type et rez-de-chaussée, A.D.P. Walter Ramseier / Beatrice Ljaskowsky Architekten, Zurich, 1985-91.
Source: wrarch.ch



de sa propre conscience et connaissance de soi. L'antagonisme provoque une situation dans laquelle la collectivité n'est plus exprimée par une masse unitaire, mais un ensemble d'individus. Néanmoins, il s'y crée une commune qui non seulement regroupe une collectivité dans une nouvelle forme d'habitation, mais qui y trouve aussi la création d'une identité assez forte pour s'opposer à celle de la ville métropolitaine. L'appropriation ici ne prend pas seulement la forme d'un colonialisme au nom dans une énergie collective, mais surtout la capacité de réaménager un espace dont la fonction première n'avait rien de domestique.

*"In contrast to the regularized order of everyday life governing functionalism, disorder will be the most obvious visual characteristic, a disorder that takes a certain value; a disorder which extends from a space and its always unpredictable and improvised uses to time itself, giving rise to ways of living at remove from the vital rhythms of typological man."*⁴⁹

49

Iñaki Ábalos. *The good life : a guided visit to the houses of modernity* (2001), p.152

Le désordre devient l'expression de cette appropriation, mais aussi implicitement l'expression des identités qui forment la collectivité dans l'habitation. Dans le projet de Hellmutstrasse, les coursives sont dessinées pour leur usage, mais avant tout capables de contenir le désordre qui est en réalité la simple extériorisation de notre quotidien. Ces objets colonisateurs sont ceux de notre routine : une table pour boire un café le temps d'une cigarette, les chaussures laissées dehors pour ne pas salir l'intérieur ou des jeux d'enfants oubliés. Aussi spécifiques que soient ces objets, ils sont communs à tous puisque l'on s'y reconnaît, ils font partie d'un ordinaire — l'expression de la personnalité commune que Uno Århén décrivait. Le désordre décrit ici par Ábalos est celui allié aux mouvements culturel et intellectuel américains comme les hippies et la Beat Generation et qui expliquent cette approche du squat comme

forme d'habitation politique. On peut facilement la connecter aux travaux des avants-gardes italiens comme Archizoom et Superstudio, hérité des idéologies marxistes, et qui dans une étape de leur réflexion arrivent à une organisation domestique semblable de la Silver Factory.

Hellmutstrasse met aussi en place un principe de flexibilité qui d'une certaine manière transcrit cette méthode d'appropriation à l'intérieur du bâtiment. Mise à part une extrémité du bâtiment, chaque appartement est inscrit dans une structure rationnelle fonctionnant par la superposition de bandes dans lesquels les éléments se répètent de manière systématique. Dans ce système, les murs cloisonnant le couloir sont disposés de manière à être démontables selon des coûts réduits pour permettre de reconfigurer les appartements librement. Au total, seize combinaisons sont possible répondant ainsi à tous les types de demandes de logement possible, du célibataire à la famille ou à la colocation. Le toit fonctionnant aussi comme une coursive est en partie collectivisée et puisque la quantité d'uti-

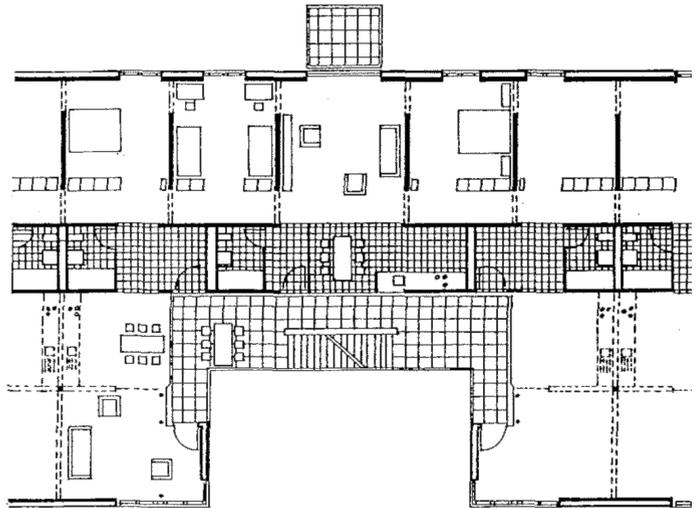


fig. 52

Hellmutstrasse Genossenschaft, Plan de la structure flexible, A.D.P.
Walter Ramseier / Beatrice Ljaskowsky Architekten, Zurich, 1985-91.

Source: Beisi, Jia. «Adaptable Housing or Adaptable People?»

lisateurs est relativement réduite, il est encore une fois plus facile d'organiser différentes variations de privatisation entre les habitants de cet étage et ceux de tout l'immeuble. Il faut aussi noter au rez-de-chaussée la présence d'ateliers et d'une garderie. Bien que ceux-ci ne fassent pas partie de services communs, il est néanmoins facile d'imaginer leur intégration dans la vie commune de l'immeuble. Ces espaces entourant les petites cours et ouverts sur la ruelle sont des surfaces libres et sont tous reliés entre eux par la coursive couverte.

L'appropriation gagne aussi une valeur sentimentale, Ábalos étudie cette approche à partir de la maison de vacances de Picasso à Cannes. Il décrit cet exemple à partir d'une observation phénoménologique de l'espace domestique. L'importance de la collectivité est ici remplacée par le ressenti individuel et sa relation au monde extérieur. Mais ce que Ábalos analyse plus précisément de la maison de vacances est cette relation au mobilier, qui ne prend plus la place d'un simple objet, mais dans l'accumulation est capable de contenir son propre univers. Cette accumulation, dérivée des relations personnelles qu'un individu possède avec certains objets, est capable de prendre le dessus de l'architecture de ces espaces, en neutralisant toutes les spécificités que ceux-ci pouvaient proposer et en laissant ces espaces soumis au mobilier. Le chaos de ces espaces n'est que lisible par l'individu et le résultat de cette maison est un à catalogue de pièce avec leur propre raison-être — des microcosmes.

*“The phenomenological house would be a multiplicity of microcosms, each of which gains its identity from its very own, differentiated, topological attributes. As in kids’ drawings of house interiors, this conception call for the fermentation of the whole into a sum of autonomous spaces, without unity or final coherence; a proliferation of rooms and things whose relationship can only be described in preposition.”*⁵⁰

50

Iñaki Ábalos. *The good life : a guided visit to the houses of modernity* (2001) p.116-117

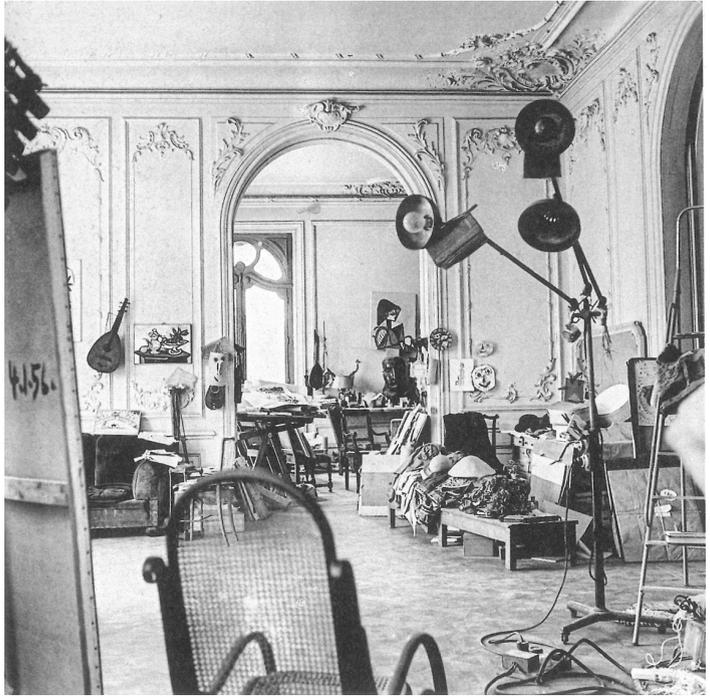


fig. 53 et 54

Maison de Vacances de Picasso, Cannes, 1957.
source: André Villers

The Silver Factory, Andy Warhol, 1965. Source: Fred W. McDarrah



Dans son observation de la maison de vacances de Picasso, Ábalos relève des qualités qui ne sont pas tant relatives au dessin de ces espaces, mais le potentiel que l'appropriation peut apporter à multiplier des univers domestiques. Cette multiplication d'espaces est liée à la qualité de vie domestique bourgeoise que nous avons déjà décrite. Ainsi on peut lier l'appropriation de la coursive, mais finalement tous les autres espaces disposés à être approprié, à l'extension de son logement. L'utilisation des seuils, complexifiant la lecture de propriété, permet une accumulation de transitions et d'espaces. De la même manière que dans le projet de Hellmutstrasse on ne pouvait décrire précisément quand l'on dépassait la limite du privé, le phénomène est aussi inverse puisque l'individu ne peut non plus définir la limite de son appartement.

Un dernier exemple pour conclure ce chapitre est le projet *Kraftwerk 1* (2011) d'Adrian Streich. L'immeuble réunit une grande variété de types d'appartement dont certains organisés en cluster. La pertinence avec le thème de l'appropriation est que nous trouvons ici un bon exemple d'un système de distribution facile d'appropriation et qui fonctionne comme une extension de l'appartement. Sur ce plan on trouve cette gradation de privacité — une cour extérieure dessinée par le bâtiment en L, la coursive, le salon/cuisine collectivisée et les chambres individuelles. Un détail important à souligner est que l'on trouve une redondance de la distribution verticale. La coursive est un moyen de circulation, mais il existe aussi une entrée et une cage d'escalier avec un ascenseur au centre du bâtiment. La redondance permet non seulement un choix et, mais aussi d'alléger l'usager des deux systèmes de circulation. La coursive n'est ainsi pas un espace de service, mais une véritable terrasse collective en relation tant avec l'intérieur de l'appartement comme son extension, mais aussi avec les autres appartements. Adrian Streich ajoute aussi un niveau scénographie en jouant avec les demi-niveaux sur cette coursive pour séparer des seuils d'intimité sans séparer des relations visuelles.



fig. 55

Kraftwerk1, Vue Coursive,
Adrian Streich Architekten,
Zürich-Höngg, 2008-11.
Source: divisare.com

Il faut insister sur l'importance du « choix » en approchant l'habitation collective. À l'inverse des avant-gardes soviétiques, qui portaient du principe que tout le monde avait les mêmes besoins, des projets comme celui de Kraftwerk prennent en compte que l'immeuble est composé d'individus différents. Le « choix » n'est pas juste dans l'usage des éléments mis à dispositions, mais aussi du choix de l'habitant à aller habiter de ce type d'habitation collective. Les modes de vie que ces coopératives proposent ne sont évidemment pas adaptés à toutes les formes de vies, le choix d'y habiter, lorsqu'il n'est laissé à l'individu et pas imposé à celui-ci, est finalement le point de départ de ces habitations. De la même manière, la flexibilité des compositions des appartements de Hellmutstrasse continue ce principe de choix. L'immeuble n'est pas composé d'une répétition de la même cellule, mais propose dès le départ des configurations différentes laissé au choix des habitants. À l'intérieur de ces appartements, les pièces ont toutes des dimensions quasi égales et permettent encore une fois une flexibilité dans leur usage. Il y a un équilibre à trouver, entre le choix et l'appropriation qui donnent le contrôle à l'habitant, et l'architecture qui impose des conditions. Le choix de vivre ensemble et de partager des espaces est la condi-

tion prérequis à la cohabitation.

Dans ce chapitre il a été question d'analyser quelle place prennent les espaces collectifs dans l'habitation. Doivent-ils être séparés comme dans le Narkomfin ou faire partie de notre usage quotidien? Bien que l'on ait plutôt observé cette seconde hypothèse, elle n'empêche pas la combinaison des deux. L'exemple de Kraftwerk de Adrian Streich possède d'autres espaces collectifs comme une garderie et des ateliers au rez-de-chaussée, mais aussi d'autres espaces aux utilisations variées en dehors du bâtiment. La question que l'on essaye avant tout d'exprimer est celle de la domesticité de ces espaces, et à partir de l'utilisation de seuils, d'utiliser ces espaces aux potentiels collectifs comme une extension de nos logements pour atteindre cette multiplicité bourgeoise. Dans le but que cette dernière ne soit pas un privilège, mais accessible à tous, la multiplicité permet aussi de réfléchir à l'habitation comme un ensemble unitaire et moins comme la simple superposition de cellules. Le rez-de-chaussée, le toit et la distribution sont les éléments inséparables de n'importe quel logement, il s'agit donc d'en prendre possession pour reconnecter les différents individus entre eux et implicitement renforcer la multitude que ceux-ci forment.

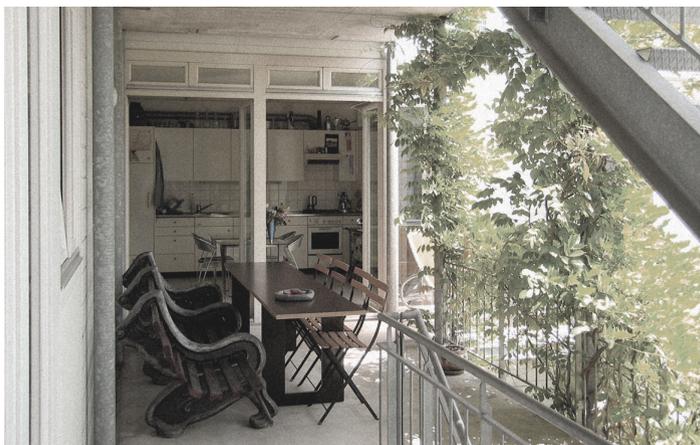


fig. 56

Hellmutstrasse Genossenschaft, Vue cursive
, A.D.P. Walter Ramseier
/ Beatrice Ljaskowsky
Architekten, Zurich, 1985-91.
Source: wrarch.ch

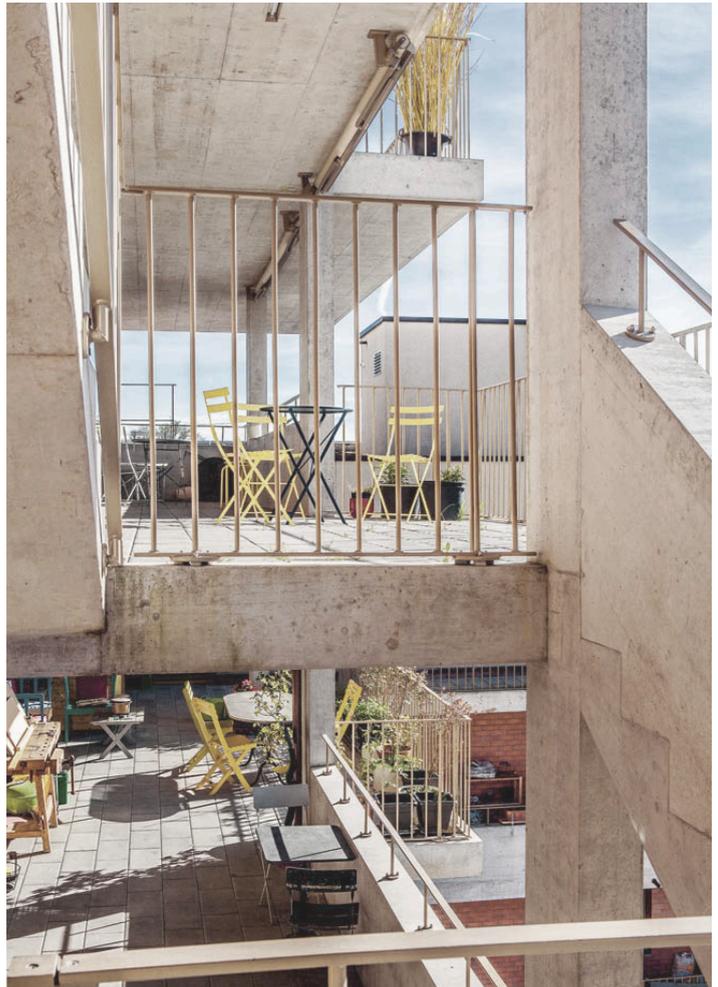


fig. 57

Kraftwerk1, Vue Coursive,
Adrian Streich Architekten,
Zürich-Höngg, 2008-11.
Source: Stephan Rappo,
2012, kraftwerk1.ch

2.4 LE SEUIL DANS LA VILLE

Un élément récurrent dans cette discussion des liens entre multitude et individu est celui du seuil. Celui-ci, lorsque nous abordons la problématique de la cellule, se présentait comme une scénographie dans l'espace domestique, dont le but était avant tout de multiplier les perceptions dans la cellule standardisée. Le deuxième chapitre continue la réflexion du seuil, de son utilisation pour troubler les frontières de propriétés, et dans la distribution. Par le découpage de cette limite du public et du privé en plusieurs séquences, il se produit une accumulation d'espaces dont les qualités de l'entre-deux permettent une appropriation collective. Il s'agit désormais de continuer ce raisonnement du seuil comme lien entre la multitude et l'individu, mais à l'échelle de la ville. Si celui-ci permet l'extension de nos intérieurs en espaces communs, la question est désormais de savoir jusqu'à quel point nous pouvons étendre cette gradation de l'entre-deux.

“Threshold spatiality may host and express practices of communing that are not limited to secluded worlds shared by secluded communities of commoners. Thresholds explicitly symbolize the potential of sharing by establishing intermediary areas of crossing, by opening the inside to the outside.”⁵¹

51

Stavros Staurides. Common space : the city as commons. 2016. p.56

Pour approcher cette question, nous abordons les projets de *Höfe* construit à Vienne entre 1919 et 1934. Initiés par le parti social-démocrate de la ville, les Höfe introduisent dans l'histoire de l'architecture un grand débat autour de l'habitation de masse de la classe ouvrière à l'échelle urbaine et notamment en se confrontant à la proposition opposée des *Siedlungen* de Francfort mené par l'équipe de Ernst May. Dans *Vienne la rouge* (1980), Manfredo Tafuri porte un jugement critique vis-à-vis de la décision du gouver-

nement d'édifier des « monuments prolétariens » à partir de la structure de Höfe qui pour lui ne trouve plus sa place dans l'urbanisme moderne.

Les Siedlungen comme les Höfe répondent les deux à la même crise de logement et aux conditions de l'habitation des ouvriers d'Europe. Leur confrontation met en lien toutes les théories d'architecture et d'urbanisme du 20^e siècle, mais le succès Siedlungen est aussi relatif à leur époque. *“Il s'agit plutôt du solipsisme qui fait l'îlot utopique la cruelle image symbolique de ce que n'est pas le monde réel.”*⁵² Tafuri souligne la réalité qu'était celle que les ouvriers n'aspiraient plus à vivre dans la masse, isolée, qui était la condition déjà existante des Mietkaserne. La qualité de vie des ouvriers ne se trouvait plus dans la densité de la ville, l'accès à son indépendance et à son logement individuel dans les zones vertes que les Siedlungen proposaient. Ce débat possède évidemment beaucoup plus de nuances et mériterait d'être une étude à part.

Jusqu'à maintenant, nous avons utilisé l'exemple du Narkomfin pour introduire des sujets de débats concernant l'habitation collective, mais en ce qui concerne une relation à l'espace urbain ce projet atteint ses limites de démonstration. Le projet est positionné selon les règles hygiéniques d'orientation au soleil, et la figure que celui-ci prend est d'un objet placé librement sur un tapis vert, dont le dessin se résume aux limites de la parcelle. Il propose une réaction passive à son contexte qui ne permet ni de définir un espace public ni de réagir à la continuité de la rue. Les Höfe démontrent une solution opposée. Leur pertinence est dans leur capacité à s'intégrer dans le tissu urbain existant et de renforcer la morphologie identitaire de la ville. Mais aussi d'y introduire aussi une composante collective qui vient confronter les rapports entre espace public et espace privé. Pourtant cette décision de se rapprocher de l'îlot à court avait été fortement critiquée. Les premières remarques visaient l'utilisation de la structure de la ville spéculative (celle de la densification par la construction de logement de masse autour de

52

Manfredo Tafuri, "Das rote Wien: Politique et forme du logement dans la Vienne socialiste, 1919-1933." (1980), p.119

petite cour d'aération). Ce schéma est celui des Mietkaserne dont les Höfe ne se distancieraient pas assez. Une autre critique, relative à cette dernière, est l'absence d'une solution universelle qui se proposerait comme un système applicable avec les nouvelles techniques de l'industrialisation. Oswald Mathias Ungers qualifera leur construction de « primitif », mais il contraste ses critiques en reconnaissant que malgré ces défauts : *“Les Superblocks viennois exécutent leur fonction trente ans après leurs réalisations et ne sont pas devenus des slums [...] Les Höfe sont un outil important dans la résolution de la question de l'habitation de notre siècle.”*⁵³ Ungers écrit cela en 1969, mais la remarque est encore valide, le fonctionnement de ces logements ouvriers est encore aujourd'hui pertinent dans la ville et dans l'histoire de l'architecture. Une des explications de cette réussite est définitivement la capacité des Höfe à poursuivre l'agrandissement de la ville en s'appropriant des formes identitaires. Les bâtiments à court mais aussi la forme concentrique de la ville sont les éléments qui caractérisent les lieux et la mémoire commune. D'une certaine manière, nous pourrions mettre en parallèle ce sujet d'appropriation de formes lié à la mémoire au thème de l'appropriation que nous avons évoqué avec la Silver Factory de Andy Warhol par la lecture de *The Good Life* de Ábalos. Il écrit :

*“In moving his home and his studio to buildings and city areas abandoned by the speculative dynamic, the artist, the Warholian homo ludens, appropriates the city, its historical center, and insists on all the values which convention—the convention of positivism—had rejected, beginning precisely with that installation in the urban memory, as opposed to the tabula rasa constantly favored by orthodox modernity.”*⁵⁴

Bien que les exemples des Höfe viennois ne réinvestissent pas des espaces édifiés abandonnés dans la ville, ils s'approprient une

53

O. M. Ungers, *Die Wiener Superblocks*, (éd.) 1969, Berlin, Veröffentlichungen zur Architektur, p.2. Dans Alessandro Porotto, *L'intelligence des formes: le projet de logement collectifs à Vienne et Francfort* 2019, p.33

54

Iñaki Ábalos. *The good life : a guided visit to the houses of modernity* (2001) p.151

tradition architecturale et utilisent plus de la moitié de la surface de leur parcelle au vide la cour extérieure. Aussi anodin que cela puisse paraître, l'acte de ne pas utiliser une surface constructible dans la ville apparaît comme une provocation à la spéculation foncière. De plus, cet espace n'est pas seulement laissé libre, mais il est offert aux habitants des logements sociaux qui peuvent ainsi en prendre possession collectivement. Un autre parallèle que nous pourrions introduire dans cette comparaison est celui des parcs de jeu pour enfants d'Aldo Van Eyck construit entre 1947 et 1955 à Amsterdam. Le programme est très différent, mais encore une fois on trouve la même provocation en réinvestissant des vides d'après-guerre par des espaces collectifs et s'opposant à la spéculation. D'autant plus, que dans le cas de Van Eyck ou les Höfe, cet espace est commun, mais avant tout dédié aux loisirs et bien-être, à la célébration collective. On retrouve des rapports de voisinage semblable à ceux que nous avons relevés avec l'Unité d'Habitation, et fonctionne comme un véritable centre commun.



fig. 58

Bebel-Hof, Karl Ehn, Vienne
1926. Photographie: Martin
Gerlach. source: Archive
photographique Gerlach,
Wiener Stadt und Lande-
sarchiv, geschichtewiki.
wien.gv.at

Notre lecture de ces projets viennois s'arrêtera à celle de la cour extérieure et leurs potentiels collectifs, dont les qualités domestiques, permettraient de les qualifier d'intérieurs. En effet, bien qu'ils aient été critiqués pour reprendre cette forme d'îlot, on ne peut pas séparer le potentiel collectif que cette forme offre. Dans l'espace de propriété binaire de la ville en noir et blanc, le vide de ces cours ne confronte pas seulement la relation élémentaire du bâtiment à la rue, mais introduit aussi une alternative d'un entre-deux collectif, un espace « gris ».

*“Dans ce dispositif, l'espace collectif est très clairement identifiable en tant qu'entité séparée. Il est spatialement dissocié et symboliquement indépendant de l'espace public, aussi complémentaire en termes d'usage et d'auto-identification. [...] Support de communauté locale, génératrice de continuités urbaines, l'îlot à court comporte aussi en substance une forte dimension ordinaire, de mise en partage – de ressources, de qualités spatiales, d'usage –, mais aussi d'autonomie, générant des terrains d'appropriations en retrait de l'espace public. Plus que la barre ou la tour, l'îlot à court s'affirme davantage comme une coutume urbaine, discrète dans ses intentions d'auteur et celles de ses commanditaires; il fait système.”*⁵⁵

55

Valentin Bourdon, *les formes architecturales du Commun*, 2020, p.271-27

Plus haut nous qualifions ces cours extérieures d'intérieur domestiques. Cette description est liée au fait que le vide ne se résume pas seulement à une surface laissée disponible, mais à un véritable lieu dont l'architecture est traitée avec la même attention que le bâtiment qui l'entoure. Mais aussi dans les services communs qui y sont inclus. On y retrouve la même gamme de programmes que nous avons spécifiés dans les projets des avants-gardes soviétiques ou de Le Corbusier : des garderies, des buanderies, mais aussi dans certains blocs des bibliothèques, des centres médicaux, magasins

d'alimentation et la liste continue. Dans certains Höfe, les espaces collectifs se trouvent au rez-de-chaussée permettant un accès direct à la cour, mais dans les superblocs on les trouvera généralement comme des édifices de quelques étages dans la cour dans le but de séquencer celle-ci en plus petits espaces. Les intérieurs des cours deviennent dans certains cas des paysages, dans lesquels des jeux de demies niveaux, arcades, promenades à travers une transition de cours extérieures qui les unes après les autres varient pour apporter une diversité.

Si nous observons le projet *Bebel-Hof* (1927) de Karl Ehn met en pratique les principes que nous avons cités, mais possède aussi les qualités de les démontrer à partir d'une forme relativement élémentaire. Le projet reprend les limites données par la rue et prend une forme trapézoïdale. Le plan montre un corps continu la coupe montre que les volumes possèdent de différentes hauteurs, le projet peut donc être vu comme une agrégation de volumes simples. La composition des volumes montre l'intention et le talent d'Ehn dans

fig. 59

Bebel-Hof, Karl Ehn, Vienne
1928. source: Archive photographique Gerlach, Wiener
Stadt und Landesarchiv,
geschichtewiki.wien.gv.at



la conception d'une « grande forme », à travers de petites composantes séparément proportionnées.

La cour est accessible seulement depuis une entrée qui dessine un premier axe de vue. Le dessin se construit autour du centre défini par une pergola circulaire dans laquelle se trouve une statue, et de la bissectrice d'un angle du bâtiment dont le coin est aussi habité par une autre pergola en lien à une aire de jeu. Sur les 3 autres coins, on trouve d'autres petits volumes. Le tout est organisé de manière concentrique, la dernière bande crée une petite rue à l'intérieur de la cour sur laquelle s'arrêtent les quelques marches d'escalier des entrées des logements. Les arbres sont aussi organisés de manière à renforcer la symétrie du dessin et de la même manière on retrouve des bancs et d'autres objets dans les axes. Alessandro Porotto à la description de ce projet : *“De fait, la cour du Bebel-Hof a été conçue de manière précise, d'un point de vue spatial et scénographique : par ses choix spatiaux, le projet semble adopter des solutions qui font référence aux artifices de l'époque baroque. L'aménagement et l'organisation complexe des différentes composantes renforcent l'hypothèse que la cour du Bebel-Hof a été réalisée à partir des principes de l'espace du parc public”*.⁵⁶

La beauté de ce projet se trouve dans la simplicité de la composition qui réussit à mettre en place peu d'éléments en relation pour venir habiter cet espace. Comme les pergolas du Bebel-Hof, on retrouve dans les Höfe des éléments emblématiques centraux qui ne viennent pas seulement apporter un degré monumental dans la cour, mais qui peut-être aussi appropriables par les habitants. Des bassins ou des fontaines sont souvent utilisés pour figurer cette centralité, comme l'exemple de Fuchsenfeldhof (1922-25) de Heinrich Schmid et Hermann Aichinger qui placent quatre cours différentes à la suite, chacune avec un élément ou une forme emblématique. La richesse du dispositif scénographie et du mobilier urbain autour de ces centres permet une analogie à l'aménagement des intérieurs de grands salons dont Porotto articule le raisonnement :

56

Alessandro Porotto, L'intelligence des formes: le projet de logement collectifs à Vienne et Francfort, MétissePresses (version digitale), 2019. p.63

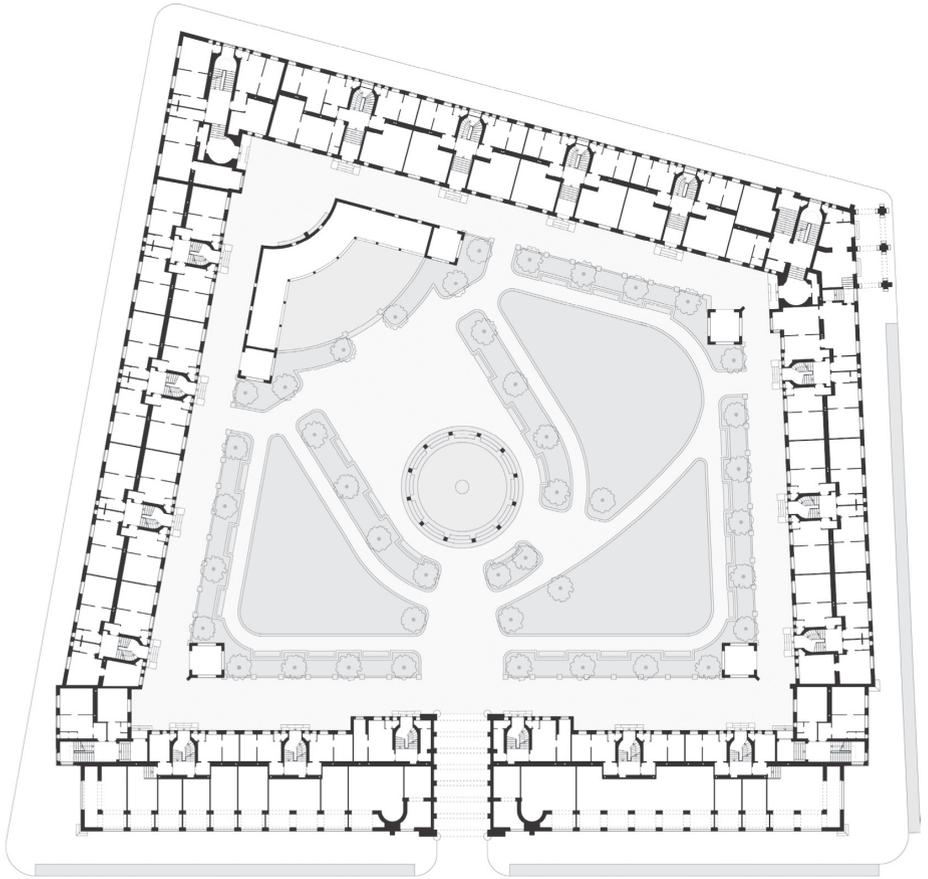


fig. 60

Bebel-Hof, Karl Ehn, Vienne
1925-1927, source: Alessandro Porotto, L'intelligence
des formes: le projet de
logement collectifs à Vienne
et Francfort, MétissePresses
(version digitale)

“Les racines bourgeoises de la conception des espaces extérieurs révèlent alors leur côté communautaire : toutes les zones de la cour constituent ainsi un moyen pour définir architecturalement la vie collective des logements pour «le plus grand nombre».

Par analogie, les cours des Höfe possèdent les qualités d'un «salon à ciel ouvert» : cette image synthétise et reflète clairement le caractère spatial, le type d'utilisation et le statut collectif. Associer l'espace de la cour à la pièce la plus grande et la plus importante de l'appartement résume le rapport entre le «dehors» et le «dedans» des Höfe : les différentes zones de l'espace extérieur sont projetées pour être l'extension, dans une optique communautaire, des logements privés, qui ont, malheureusement, des surfaces limitées»⁵⁷

57

Alessandro Porotto, L'intelligence des formes: le projet de logement collectifs à Vienne et Francfort, Métisse-Presses, 2019. p.284

Une question importante relative à ce point est de se demander s'il est fondamentalement nécessaire que la cour soit aménagée avec le même niveau d'importance. Bien que l'architecture de ces jardins «intérieurs» est importante pour l'identité collective des logements autour, jusqu'à quel point est-ce que l'identité de la cour est si forte que les habitants ne peuvent plus s'approprier l'espace, mais seulement en faire usage? Il s'agit du thème de la neutralité qui fait office de balance entre une architecture qui s'impose et une autre qui n'existe que par son usage.

“En amont des aspects normatifs et culturels caractéristiques de «l'appropriabilité» symbolique, le commun en tant qu'appropriation spatiale par le plus grand nombre pose une question particulièrement architecturale de formalisation, récurrent au cours des dernières décennies : celle de l'architecture non déterminée. Plusieurs exemples d'espaces considérés comme des communs se caractérisent par leur

apparente neutralité : le parc Maïdan à Calcutta (Mathur, 1999), l'ancien aéroport de Tempelhof à Berlin ou plus récemment le réaménagement de la Place de la République à Paris. De par leurs dimensions et leurs proportions, leurs aménagements et leurs langages, ils se montrent capables de recevoir tous types d'activités et de populations, alternativement ou simultanément. La structure poteaux-dalles « Dom-Ino » de Le Corbusier, qui semble à la fois adaptée à la majorité des programmes et infiniment réversible, est un équivalent constructif caractéristique du XXe siècle. À ces formalisations architecturales ouvertes, non déterminées, remarquables par leur neutralité apparente ou réelle, on peut opposer une vision qui valoriserait dans les mêmes finalités d'hospitalité spatiale le sur-mesure et le dessiner. L'identité collective des lieux peut être forgée par le vide et l'indéfini, mais aussi par une forte connotation, un enracinement notoire, une grande spécificité, voire une parfaite adéquation.»⁵⁸

58

Valentin Bourdon, *les formes architecturales du Commun*, 2020, p.140

Les exemples donnés par Valentin Bourdon sont certes d'une dimension bien plus importante que celles de Höfe, mais on pourrait mettre en parallèle le projet *Hornbaekus* (1922-23) de Kay Fisker dont l'intérieur de la cour n'est que défini par une bordure d'éléments de services ou de jeu pour les enfants. Sans posséder une organisation en plan aussi dessinée que l'exemple de Bebel-Hof, on y trouve la même force centrale unitaire autour de laquelle s'identifie une multitude.

Cet exemple de Kay Fisker nous permet d'aborder un autre élément important pour définir cet espace extérieur, celui de la relation au bâti. Les façades intérieures du bâtiment en quelque sorte représentent non seulement les limites de la cour, mais aussi les murs si nous l'observons comme un intérieur à ciel ouvert. Les Höfe ont été sévèrement critiqués pour leur monumentalité. Manfredo Ta-

furi les nomme de « monument prolétaire », il affirme : « *la Vienne rouge* » célèbre le thème de l'homme masse, et déclare la singularité absolue du prolétariat par rapport à l'aliénation bourgeoise. [...] Face à l'anonymat de la « ville capitaliste » et à l'individualisme exténué de la bourgeoisie — c'est à dire face à deux contraires que l'avant-garde tend à réunir en absorbant la contradiction de leur coprésence dans la réalité — *la Vienne rouge* affirme l'individualisme sectaire de ses monuments ouvriers.⁵⁹ Il s'agit dans un premier temps un problème d'expression des façades, autrement dit, qu'elle est le visage adéquat de la masse ouvrière ?

Le Bebel-Hof n'est pas l'exemple le plus ornemental, il fait abstraction d'éléments ornementaux accessoire et fait de ressortir des volumes en façade qui remplacent ceux-ci et qui viennent avant tout unifier les façades. S'il faut parler de l'uniformité de façade, il faudrait surtout regarder l'exemple de Kay Fisker qui pousse cette approche à l'extrême. La répétitions comme thème atteint dans le Hornbaekus au niveau de la perfection géométrique. L'homogénéité n'est plus seulement la répétition d'un élément, mais plutôt uniformité d'un motif délicat qui unifie l'ensemble, tant à l'intérieur de la cour que sur la façade du côté rue. La question que nous nous posons est donc « quelle expression est la plus adéquate ? »

Entre l'homogénéité silencieuse ou la monumentalisation des volumes. L'argument sectaire de l'abondance monumentale donnée par Tafuri nous pousserait vers la deuxième solution qui a priori ne cherche pas à se démarquer. Un problème perçu par la répétition homogène d'élément est celui de la monotonie. Le système répétitif et standardisé est aujourd'hui trop facilement associé à un « ennui » et exprime la dépersonification des façades. Ce refus explique aujourd'hui la volonté de beaucoup d'architectes d'affirmer constamment la singularité de leur projet produisant une ville construite d'objets hétérogènes. Pourtant la répétition possède un degré d'ordinaire qui d'une certaine façon se connecte à une identité commune.

59

Manfredo Tafuri, "Das rote Wien: Politique et forme du logement dans la Vienne socialiste, 1919-1933." (1980). p.35-36

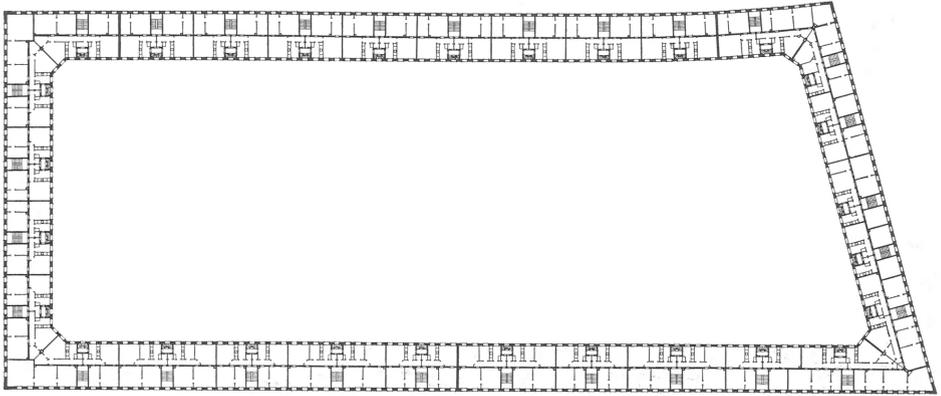


fig. 61

Kay Fisker, Hornbækhus,
1922 source: hicarquitectura.
com

“[...] la nécessité pour l’architecture de trouver à se repositionner. Reprendre place dans une pensée riche et collective du généreusement partagé, écartée des dogmes et des dominations. Sortir d’une vision oppressante de la répétition pour retrouver du commun ; puisque ce mot semble supporter à lui seul, et plus que d’autres à cette époque, tous les aspects les plus louables de la conscience collective. Quitter le déplorable registre des banalités pour ne garder que la puissance de l’ordinaire ; ou le sens premier de ce qui est banal à tous.”⁶⁰

60

Valentin Bourdon, *les formes architecturales du Commun*,
2020, p.346

On pourrait aussi ajouter à cela que d’une certaine manière la perfection géométrique et proportionnelle des façades de Hornbækus le rendrait aujourd’hui plus extraordinaire face à la volonté souvent désespérée d’être différent.

Une deuxième question que l’on doit aborder, et pour terminer ce sujet de la cour comme seuil entre le logement et la cellule, est celui de la transition. Pour être défini comme un seuil, il faut que cet espace face partit d’une transition entre deux instants, dans

le cas de la ville, celui du public et du privé. Certains exemples de Höfe démontrent des espaces si définis qu'ils gagnent leur propre autonomie et pourraient être en quelque sorte plus associés à des squares ou à des jardins publics.

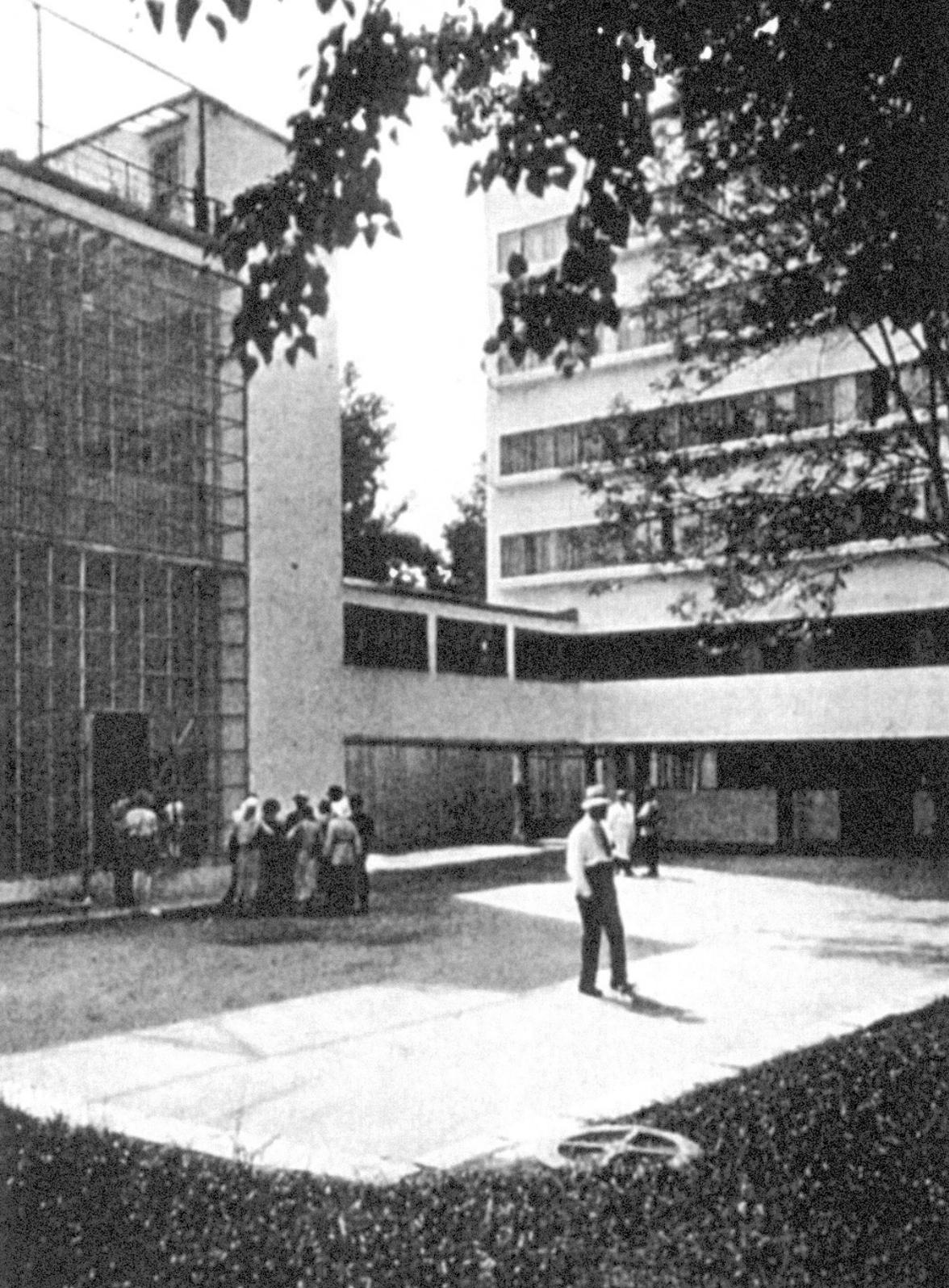
Un autre point est celui de la relation à la rue. Le Bebel-Hof par exemple ne possède qu'une entrée et fait donc figure de finalité et ne cherche pas de relations avec les bâtiments ni les Höfe autour. Ce détail renforce le jugement de sectaire en isolant ces logements dans la ville. Ces deux points, l'indépendance de la cour et l'ouverture à la ville mettent en question la préservation des qualités domestique et d'intérieur, qui influencent ce degré de «appropriabilité». Par la lecture de Benjamin, nous avons compris le seuil comme un élément de transition aux limites ambiguë. Il ne s'agit pas seulement d'une question d'ouverture à la ville, mais plutôt une question d'accessibilité, rendant cet espace plus égalitaire, mais qui permettrait aussi la mise en place une interaction à la ville. Le seuil se trouve dans l'équilibre qui met en tension les deux polarités qui sont nos intérieurs et la ville.



fig. 62

Kay Fisker, Hornbækhus,
1922 source: hicarquitectura.
com

De la cellule à l'appartement bourgeois, ou l'inverse?



3 CONCLUSION

Cette étude de l'habitation collective pourrait continuer à questionner de nouveaux thèmes et s'ouvrir plus amplement au-delà du 20e siècle, notamment par l'étude plus approfondie des discussions en réaction au modernisme engagé par la Team X ou observer plus précisément les conditions contemporaines. Néanmoins, on a pu relever une série d'enjeux qui nous permettent de les utiliser comme outils afin de construire des projets contemporains dans la continuation d'une l'histoire de l'habitation.

Terminer cette recherche avec les exemples des Höfe viennois nous permet aussi de réfléchir l'habitation collective non pas comme un assemblage d'éléments individuel, mais surtout comme un ensemble dans lequel l'individu est capable de se retrouver et ainsi définir ce que l'on a nommé de multitude. Ce terme de multitude remplace la connotation péjorative de la masse, mais il est aussi emprunté à Paolo Virno qui développe cette notion encore plus loin :

“The contemporary multitude is composed neither of «citizens» nor of «producers»; it occupies a middle region between «individual and collective»; for the multitude, then, the distinction between «public» and «private» is in no way validated. [...] While one does not wish to sing out-of-tune melodies in the post-modern style («multiplicity is good, unity is the disaster to beware of»), it is necessary, however, to recognize that the multitude does not clash with the One; rather, it redefines it. Even the many need a form of unity, of being a One.”⁶¹

61

Paolo Virno. *A grammar of the multitude : for an analysis of contemporary forms of life*, 2004, p.25

fig. 63

Narkomfin, Intérieur du bloc commun, M. Ginzburg et I. Milinits, Moscou, 1930.
Source: thechannelhouse.org

À cette citation l'on peut assimiler l'importance des «noms» utilisés dans les projets que nous avons vus : «monument prolétaire,» «maison-commune» et «unité d'habitation.» Il s'agit toujours de projeter un ensemble unitaire dont l'identité ne représente pas seulement la masse, mais leur rencontre et de leur donner un centre commun. Dans le chapitre *Forms of Dread and Refuge* de *A Grammar of the Multitude* (2004) Virno relie le sentiment de peur qu'il nomme d'anxiété commune : "*The multitude, instead, is united by the risk which derives from not feeling at home,» from being exposed omnilaterally to the world.*"⁶² La construction d'un foyer commun, d'une «grande maison,» identitaire à une communauté, est le point de départ de tous les projets sociaux que nous avons vu. Ils sont tous hérités des utopies sociales du 19e siècle comme le *Phalanstère* de Fourier, ensuite promu par Godin et son *Familistère de Guise* (1854-1884).

62

Paolo Virno, *A grammar of the multitude : for an analysis of contemporary forms of life*, 2004, p.34

Le regroupement en un centre, en une masse, n'est pas seulement la réponse à une crise de logement, mais avant tout un acte politique, affirmant une confrontation à ce qui l'entoure. Pourtant, l'inverse n'en est pas moins radical. Renforcer l'homogénéité de la ville c'est aussi renforcer son caractère commun. L'exemple du Paris Haussmannien ne se résume pas qu'au découpage d'axes routiers dans la masse, mais aussi à la construction d'un visage commun. La répétition, la contiguïté et l'homogénéité résultante expriment un ordinaire appropriable et lisible par tous.

L'importance n'est pas seulement de justifier que la réduction du logement n'implique pas celle de ses qualités ou de préciser l'expression du bâtiment. Mais de renforcer l'importance de l'habitation dans l'histoire de l'architecture et de revaloriser l'habitation sociale comme ressource collective.

BIBLIOGRAPHIE

ÁBALOS, Iñaki. *The good life : a guided visit to the houses of modernity* (2001). [new, revised and updated edition] traduction: Paul Hammond. Zürich: Park Books, 2018.

BEISI, Jia. "Adaptable Housing or Adaptable People? Experience in Switzerland gives a new answer to the questions of housing adaptability" in *Architecture et Comportement / Architecture and Behaviour*, Vol. 11, no 2 (1995): 139-162. comportements.ch (accès 25 novembre 2020).

BENJAMIN, Walter. "The Destructive Character" (1931), dans *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. traduction de Edmund Jephcott, New York: Schocken Book, 1986.

BOURDON, Valentin. *Les formes architecturales du Commun*, EPFL: thèse n° 8550, 2020.

BUCHLI, Victor. "Moisei Ginzburg's Narkomfin Communal House in Moscow: Contesting the Social and Material World." *Journal of the Society of Architectural Historians* 57, no. 2 (1998): 160-81. Accès 15 octobre 2020. doi:10.2307/991377.

COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier Et La Mystique De L'URSS: Théories Et Projets Pour Moscou, 1928-1936*. Bruxelles: Mardaga, 1987.

COHEN, Jean-Louis. "La maison-commune et la modernisation de l'architecture russe" (2013), dans Michèle Lambert-Bresson, Annie Térade, et al., *Architectures urbaines, formes et temps : mélanges offerts à Pierre Pinon*, Paris: Picard 2014.

CREAGH, Lucy, Kaberg, Helena, Lane, Barbara Miller et Frampton, Kenneth. *Modern Swedish Design : Three Founding Texts* (Illustrated éd.). New York: The Museum of Modern Art, 2008.

DOGMA (Pier Vittorio Aureli et Martino Tattara). *The Room of One's Own : The Architecture of the (Private) Room*, Milano: Black Square, 2017.

DOGMA (Pier Vittorio Aureli et Martino Tattara). *Loveless: The Minimum Dwelling and It's Discontents*. Milano: Black Square, 2019.

DOGMA (Pier Vittorio Aureli et Martino Tattara). "Barbarism begins at home: Notes on Housing", in: idem, *Dogma: 11 Projects*, London: Architectural Association, 2013.

ELEB, Monique, Debarre-Blanchard, Anne. *Architectures de la vie privée : maisons et mentalités, 17e - 19e siècles*. Bruxelles: Archives d'architecture moderne, 1989.

ENGELS, Friedrich. *The origin of the family private property and the state : in the light of the researches of Lewis H. Morgan* (1884). New York: International publishers, 1981.

EVANS, Robin. "Figures, Doors, Passages"(1978) dans *Translations from Drawing to Building and Other Essays*. First edition: p.55-91. Cambridge: The MIT Press, Cambridge, 1997.

GINZBURG, Moisei. *Dwelling: Five Years' Work on the Problem of the Habitation* (1934), London: Fontanka Publications, 2018.

GINZBURG, Moisei, Leonidov, Ivan, et Kuzmin, Nikolai. "New translations from Contemporary Architecture", *The Journal of Architecture* 22, no 3: 584-628. London: Riba, 2017.

GOZAK, Andrei. *Ivan Leonidov: The Complete Works*. New York: Rizzoli International Publication, 1988.

KHAN-MAGOMEDOV, Selim O. *Pioneers of soviet architecture: The search for new solutions in the 1920s and 1930s*, traduction de Alexander Lieven, New York: International Publication, 1987.

LE CORBUSIER. *La ville radieuse : éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*. Boulogne: Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui. 1935.

LE CORBUSIER. *Précisions, sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (1930), [Réimpression] Paris:Éditions Vincent Féral, 1960.

LYOTARD, Jean-François. "Domus et la mégalopole" (1987), *PO&SIE n°44*: 93-102, Paris: Belin/Humensis, 1988.

MATTSSON, Helena, Wallenstein, Sven-Olov. *Swedish modernism : architecture, consumption and the welfare state*. London: Black Dog, 2010.

NIVET, Soline. *Le Corbusier et l'immeuble-villas*. Wavre (Belgique): Mardaga, 2011.

PANGARO, Anthony. "Golden Lane, Robin Hood Gardens London: Housing by the Smithsons is based on years of theory" in *Architecture Plus Volume 1*, Number 5 (June 1973):36-45.

POROTTO, Alessandro. *L'intelligence des formes : le projet de logements collectifs à Vienne et Francfort*, Genève: MétisPresses, 2020.

SBRIGLIO, Jacques. et al. *Le Corbusier - l'unité d'habitation de Marseille*. Marseille: Editions Parenthèses, 2005.

STAUROIDES, Stavros. *Common space : the city as commons*. London, England: Zed Books, 2016.

TAFURI, Manfredo (ed.). *Vienne la Rouge: Politique immobilière de la Vienne Socialiste, 1919-1933*, Traduction: Catherine Chatin, Bruxelles: Pierre Mardaga, 1981.

TEIGE, Karel. *The Minimum Dwelling* (1932), [1st éd.], traduction et introduction Eric Dluhosch, Cambridge: The MIT Press, 2002.

TEYSSOT, Georges. *Une topologie du quotidien*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016.

TEYSSOT, Georges « Fantasmagories du mobilier », in Id., *Walter Benjamin. Les maisons oniriques*, série: Philosophie, Paris: Hermann, Chapitre II, pp. 53-111. 2013

UDOVIČKI-SELB, Danilo, Khmel'nitsky, Dmitry, Paperny, Vladimir. *Moisej J. Ginzburg & Ignatij F. Milin : Narkomfin : Moscow 1928/1930 O'neil Ford Monograph 6*, Tübingen: Wasmuth Verlag, 2016.

VAN GERREWEY, Christophe. *Choosing Architecture : Criticism, History and Theory Since the 19th Century*. First edition. Lausanne: EPFL Press, 2019.

VIRNO, Paolo. *A grammar of the multitude : for an analysis of contemporary forms of life*. Foreword by Sylvère Lotringer, translation by Isabella Bertolotti et al., Los Angeles: Semiotexte. 2004

