

Zeitschrift: Matières

Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville

Band: 13 (2016)

Artikel: La porte, une échelle de l'habitat

Autor: Mosayebi, Elli / Inderbitzin, Christian

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984421>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



La porte, une échelle de l'habitat

Elli Mosayebi, Christian Inderbitzin

L'espace, le corps et l'échelle

Dans le film qu'Orson Welles a adapté du Procès de Kafka en 1962, on trouve une scène où Joseph K. se retrouve face à une porte surdimensionnée. Hormis cela, cette porte n'a aucune autre particularité. Le battant, formé d'un cadre et de panneaux à moulures, est fixé à trois gonds. Ses proportions sont parfaitement normales. Joseph K. semble ridiculement petit face à cette porte. Le décalage d'échelle est encore souligné par la position de la poignée. Joseph K. est obligé de se mettre sur la pointe des pieds et de tendre la main pour pouvoir l'atteindre et l'actionner. Cette porte donne une fausse idée de sa taille et le fait apparaître comme un nabot. Il est évident que cette porte ne lui est pas destinée. Le personnage n'a rien à faire dans ces lieux. Il s'est sans doute égaré.

Cet effet scénographique, habilement construit, joue sur le décalage entre deux échelles qui concordent habituellement: l'échelle de l'homme et celle de la porte. Cet effet fonctionne par la juxtaposition de ces deux échelles. La porte apparaît trop grande pour le personnage, et le personnage trop petit pour la porte. Quelle échelle est la bonne? Le trouble est produit par la discordance entre les deux échelles. Le film d'Orson Welles cherche à exprimer le sentiment d'impuissance que Joseph K. ressent face à un système judiciaire arbitraire et tout-puissant. C'est ici tout un code de références étonnant sur le corps humain, symbole d'un monde harmonieux ancré depuis l'Antiquité dans la culture occidentale, qui est ébranlé¹.

La scène que nous venons de décrire met en jeu trois éléments fondamentaux pour notre propos: la porte, le corps humain et l'échelle. Quels liens entretiennent ces trois éléments? Pour répondre à cette question, nous nous référerons tout d'abord aux brillants travaux de Philippe Boudon au sujet de l'échelle et de la proportion. Voici la définition qu'en donne l'architecte et urbaniste français: «L'échelle suppose donc la mesure

Orson Welles, *Le procès*, 1962.
Joseph K. devant la porte
surdimensionnée.

d'un édifice ou d'une partie d'un édifice par report à un élément extérieur à lui-même. [...] Il me faut avoir recours à un espace extérieur et en fin de compte probablement à mon corps.»² Boudon développe sa définition de l'échelle en l'opposant à la notion de proportion. «Dans le cas de la proportion – écrit Boudon – la mesure s'effectue par report d'un élément d'un espace à un élément du même espace, l'ensemble étant considéré comme un système clos.»³

Pour apprécier l'échelle d'un espace architectural, nous avons donc besoin d'un élément situé à l'extérieur de celui-ci. Il faut disposer d'un élément de comparaison pour prendre la mesure des dimensions d'un espace. D'un point de vue technique, mesurer signifie «comparer au moyen de chiffres; pour cela, il faut déterminer une grandeur par un nombre qui définit combien d'unités de base sont contenues dans la grandeur à mesurer»⁴. Dans notre perception, c'est le corps humain qui sert d'unité de mesure fondamentale : la longueur d'un pas, la hauteur du regard, la longueur et l'amplitude des bras, la hauteur de la tête. Toutes ces mesures du corps nous donnent un ordre de grandeur lorsque nous traversons et percevons un espace. Si l'on se représente une pièce comme un parallélépipède blanc abstrait, il sera beaucoup plus difficile d'en évaluer les dimensions que si cette pièce comporte des éléments connus tels que des portes, des fenêtres, des tables et des chaises. En effet, de prime abord, un segment de mur plein est sans échelle.

Ce qui nous pose le moins de problème, c'est d'appréhender les dimensions d'un espace où apparaissent des objets qui présentent une forme anthropomorphe avec laquelle nous pouvons immédiatement nous comparer physiquement. Ces éléments nous permettent d'établir un lien entre notre corps et l'espace. Comparer nos propres mesures à un élément anthropomorphe nous permet de mesurer l'espace. Cette nécessité de créer ces repères se fonde sur notre besoin de protection et de sécurité, notre besoin d'établir un contrôle sur le monde. L'architecture, en tant que système de repères d'échelle entre nous et l'espace ouvert, est l'outil pour y parvenir. En ce sens, l'échelle de l'architecture nous aide à nous approprier le monde.⁵

La scène de film que nous avons décrite plus haut nous révèle que ces repères peuvent aussi nous tromper. Toutefois, le but n'est pas la supercherie. On recourt volontairement au décalage d'échelle pour obtenir des effets. Ce procédé n'est pas purement cinématographique, mais aussi – et avant tout – architectural. Boudon expose de façon très pertinente que l'échelle utilisée par l'architecte n'est pas statique et immuable, mais qu'elle peut varier et s'accommoder. L'échelle de l'architecte est élastique.⁶

L'échelle et la porte

Dans une interview, l'architecte zurichois Robert Haussmann décrit de la façon suivante l'interaction entre le corps, l'échelle et la perception : «La chaise en tant qu'objet [...] m'a toujours beaucoup intéressée. Une chaise possède la forme la plus adéquate pour l'homme. Et c'est pourquoi les variations d'échelle ont toujours constitué

une ressource scénographique très prisée. Parce qu'elles créent très vite l'impression que les comédiens sont immenses ou minuscules. Je ne connais aucun autre meuble qui soit aussi lié au corps humain, qui ait une telle qualité anthropomorphe.»⁷ Nous proposons d'attribuer cette même qualité anthropomorphe à la porte dans la mesure où elle constitue l'ouverture primordiale d'un espace, bien avant la fenêtre qui, dans une perspective historique, n'est rien d'autre qu'une variation de la porte. Les proportions de la porte sont toujours anthropomorphes et correspondent à la taille d'un homme qui se tient debout. Contrairement au mobilier, la porte fait partie intégrante du bâtiment. Les pièces ont toujours un accès.

En outre, les portes sont des éléments architecturaux primaires qui séparent fondamentalement l'intérieur de l'extérieur. Bernhard Siegert écrit: «*Les portes sont des éléments architecturaux qui constituent une technique culturelle élémentaire parce qu'elles marquent en architecture l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur et thématisent cette différence en établissant un système caractérisé par les opérations d'ouverture et de fermeture.*»⁸ Georg Frank, lui, décrit l'espace architectural comme une succession de pièces qui s'emboîtent les unes dans les autres dans un rapport hiérarchique. «*Les espaces conçus par l'architecture sont toujours séparés et reliés aux autres. Ce système de séparation et de liaison produit une différenciation, voire une hiérarchie des niveaux. [...] A chaque étage ainsi généré, les pièces d'un espace permettent d'accéder au niveau supérieur, de même qu'elles ouvrent sur le niveau inférieur. [...] Tous les bâtiments présentent cette hiérarchie des étages.*»⁹ La porte, pourrait-on dire, est un repère d'échelle intégré dans l'espace, et donc un élément clé lors de la phase de conception.

La porte dans la perception de l'espace

La perception d'un espace est liée à sa constitution intérieure. La tâche de l'architecte est de combiner les différents éléments et parties d'un espace selon certaines règles. L'essentiel du travail de conception consiste à inventer et définir ces règles. Si le mobilier ne relève plus aujourd'hui de la compétence de l'architecte, les portes font toujours partie intégrante de l'architecture. En nous appuyant sur deux exemples, nous allons maintenant décrire l'interaction entre l'espace, les portes, l'échelle et la perception.

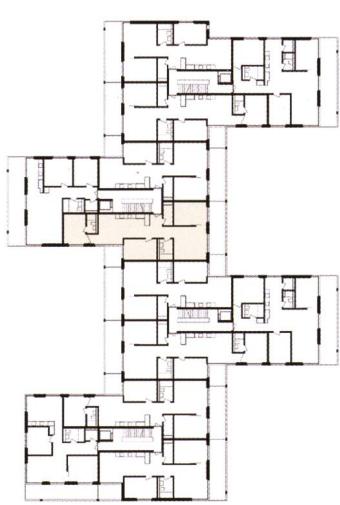
Dans l'immeuble Brüggliäcker, nous avons décrit les plans comme des territoires où les chambres sont réparties à la périphérie et à l'écart, tels des villages disséminés dans un paysage ouvert. Dans les appartements orientés est-ouest, les distances entre deux chambres sont parfois notables puisqu'elles peuvent atteindre plus de vingt mètres. Chacune possède une orientation, un éclairage et un accès différent.

On accède à la chambre située à côté du séjour par une large ouverture latérale qui peut être fermée par une porte coulissante. Quand elle est ouverte, le panneau de la porte disparaît à l'intérieur de la chambre, ce qui rajoute pratiquement au séjour une seconde ouverture sur la façade. La réunion du séjour et de la chambre permet

de créer une surface supplémentaire. Une deuxième chambre, située dans l'angle intérieur de l'appartement, est également accessible par une porte de taille normale de 80 centimètres de large et de deux mètres de haut, disposée dans la paroi longitudinale. Depuis l'intérieur de la chambre, par la fenêtre, le regard porte par-delà la terrasse sur l'espace cuisine-salle à manger. La troisième chambre se trouve à l'autre extrémité, dans l'axe longitudinal de l'appartement. On y accède par un espace resserré entièrement fermé par une porte large de 1,20 mètres et haute de 2,50 mètres. Juste après l'entrée, une fenêtre s'ouvre sur la gauche directement sur l'extérieur. Sur le même plan que la grande porte de la chambre se trouve la plus petite porte de l'appartement, qui mesure 70 centimètres de largeur et deux mètres de hauteur. Elle conduit à un cabinet de douche réservé à cette chambre.

La plus grande et la plus petite des portes de l'appartement sont disposées côte à côte et forment une paire disparate, comme deux frère et sœur d'âge différent. Elles figurent les deux échelles de l'appartement : l'ampleur longitudinale, qui atteint près de 21 mètres de long, et l'exiguïté du cabinet de toilette. Ce qu'elles ont en commun, c'est la hauteur de la poignée, à 95 centimètres. Ce parti pris s'applique à tout l'appartement et fait paraître la hauteur sous plafond plus haute qu'elle ne l'est en réalité. Il ouvre le paysage vers le ciel.

Le deuxième projet d'immeuble, situé dans la Freihofstrasse, incarne de façon exemplaire la tendance actuelle de renouer avec la construction de logements de moindre surface. Le centre de chaque appartement est occupé par une cuisine où l'on peut manger, et qui ouvre sur toutes les autres pièces. Le programme imposait que le séjour puisse être fermé et utilisé en tant que chambre à coucher d'appoint. C'est ce qui explique un plan relativement cloisonné ; toutes les pièces pouvant être fermées par une porte.



Edelaar Mosayebi Inderbitzin
avec Baumberger Stegmeier,
ensemble d'habitation Brüggeläcker,
Zurich-Schwamendingen, 2014.
Plan et vue de la paire de portes.



*Edelaar Mosayebi Inderbitzin,
immeuble Freihofstrasse,
Zurich-Alstetten, 2015. Vue de
la cuisine avec les deux portes
de taille différente et plan.*

Les pièces se différencient très peu par leur taille. Elles ne sont pourtant pas interchangeables. Elles se distinguent en effet par leur porte. Cet aspect est particulièrement frappant lorsque l'on regarde les deux portes qui donnent accès aux pièces situées derrière la cuisine. La première, qui mène dans ce que nous considérons être le séjour, fait toute la hauteur de l'appartement sur une largeur de 80 centimètres, tandis que la porte située juste à côté présente un linteau et ne mesure que deux mètres de haut sur un mètre de large. La différence manifeste de leurs dimensions, qu'aucun aspect fonctionnel ne justifie, confère à ces deux portes une qualité anthropomorphe autonome. Cette impression est encore renforcée par les poignées fixées à des hauteurs différentes : à 95 centimètres sur la porte la plus haute et étroite, et à 115 centimètres sur la porte la plus petite et massive. Ces hauteurs étant inversement proportionnelles à la taille des portes renforcent l'impression dysfonctionnelle et irrationnelle. De même qu'on attribue à des colonnes des proportions humaines et même des «caractères humains»¹⁰, ces deux portes ont chacune leur personnalité propre. Nous les avons comparées à Laurel et Hardy, deux personnages expressifs qui ne se distinguent pas par leur élégance, mais par leur aspect voyant et excentrique.

La porte, instrument anthropomorphe

Jusqu'à présent, nous nous sommes surtout attachés à décrire comment la porte apparaît comme un repère d'échelle visuel dans l'espace. Ce faisant, nous n'avons pas encore pris en compte le fait que les portes sont mobiles et qu'elles offrent aussi aux habitants une possibilité de transformer leur appartement. Nous affirmons que la porte constitue un repère non seulement visuel, mais aussi tactile. Il peut paraître surprenant de lire qu'en architecture, le toucher contribue aussi à donner l'échelle de l'espace. Rappelons-nous la définition de Boudon, qui pose notre corps comme mesure de référence. Dès lors, il semble évident que, dans notre processus de perception, ce principe ne concerne pas seulement la vue, mais aussi le toucher.

Walter Benjamin le souligne particulièrement : «Les constructions architecturales sont l'objet d'un double mode de réception : l'usage et la perception, ou mieux encore : le toucher et la vue. On ne saurait juger exactement la réception de l'architecture en songeant au recueillement des voyageurs devant les édifices célèbres. Car il n'existe rien dans la perception tactile qui correspond à ce qu'est la contemplation dans la perception optique. La réception tactile s'effectue moins par la voie de l'attention que par celle de l'habitude. En ce qui concerne l'architecture, l'habitude détermine dans une large mesure même la réception optique.»¹¹ Pour apprécier la qualité tactile d'un élément comme la porte, il faut l'envisager sous l'angle de sa manipulation par l'homme. L'usage de la porte nécessite-t-il un engagement complet du corps ou la simple pression d'un doigt ? Pour Bernhard Siegert, la poignée fait de la porte un «instrument qui est manœuvré par la main d'un utilisateur. La poignée rend la porte anthropomorphe»¹². Il se réfère ici à Gottfried Semper qui avait décrit l'anse d'un vase comme un élément anthropomorphe comparable. «Elle doit être d'un maniement agréable et donner envie de la saisir, être en quelque sorte attrayante. Sa taille doit être relative à celle de la main de l'homme.»¹³ La porte que l'on manipule crée, elle aussi, un lien entre le corps et l'espace.

Aucun architecte ne sait mieux exploiter les portes que le Milanais Luigi Caccia Dominioni. C'est lui qui fut chargé dans les années 1950 de réaménager l'appartement Mondelli dans la Via Visconti di Modrone. Avant l'intervention de Caccia, la disposition des pièces était claire puisqu'elles se répartissaient de part et d'autre d'un couloir central. Ce couloir servait à séparer les sphères publique et privée. Caccia modifia le plan en incluant la salle à manger dans l'espace privé et en rompant l'axe du couloir central pour ajouter une circulation transversale intéressante sur le plan spatial. L'appartement présente donc maintenant deux axes perpendiculaires : le couloir menant de l'entrée jusqu'à la chambre à coucher, et une nouvelle circulation entre la salle à manger et le séjour. L'ancienne séparation radicale entre les sphères publique et privée a disparu au profit de ce nouvel axe transversal. Caccia a résolu ce problème en prévoyant un dispositif de portes raffiné, une sorte de sas, au niveau du couloir.

Ce dispositif de portes se compose de quatre panneaux, deux étroits et deux plus larges, qui permettent de créer six constellations spatiales différentes, selon les besoins du quotidien ou lors de réception. Les portes peuvent réguler la circulation des habitants, des visiteurs et du personnel. Ce sont les jours de fête que ce dispositif dévoile tout son potentiel. Au moment de l'accueil des invités dans l'entrée, les portes peuvent être positionnées de façon à dissimuler aux regards l'espace privé et à introduire les visiteurs directement dans le séjour. Le personnel peut dresser la table dans la salle à manger sans être aperçu des visiteurs, car les petites portes masquent alors la vue sur le côté. Au moment de conduire les convives dans la salle à manger, les petits panneaux peuvent être ouverts tandis que les deux grands battants ferment le couloir central dans l'axe longitudinal.

Ces dispositifs de portes très élaborés sont connus en France depuis l'époque baroque sous le terme de «dégagements». A l'inverse des portes d'appartements bourgeois, celles conçues par Caccia pour l'appartement de la Via Visconti di Modrone sont légères

et s'ouvrent sans effort. L'aspect ludique de leur utilisation au quotidien est un atout important. Il peut même être perçu comme une invitation à transformer l'intérieur. Leur forme abstraite constitue un autre élément essentiel de ces portes. En effet, ces panneaux laqués noir, très fins, sans montants ni traverses, ne correspondent pas à l'idée que l'on se fait habituellement d'une porte.¹⁴

La porte, support de signification

Nous avons vu que les portes, en tant que repères visuels et tactiles, produisent certains effets. Ces effets marquants servent à véhiculer des significations. Or, celles-ci sont également en lien avec l'échelle puisqu'elles fournissent des informations sur notre rapport à un bâtiment ou à un espace donné. Bernhard Siegert écrit : «Les portes sont des opérateurs de processus symboliques, épistémologiques et sociaux qui, en séparant l'intérieur de l'extérieur, génèrent des sphères publiques et privées, en articulant l'espace de façon à ce qu'il devienne porteur de codes culturels.»¹⁵ Dans notre travail, nous envisageons ces significations comme l'aspect narratif d'une architecture. Il ne s'agit pas là de rechercher un sens particulier très précis ; nous sommes plutôt intéressés par l'ouverture et l'ambiguïté de sens que peut offrir une forme architectonique. A travers deux projets, nous allons maintenant décrire cet aspect en rapport avec la porte.

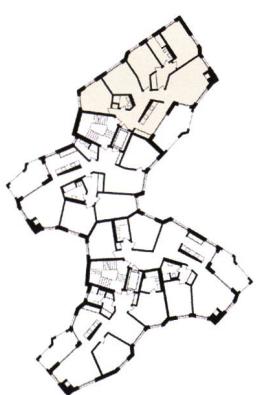
Les plans des appartements de l'immeuble de la Steinwiesstrasse suivent une logique géométrique particulière dictée par le contexte local, qui s'est inscrite en cohérence avec la conception extérieure et plastique de la construction. En dépit de leurs géométries différentes, tous les appartements déclinent deux mêmes thèmes. D'une part, ils oscillent entre l'idée de l'espace ouvert et du cloisonnement, puisque les salles de séjour collectives se distinguent d'une composition spatiale basée sur la pièce. D'autre part, le plan traite du thème du cheminement. On accède directement à l'*«intérieur»* des appartements en sortant de l'ascenseur et l'on chemine alors vers l'*«extérieur»*. Le parcours n'est pas rectiligne et présente des extensions latérales – comme dans le coin repas – ou des bifurcations – comme pour se rendre dans la cuisine, par exemple. Les cloisons présentent de légères arêtes qui contribuent à guider ce mouvement. Le point extrême de cette perspective est une cheminée dans le séjour, adossée à la façade pignon du bâtiment. Aucune nécessité ni aucune recherche d'efficacité n'ont conduit à l'élaboration de ce plan, mais l'unique idée d'un promeneur qui déambule selon ses envies.

Ces appartements disposent de deux différents types de portes. Celles des chambres ont un format de 80 centimètres de large sur deux mètres de haut, et les poignées sont fixées à 1,15 mètres du sol, c'est-à-dire nettement plus haut que le milieu du battant. Ces mesures répondent à une intention visuelle liée à la perception de l'espace, mais aussi à des connotations sémantiques. Etant donné la faible hauteur sous plafond de 2,80 mètres, la dimension relativement réduite des portes donne l'impression de petites ouvertures, ce qui agrandit les pièces. La portion de mur de 80 centimètres au-dessus du linteau évite également que la continuité des cloisons, qui servent de guide, ne soit interrompue de manière perturbante. La hauteur des poignées de porte

revêt une double signification. D'une part, elle renforce l'impression de petitesse des ouvertures en faisant apprêhender au corps qui actionne cette poignée une hauteur qui n'est pas sa dimension réelle. D'autre part, cette hauteur véhicule aussi une intention sémantique liée au fait que nous associons les poignées hautes aux appartements bourgeois du XIX^e siècle. Elles y sont parfois fixées à la hauteur de la poitrine – dans la maison Wittgenstein, carrément à hauteur d'épaule – et procurent, peut-être plus encore à nous qui sommes habitués aux normes de la modernité, un sentiment de distinction lorsque l'on traverse ces pièces. Cette idée d'habitat bourgeois, qui est liée au vieux quartier résidentiel de Hottingen, transparaît aussi dans le placage en noyer foncé des panneaux de porte, un bois qui, comme le chêne, est associé à la solidité et à l'opulence de ce type de logement. Toutefois, on pourra se convaincre qu'il s'agit bien d'une interprétation contemporaine de cette forme de logement en observant les cadres de porte rendus invisibles en évitant qu'ils ne dépassent et en les peignant de la couleur du mur. Le vantail semble ainsi intégré dans le mur, telle une ouverture abstraite.

Quant au deuxième type de porte, il doit être également mis en rapport avec son contexte. Il présente un panneau large, de toute la hauteur de l'appartement, qui ne forme pas une ouverture dans la cloison mais dégage entièrement le passage au moyen de charnières plates. C'est une porte «moderne», qui rappelle explicitement la porte pivotante de Le Corbusier. L'immeuble de la Steinwiesstrasse, qui présente bien d'autres éléments en rupture avec des habitudes associées à l'habitat bourgeois, est un projet en phase avec la modernité.

Le deuxième projet, celui de l'ensemble Avellana, fonctionne sur des associations d'un tout autre ordre. Le bâtiment se trouve dans le vieux quartier zurichois de Schwamendingen sur une parcelle de jardins éloignée de la route et située derrière une rangée de vieux bâtiments ruraux. Le volume et l'expression architectonique de la construction témoignent du caractère informel de cette situation. L'aménagement et le plan relèvent de la même intention. Ainsi, l'accès se fait par des escaliers ouverts, chaque appartement donnant directement sur l'extérieur. Cette ouverture renoue ainsi avec



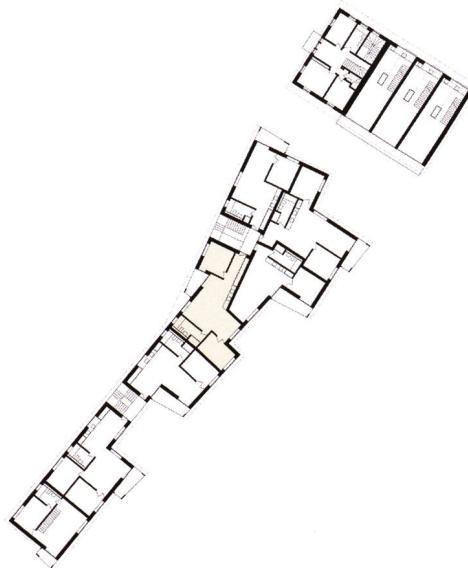


l'environnement rural d'autrefois et renonce au modèle d'agencement urbain entre l'extérieur et l'intérieur: il n'y a pas ici de hall d'entrée, et l'on pénètre directement dans la cuisine et la pièce à vivre, comme cela se faisait dans les fermes. Du fait de la compacité des appartements et du passage direct de l'espace collectif à la sphère intime, les pièces qui composent ces appartements ne sont soumises qu'à une faible hiérarchisation et caractérisation. En cela, il s'agit là d'un habitat informel et ouvert.

Les portes revêtent une signification particulière pour le caractère de ces appartements. Les procédés de fabrication en bois ayant été définis très précisément, il a été possible de créer des encadrements de porte sans traverse supérieure, et avec seulement deux montants. Grâce à cela, le sol et le plafond sont d'un seul tenant, ce qui fait paraître ces petits appartements plus grands et tend à uniformiser leur détermination fonctionnelle. Le placage en mélèze des panneaux confère à ces portes un statut de passage et de liaison. Les veines larges du mélèze ajoutent également un aspect décoratif.

La rusticité de ce conifère est bien sûr à rapprocher du contexte et de la forme d'habitat puisqu'elle fait immédiatement songer aux constructions rurales. C'est dans ce sens également qu'il faut interpréter une autre particularité de ces portes à double battant, dont les deux panneaux ne s'ouvrent pas dans le même sens. Ceci serait inimaginable dans un appartement bourgeois, où elles se doivent d'ouvrir du même sens pour méner le passage d'une pièce à l'autre en suivant un certain cérémonial social. A l'inverse, dans l'immeuble Avellana, cette ouverture à double sens exprime quelque chose de spontané, d'informel et d'humoristique en permettant d'ouvrir les battants vers l'une ou l'autre pièce, selon l'envie.

*Edelaar Mosayebi Inderbitzin,
immeuble Steinwies-/Irisstrasse,
Zurich-Hottingen, 2015.
Plan, vue sur la pièce avec les deux
portes et vue de la porte pivotante.*



La porte dans le mode d'habiter

Quel rôle les portes jouent-elles dans le mode d'habiter ? Si les portes ont servi jusqu'au début du XX^e siècle à réglementer l'accès de la sphère privée, à instaurer des hiérarchies entre les pièces et à stabiliser les tensions entre les différentes couches sociales, l'usage de la porte semble être aujourd'hui beaucoup plus pragmatique et répondre à des considérations purement pratiques. On se contente souvent d'une gamme de portes qui comprend celle de la maison, de l'appartement, de la chambre à coucher, de la salle de bains. Pour le commanditaire, il suffit que chaque pièce dispose d'un seul moyen de fermeture. Les logements avec des pièces comprenant deux, trois, voire quatre portes semblent désormais appartenir au passé.¹⁶

Les espaces de vie ouverts ne nécessitent plus d'installer des portes. Bernhard Siegert va jusqu'à affirmer que la différence entre «l'intérieur et l'extérieur» tend à ce point à disparaître que la porte – comme symbole – est vouée à disparaître. Robert Musil écrivait déjà en 1928 à ce propos : «*Les portes appartenaient au passé. [...] Bien plus anachronique encore que la porte, son cadre. [...] La seule porte originale qu'ait produite notre époque, c'est la porte tournante de l'hôtel et du magasin.*»¹⁷ Et il poursuit avec des anecdotes sur l'usage des portes en jouant avec les mots : «*Il pouvait claquer la porte au nez de quelqu'un, lui montrer la porte, même le mettre à la porte, c'était là une foule de rapports avec la vie, montrant ce mélange parfait de réalisme et de symbolisme que le langage offre seulement quand son objet a pris une réelle importance à nos yeux. Mais cette grande époque des portes est révolue !*»¹⁸

Edelaar Mosayebi Inderbitzin,
ensemble de logements Avellana,
Zurich-Schwamendingen, 2012.
Vue de la porte à double battant
ouvrant à double sens et plan.

La banalisation des rapports à l'espace à laquelle le présent nous confronte est en contradiction manifeste avec la richesse des relations et la diversité des projets de vie d'aujourd'hui. Habiter ne s'est jamais résumé à exécuter une suite linéaire et mécanique d'activités comme dormir, se doucher, cuisiner ou faire le ménage. C'est pourtant ce que donnent à penser les plans d'appartements stéréotypés des sociétés immobilières actuelles. Habiter inclut aussi bien l'individuel que le collectif, la possibilité d'être inactif ou très actif, de se concentrer ou de se laisser aller. Ce sont précisément ces facettes de vie multiples et contradictoires qui entrent en ligne de compte dans la notion d'habiter, qui nécessitent une constante capacité de changement et une possibilité d'appropriation individuelle. Les multiples usages de la porte peuvent répondre aux critères de polyvalence, de flexibilité et d'adaptabilité souvent réclamés dans les plans. La porte relie notre corps à l'espace et, de ce fait, détient la possibilité de créer de nouveaux liens entre le corps et l'espace.

Notes

Ce texte a été traduit de l'allemand au français par Jean Bertrand.

¹ Paul von Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie*, Dumont, Cologne, 2001, pp. 82 et suiv.

² Philippe Boudon, *Sur l'espace architectural*, Editions parenthèses, Paris, 1971, p.100.

³ *Ibidem*.

⁴ Paul von Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie*, op. cit., p.104.

⁵ «Die eigentliche Tendenz aller abendländischen Mechanik – das bedeutet die Zurückführung aller qualitativen Eindrücke auf unveränderliche quantitative Grundwerte – geht auf eine geistige Besitzergreifung durch Messung», écrit le philosophe Oswald Spengler (1880-1936), cité par Paul von Naredi-Rainer dans *ibidem*.

⁶ Philippe Boudon, «L'échelle, concept fondamental d'une architecturologie», op. cit., p.100.

⁷ Fredi Fischli et Niels Olsen (éd.), *Trix + Robert Haussmann, Studiolo*, Edition Patrick Frey, Zurich, 2013, p. 197.

⁸ Bernhard Siegert, «Türen. Zur Materialität des Symbolischen», *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, n°1, 2010, p. 153.

⁹ Georg Frank, Dorothea Frank, *Architektonische Qualität*, Hanser, Munich, 2008, pp. 30 et suiv.

¹⁰ Vitruve, cité par Paul von Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie*, op. cit., p.95.

¹¹ Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (1936), in *idem, Gesammelte Schriften*, édité par R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Francfort/Main, 1991, vol.I, partie 2, pp. 504-505. [Walter Benjamin (1936), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, version française de 1936].

¹² Bernhard Siegert, «Türen. Zur Materialität des Symbolischen», op. cit., p. 167.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Elli Mosayebi, *Konstruktionen von Ambiente. Wohnungsbau von Luigi Caccia Dominioni in Mailand*, Thèse, ETH Zürich, 2014, pp.150-151.

¹⁵ Bernhard Siegert, «Türen. Zur Materialität des Symbolischen», op. cit., p. 154.

¹⁶ Robin Evans, «Menschen, Türen, Korridore», *Arch+*, n°134/135, 1996.

¹⁷ Robert Musil, «Türen und Tore», in *idem, Gesammelte Werke*, édité par Adolf Frisé, Prosa et Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik, Hamburg, 1978, p. 504 [traduction Philippe Jaccottet, *Œuvres pré-posthumes*, Seuil, Paris, 1965, p.73].

¹⁸ *Ibidem*.

