

**Zeitschrift:** Matières  
**Herausgeber:** École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville  
**Band:** 16 (2020)

**Artikel:** Le plan paralysé (du logement) contre le plan libre (de la maison) : L'antinomie de l'architecture moderne  
**Autor:** Lucan, Jacques  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-984512>

### **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**

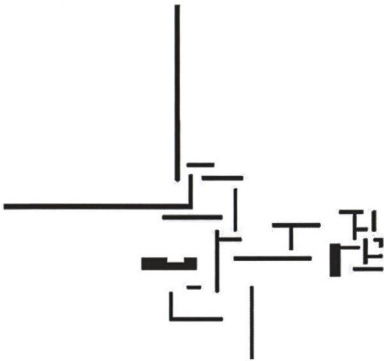
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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**

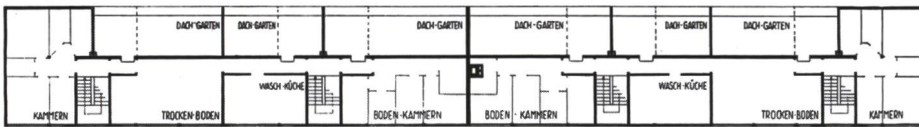
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

**Download PDF:** 10.04.2026

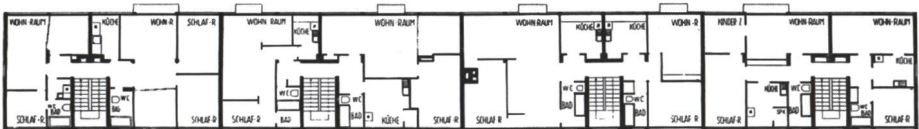
**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



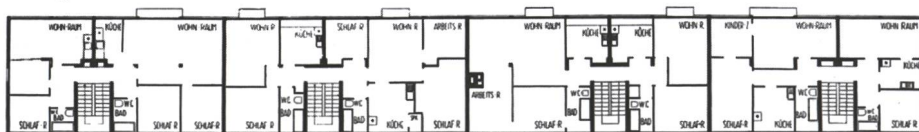
Dachgeschoß / Roof storey



2. Obergeschoß / 2nd Floor



1. Obergeschoß / 1st Floor



Erdgeschoß / Ground Floor



## Le plan paralysé (du logement) contre le plan libre (de la maison)

L'antinomie de l'architecture moderne

Jacques Lucan

Le développement de la société industrielle et urbaine que connaît l'Europe à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle entraîne des réflexions sur l'habitat collectif, maisons à loyer puis habitations à bon marché, qui se succèdent dans une continuité que manifestent de nombreuses publications. On assiste également à l'émergence de réalisations qui se veulent exemplaires, par exemple aux Pays-Bas, notamment à Amsterdam, et en Allemagne, notamment à Berlin et Francfort avant 1933. On peut aussi rappeler que tout ce mouvement est accompagné de congrès internationaux et d'expositions-manifestes donnant parfois lieu à la réalisation d'ensembles conçus pour offrir des modèles d'habitation.

Parmi eux, on retiendra entre autres la Siedlung Weissenhof réalisée à Stuttgart en 1927, dans le cadre de l'exposition *Die Wohnung* [L'habitat], organisée par le Werkbund allemand ; la cité de Neubühl édifée à Zurich entre 1930 et 1932, sous l'égide du Werkbund suisse ; ou encore la Werkbundsiedlung et la Siedlung Baba, respectivement construites à Vienne et Prague en 1932. L'un des congrès les plus importants a eu lieu en 1929 à Francfort : il s'agit du deuxième CIAM (Congrès international d'architecture moderne), lequel était consacré à l'habitation et à ce qui est nommé l'«*existenzminimum*»<sup>1</sup>. Sous la forte impulsion de Walter Gropius, les débats qui s'y sont déroulés entérinèrent l'urgente nécessité de produire un grand nombre de logements aux conditions de confort «moderne», en faisant appel à des moyens industriels de construction.

*Opposition entre le plan libre et le plan paralysé illustrée par deux projets de Ludwig Mies van der Rohe : plan du projet pour la Maison de campagne en briques, 1922 ; plans des étages de l'immeuble d'habitation réalisé à la Siedlung Weissenhof, Stuttgart, 1927.*

### Ouverture et fluidité spatiales

On peut, d'ores et déjà, relever le paradoxe d'une situation antinomique : en même temps que la réflexion sur la question du logement collectif prend une ampleur internationale, les évolutions et bouleversements concernant le langage architectural lui-même se manifestent le plus souvent dans des programmes d'habitations individuelles. Dans beaucoup de cas, il s'agit de maisons ou de villas suburbaines et luxueuses.

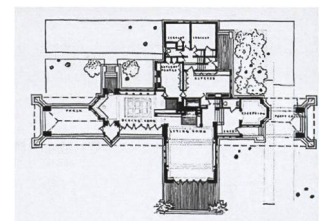
Ces programmes sont l'occasion de concevoir des dispositifs architecturaux inhabituels au regard des compositions par pièces, qui étaient auparavant les plus habituelles pour les habitations. En effet, certains architectes, figures primordiales pour l'histoire de l'architecture, ont acquis leur réputation initiale en projetant ou en réalisant des maisons exceptionnelles par la liberté de leur dispositif spatial.

Déjà, aux États-Unis, les avancées les plus conséquentes avaient été les réalisations de Frank Lloyd Wright, dans le domaine de ce qu'il considérait lui-même comme le programme domestique américain par excellence, la *Prairie House*, et dont le premier chef-d'œuvre fut, selon l'historien Henry-Russell Hitchcock, la maison Ward Winfield Willits (1902-1903) à Highland Park, dans la banlieue de Chicago – «*the first masterpiece among the Prairie houses*»<sup>2</sup>. En Europe, parmi les architectes qui seront présents à la Siedlung Weissenhof, Ludwig Mies van der Rohe, très admiratif de l'œuvre de Wright, avait conçu un projet de Maison de campagne en briques en 1922, et Le Corbusier et Pierre Jeanneret plusieurs maisons ou villas durant les années 1920, jusqu'à la villa Savoye (1928-1931) à Poissy, lesquelles leur ont fourni un champ d'expériences et «*joué leur rôle de laboratoires*»<sup>3</sup>.

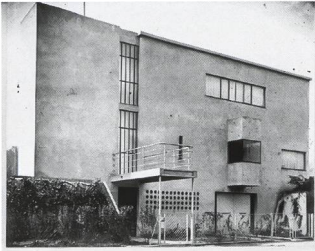
Dans les cas mentionnés ici, l'enjeu était celui de concevoir des dispositifs d'ouverture spatiale qui remettaient en cause la fermeture de la pièce. Wright précisera ainsi lui-même dans son *Autobiographie* : «*Mon sentiment du "mur", ce n'était plus le côté d'une boîte. C'était une clôture donnant, seulement lorsqu'il en était besoin, une protection contre la tempête ou la chaleur. Mais elle devait aussi faire entrer dans la maison le monde extérieur et permettre à l'intérieur de la maison d'aller au dehors. C'est dans ce sens que je travaillais à l'élimination du mur en tant que mur, et l'amenais vers la fonction d'un écran [screen], d'un moyen d'ouvrir l'espace [...]*»<sup>4</sup>. Concernant cette ouverture spatiale, Hitchcock parle, lui, de «*feeling of spatial flow*»<sup>5</sup>, cela à propos de la maison personnelle de Wright, à Oak Park, dont la construction avait commencé quelque temps avant celle de la maison Willits, et qui fut réalisée en plusieurs étapes de 1889 à 1909.

Concernant son projet de Maison de campagne en briques datant de 1922, Mies van der Rohe semble quant à lui reprendre quasiment les explications de Wright, en disant avoir «*abandonné le principe habituel des volumes clos : à une série de pièces distinctes j'ai substitué une suite d'espaces ouverts. La paroi perd ici son caractère de clôture et ne sert plus qu'à l'articulation organique de la maison*»<sup>6</sup>; les murs, seuls éléments constructifs constitutifs du projet, se prolongeant hors des espaces habitables eux-mêmes.

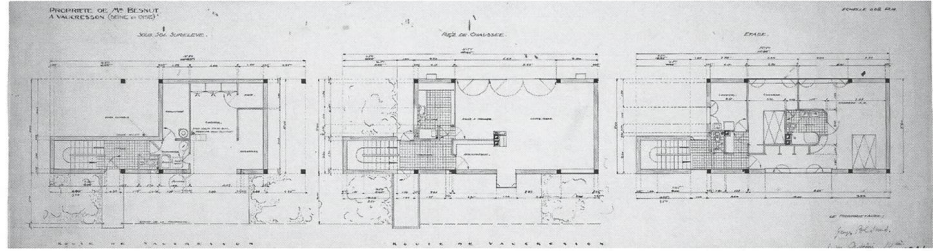
L'exigence d'une ouverture spatiale est donc un *leitmotiv* et correspond à un nouveau paradigme architectural : elle est à la fois synonyme de liberté par rapport aux dispositifs par pièces géométriquement définies, et elle suppose «*l'élimination du mur en tant que mur*», l'articulation des espaces et non plus la succession des pièces (en enfilade ou non). La même année 1922, Le Corbusier et Jeanneret réalisent l'une de leurs premières villas, à Vaucresson. Anecdote : en sortant d'une soirée au Vel'Hiv (vélodrome d'hiver) à Paris, où se déroulait une course cycliste de «*Six Jours*», «*spectacle magistral de grandeur, d'unité*»<sup>7</sup>, l'architecte eut, «*exemple de tranches esthétiques*»<sup>8</sup>, la conviction qu'il



Frank Lloyd Wright, maison Ward Winfield Willits, Chicago, 1902-1903, plan du rez-de-chaussée.



Le Corbusier et Pierre Jeanneret, villa à Vaucresson, 1922, vue de la façade sur rue et plans des trois niveaux.



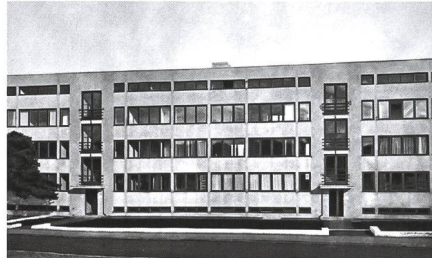
fallait rectifier le plan de la villa, qu'il fallait modifier la cage d'escalier qui était alors perpendiculaire à la façade, et la pivoter de quatre-vingt-dix degrés pour qu'elle amplifie celle-ci. Il fallait donc, précise Le Corbusier, « tourner le dos à l'accident »<sup>9</sup>, rechercher l'unité : « Il faut toujours exploiter la plus grande dimension. »<sup>10</sup> La plus grande dimension crée ainsi la continuité spatiale qui poursuit l'escalier et embrasse, latéralement, toute la longueur de la villa pour emmener, au rez-de-chaussée supérieur, à l'extrémité du séjour et, à l'étage, à l'extrémité de la chambre, selon la plus grande profondeur à chaque fois perceptible. Moment crucial puisque, dit encore l'architecte : « On découvrait "le plan libre" »<sup>11</sup>.

### Le « plan libre »

Pour ce qu'il considérera plus tard avoir été la condition de possibilité du futur concept de « plan libre », Le Corbusier avait dessiné en 1914 l'ossature « Dom-ino », « un système de structure – ossature – complètement indépendant des fonctions du plan de la maison »<sup>12</sup>, un système d'ossature ponctuelle, de piliers régulièrement espacés supportant des planchers horizontaux. Cette ossature permet « d'innombrables combinaisons de dispositions intérieures »<sup>13</sup>, dit-il, combinaisons qui peuvent différer d'un étage à l'autre. Celles-ci seront illustrées par les maisons ou villas, qui se répartissent selon ce que l'architecte nomme en 1929 les « 4 compositions »<sup>14</sup>, allant du genre plutôt facile au plus difficile et au plus généreux.

Avec le concept de « plan libre »<sup>15</sup> entrent désormais en jeu une perception et une progression pouvant devenir diagonales, par l'ouverture des « pièces », notamment aux angles, et donc leur oblitération en tant qu'entités spatiales distinctes. Le parcours est commandé par un enchaînement de points de vue mettant en valeur des séquences spatiales différentes, jouant de tous les éléments constitutifs d'un bâtiment – pilotis, parois courbes, appareils sanitaires ou de chauffage, double hauteur, etc. –, mais aussi de symétries, de dissymétries et d'équilibres, comme à la villa Savoye où se déploie une telle scénographie depuis l'entrée au rez-de-chaussée jusqu'à l'arrivée sur la toiture-terrace ; ce que l'architecte nomme lui-même une « promenade architecturale »<sup>16</sup>.

Dans la même optique de recherche d'un système de structure, selon un tout autre dispositif que celui de son propre projet de Maison de campagne en briques, Mies van der Rohe rappelle la nécessité économique de la rationalisation et de la standardisation,



Ludwig Mies van der Rohe, immeuble d'habitation à la Siedlung Weissenhof, Stuttgart, 1927, montage de l'ossature métallique pendant le chantier et vue de la façade achevée.

mais aussi l'exigence contemporaine de la plus grande liberté d'organisation spatiale et, pour cela, la nécessité de concevoir des bâtiments à ossature ponctuelle. À l'occasion de la construction de l'immeuble doté d'une ossature métallique en grille qu'il réalise à la Siedlung Weissenhof en 1926-1927, Mies van der Rohe affirme : « Si on n'aménage de manière fixe que la cuisine et la salle de bains, à cause de leur équipement spécifique, et si on décide de diviser la surface habitable restante avec des cloisons mobiles, je pense qu'on pourra répondre à toutes les exigences légitimes en matière de logement. »<sup>17</sup>

L'immeuble de vingt-quatre appartements offre ainsi douze dispositions différentes aux cloisonnements orthogonaux. Même si le choix ossaturiste correspond ici à un immeuble de logements, il s'adresse tout autant à des maisons ou villas, ou à des bâtiments qui s'en rapprochent, comme le Pavillon de l'Allemagne (1928-1929) à l'Exposition internationale de Barcelone de 1929, emblème d'une nouvelle spatialité où les parois indépendantes les unes des autres jouent un rôle essentiel.

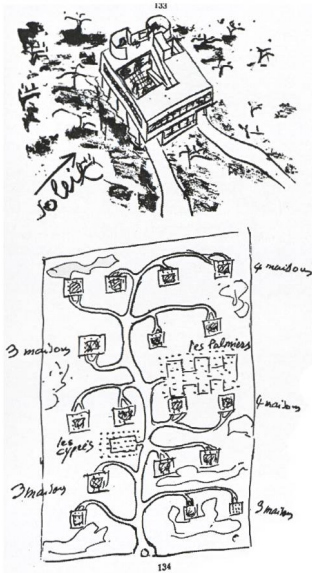
Le Corbusier, lui, tirera les conclusions de ses expériences architecturales des années 1920 en énonçant les « Cinq points d'une architecture nouvelle »<sup>18</sup> : trois d'entre eux s'intéressant à la superposition des planchers – les pilotis, les toits-jardins, le plan libre – ; et les deux autres à l'enveloppe – la fenêtre en longueur et la façade libre. La pierre de touche de ces « Cinq points » reste l'exigence du plan libre, qui permet d'oublier le « plan paralysé » de la maison de pierre<sup>19</sup>, le plan paralysé dans ses murs portants.

De son côté, la réflexion de Mies van der Rohe concernant le plan libre, « conception nouvelle qui a sa propre grammaire, comme un langage nouveau »<sup>20</sup>, aboutira, après la Seconde Guerre mondiale, à la maison Farnsworth (1945-1950). Sa disposition exige que « les éléments clos, qui restent encore une nécessité, soient loin des murs extérieurs »<sup>21</sup>, parce que « ce n'est que de cette façon qu'on parvient à un espace libre »<sup>22</sup>.

L'espace libre s'établit dans la continuité entre l'intérieur et l'extérieur, qui sont seulement séparés par des parois de verre, la maison étant détachée du sol, puisque posée sur une plate-forme surélevée de quelques marches. Vu l'unicité de son espace intérieur – s'il n'était le bloc clos des services, bien sûr –, la maison Farnsworth n'est littéralement qu'une seule pièce cernée de parois de verre, dans laquelle la vie domestique, qui n'est pas ici familiale, occupe des lieux n'étant jamais séparés par des portes. Il s'agirait donc de la démonstration absolue de l'oubli du plan paralysé et de ses murs portants.



Ludwig Mies van der Rohe, maison Farnsworth, Plano, Illinois, 1945-1950.



Le Corbusier, schéma illustrant la villa Savoye reproduite dix-sept fois sur un terrain de la campagne argentine, 1929.

### La maison comme *unicum*

Si les maisons de Wright, de Le Corbusier ou de Mies van der Rohe se sont succédées selon des suites qui, pour chacune, développent la plupart du temps les mêmes principes, elles restent cependant des productions individuellement uniques et singulières. Pour chaque architecte, ces réalisations sont constitutives d'une œuvre; elles peuvent aussi être des sources d'inspiration pour d'autres architectes qui les imitent quelquefois, plus ou moins fidèlement. Mais la reproduction ou la répétition d'une maison en plusieurs exemplaires paraîtrait pour le moins étrange, comme lorsque, à l'occasion d'une conférence à Buenos Aires en 1929, Le Corbusier avait imaginé la possibilité de construire dix-sept villas Savoye dans une sorte de lotissement situé dans la campagne argentine, «*grands prés avec des bestiaux qui paissent*»<sup>23</sup>, où la «*vie domestique sera insérée dans un rêve virgilien*»<sup>24</sup>.

Si on suit Walter Benjamin, la villa, en étant reproduite dix-sept fois, renoncerait à son authenticité, ou elle deviendrait un produit, perdant alors son aura d'œuvre: «*À la plus parfaite reproduction il manquera toujours une chose: le hic et nunc de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve.*»<sup>25</sup> Même si à Poissy la villa Savoye est posée «*au milieu de l'herbe comme un objet, sans rien déranger*»<sup>26</sup>, serait-elle la même si elle était reproduite dix-sept fois en Argentine?

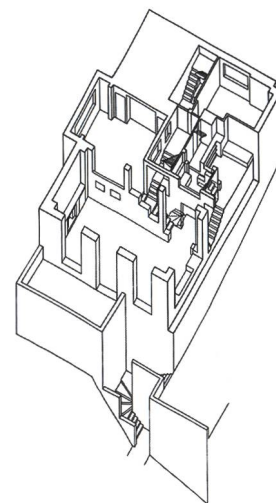
Une conclusion s'impose ici: chaque maison est un *unicum* qui n'a pas vocation à être reproduit, mais qui peut servir de modèle pour d'autres. Ces *unicum* jalonnent l'histoire de l'architecture du XX<sup>e</sup> siècle, qu'il s'agisse d'œuvres de Wright, de Mies van der Rohe ou de Le Corbusier, dont celles évoquées précédemment, ou encore de Gerrit Rietveld – comme la maison Schröder (1924) à Utrecht –, d'Adolf Loos – comme la villa Muller (1928-1930) à Prague –, ou d'Alvar Aalto – comme la villa Maiera (1937-1939) à Noormarkku.

On ne s'étonnera pas non plus si les plus exceptionnelles des maisons ou villas évoquées ici sont, à l'égal des musées, visitées pour leur valeur d'œuvre architecturale – et pas pour ce qu'elles contiennent. Paradoxalement, elles sont souvent rapidement devenues inhabitables par d'autres que ceux qui les avaient fait construire. Le fait d'avoir été, comme œuvres, rendues publiques, a en effet ôté à tout potentiel acquéreur le véritable sentiment d'être «chez soi». En devenant œuvre, on ne peut donc avoir qu'une jouissance «désintéressée», pour le dire à la suite d'Emmanuel Kant<sup>27</sup>, l'œuvre n'étant plus une chose d'usage privé, mais destinée au public.

### Le «plan paralysé» de l'habitation collective

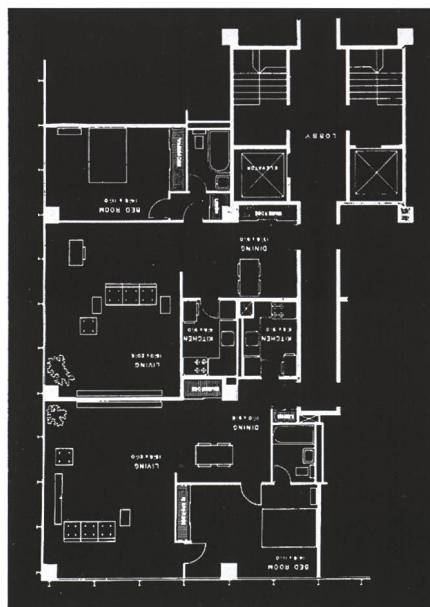
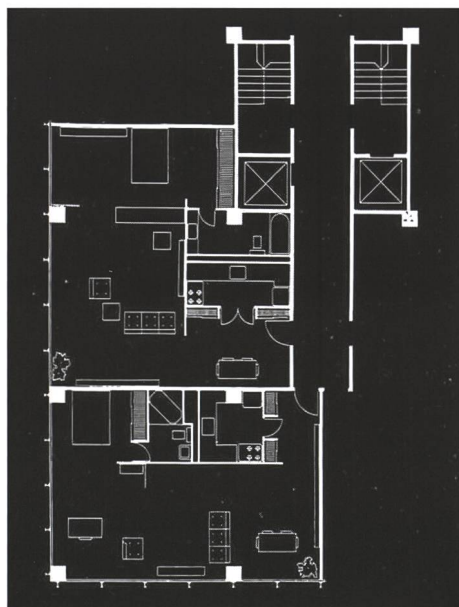
Ouverture, fluidité spatiales et plan libre ont-ils trouvé un terrain d'élection dans le domaine de l'habitat collectif? Force est de constater que les possibilités seront rares à partir du moment où les contraintes sont autrement plus fortes dans un bâtiment de logements collectifs que dans une maison. Plus généralement, s'affranchir de la pièce comme entité constitutive de l'habitation ne va pas de soi.

Loos lui-même, bien que resté fidèle à une configuration architecturale par assemblage de pièces, a pu ainsi rêver de mettre en œuvre de nouveaux principes, une nouvelle manière d'assembler les pièces, d'être l'instigateur de «*la grande révolution architecturale [...] d'un plan dans l'espace*»<sup>28</sup>. Le «*plan dans l'espace*» signifie que les pièces ne se disposent pas sur un même plan horizontal, qu'elles n'ont pas la même hauteur sous plafond, qu'elles s'assemblent dans les trois dimensions, la question de l'expression d'une ossature ne pouvant être que subsidiaire et uniquement relative à l'architecture de la pièce, comme pour le grand salon de villa Müller à Prague. Heinrich Kulka, dans la monographie qu'il consacre en 1932 à l'architecte, décrit ainsi les principales caractéristiques du «*Raumplan*» : «*Le libre jeu de la pensée dans l'espace, la planification d'espaces disposés à différents niveaux et qui ne sont pas rattachés à un étage couvrant toute la surface du bâtiment, la composition des différentes pièces en relation entre elles en un tout harmonieux et indissociable*»<sup>29</sup>. Soit, mais comment adopter une autre attitude que celle de «*l'architecte qui ne pense qu'horizontalement*»<sup>30</sup> ; et est-elle possible autrement que dans des maisons ou villas ? Disons que le travail de Loos concernant certaines habitations individuelles peut seulement être une source d'inspiration possible pour qui veut travailler à l'élaboration verticale d'un «*plan dans l'espace*».



Adolf Loos, villa Müller, Prague, 1928-1930, axonométrie.

Mies van der Rohe en reste, lui, à une conception spatiale horizontale, comme en témoignent ses maisons ou villas de l'entre-deux-guerres. Après la Seconde Guerre mondiale, il réalise plusieurs opérations de logement collectif dans lesquelles il conserve la même conception horizontale, mais en excluant cette fois la possibilité de s'affranchir de la délimitation des pièces. Pour les deux bâtiments de Lake Shore Drive (1948-1951) à Chicago, l'articulation des parois intérieures des appartements fabrique un jeu orthogonal de plans verticaux, à l'instar des projets de maison à patios



Ludwig Mies van der Rohe, Lake Shore Drive, Chicago, 1948-1951, comparaison entre un plan extrait de la revue L'Architecture d'aujourd'hui de 1958 montrant le «*dispositif Farnsworth*» non réalisé (à gauche) et le plan réalisé avec des cellules plus fermées publié dans la brochure The Glass House, 860-880 Lake Shore Drive, A Home for Gracious Living, 1957 (à droite).

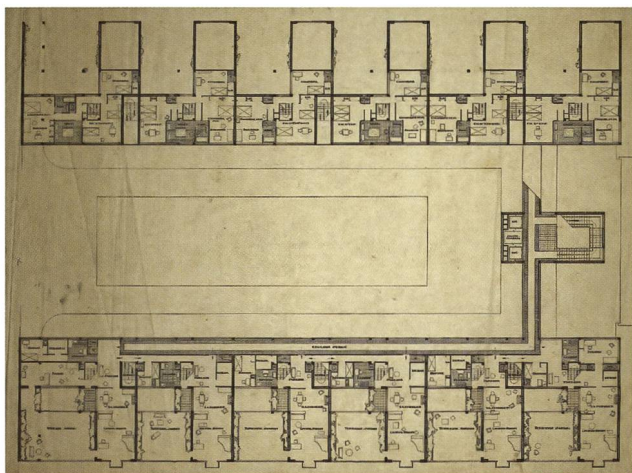
des années 1930 par exemple, mais les chambres sont cependant fermées. Il semble que l'architecte ait espéré pouvoir réaliser de grands appartements aux espaces beaucoup plus articulés et libres : dans la présentation qu'en fait la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* dans le numéro spécial qu'elle consacre en 1958 à l'architecte, elle publie des «plans initiaux [qui] ont été légèrement modifiés à l'exécution pour créer des cellules plus traditionnelles»<sup>31</sup>, c'est-à-dire des cellules plus «fermées».

On pourrait dire que les immeubles Lake Shore Drive représentent un compromis qui confirme l'antinomie de l'architecture moderne. Les projets d'habitation collective peuvent interpréter certains dispositifs spatiaux expérimentés dans les maisons ou villas, mais sans pouvoir s'affranchir de la nécessité de clore certaines pièces d'un logement le plus souvent familial. Autrement dit, à l'architecture de l'habitation collective correspondent des types «traditionnels» (c'est-à-dire vernaculaires). Faut-il en conclure que l'architecture de l'habitation moderne suit deux voies parallèles, l'une pouvant emprunter à l'autre, mais sans véritable réciprocité ?

Qu'en est-il des propositions de Le Corbusier ? Elles ont cherché à procéder à une synthèse entre individualité et collectivité, dans la recherche d'un modèle qui associerait les avantages de la villa et ceux de l'immeuble collectif – un thème dont l'architecte dira qu'«il ne cessait de [le] hanter à travers toutes les études sans commande»<sup>32</sup>. Sa première proposition consiste en un «immeuble-villas» comprenant «120 villas superposées»<sup>33</sup> ; elle accompagne le plan pour une «Ville contemporaine de trois millions d'habitants», présenté au Salon d'automne à Paris en 1922. «Formule neuve d'habitation de grande ville»<sup>34</sup>, elle donne à chacune des «villas» un jardin suspendu, en dotant l'«immeuble» d'équipements collectifs, puisque «la crise de la domesticité est un événement social inévitable qui réclame l'organisation des services communs»<sup>35</sup>. L'«immeuble-villas» illustre ainsi une dimension communautaire de l'habitat, idée qui ne quittera jamais Le Corbusier, et dont il précisa que le modèle lui en avait été donné suite à sa visite de la Chartreuse d'Ema près de Florence en 1907, puis en 1911.

En 1925, à l'occasion de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes à Paris, la présentation du fameux Plan Voisin est accompagnée d'un nouveau modèle d'«immeuble-villas» – d'une dimension beaucoup plus grande que celui de 1922 –, avec une cellule réalisée en vraie grandeur, constitutive du Pavillon de l'Esprit nouveau. La démonstration doit permettre de comprendre comment «la cellule habitable pratique, confortable et belle, véritable machine à habiter, s'agglomère en grande colonie, en hauteur et en étendue»<sup>36</sup>. L'agglomération «en grande colonie» est celle de cellules individuelles qui s'additionnent horizontalement et se superposent verticalement, des modifications substantielles des cellules elles-mêmes n'intervenant pas dans les superpositions.

La cellule des «immeubles-villas» connaîtra d'autres déclinaisons<sup>37</sup>, mais il faut attendre le milieu des années 1930 pour que soit défini un nouveau modèle de bâtiment d'habitation, doté maintenant de rues intérieures qui distribuent des appartements<sup>38</sup>, proposition montrée dans le Pavillon des temps nouveaux de l'Exposition internationale des arts et



des techniques appliqués à la vie moderne, en 1937, avec le projet pour l'îlot insalubre n° 6 (1936-1938), où, précise Le Corbusier dans une sorte de désaveu des objectifs du CIAM de Francfort, «*jamais l'appartement n'est considéré comme "Minimum"*»<sup>39</sup>. Cette nouvelle proposition nous mène, après la Seconde Guerre mondiale, à l'Unité d'habitation (1946-1952) de Marseille, dans laquelle les cellules ménagent une double hauteur pour la pièce de séjour, réminiscence du jardin suspendu de la cellule des «immeubles-villas», et modèle pour ce que seront les appartements appelés «en duplex».

*Le Corbusier, projet d'immeuble-villa, 1922, plan de l'étage des villas et axonométrie montrant les jardins suspendus.*

Dans toutes ces propositions, la superposition des planchers occupés de façons différentes et l'affranchissement des murs se sont éloignés, et il en est de même du plan libre et de la liberté de ses figures. Une conclusion s'impose : la superposition des cellules d'un immeuble collectif de logements n'ouvre pas à des dispositifs différents d'une cellule à l'autre, ou bien les différences possibles ne sont que mineures. Autre façon de dire que le plan de l'habitation collective est paralysé ! La répétition ou l'agglomération des cellules «en grande colonie» supposent un ordre, un cadre qui rend difficile, sinon impossible que l'une d'entre elles déroge aux règles qui les contraignent et les associent toutes. Le cadre reconstruit ainsi comme virtuellement les murs desquels on croyait s'être libérés.

Une question plus générale se pose : l'architecture de l'habitation entretient-elle (inconsciemment) une schizophrénie qui lui est propre, une antinomie constitutive ? Tant qu'elle a affaire à l'habitation individuelle, maison ou villa, elle peut rechercher la liberté et expérimenter des dispositifs qui ne s'en rapportent qu'à son individualité et sa singularité ; elle peut même devenir œuvre, au-delà de l'usage. Mais lorsqu'elle a affaire à l'habitation collective, la singularité est nécessairement oblitérée, le cadre devient prédominant et la paralysie guette.

Liberté signifie donc : possibilité de rechercher des dispositifs spatiaux s'affranchissant de la mise en relation de pièces distinctes et «fermées» ; et paralysie : obligation d'inscrire dans un cadre qui assujettit tous les éléments constitutifs d'un ensemble.

Notes

- <sup>1</sup> Voir : *Die Wohnung für das Existenzminimum* [1930], Julius Hoffmann Verlag, Stuttgart, 1933.
- <sup>2</sup> Légende de la figure 73 de Henry-Russell Hitchcock, *In the Nature of Materials. The Building of Frank Lloyd Wright – 1887-1941*, Duell, Sloan and Pearce, New York, 1942.
- <sup>3</sup> Le Corbusier, «Introduction» in Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète de 1929-1934* [1934], Girsberger, Zurich, 1964, p. 11.
- <sup>4</sup> Frank Lloyd Wright, *Autobiographie* [1932], Les Éditions de la passion, Paris, 1998, p. 158 (Traduction revue).
- <sup>5</sup> Légende de la figure 13 de Henry-Russell Hitchcock, *In the Nature of Materials*, op. cit. (note 2).
- <sup>6</sup> «À propos de la Maison de campagne en briques», manuscrit de conférence, 1924, dans Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe - Réflexions sur l'art de bâtir*, Le Moniteur, Paris, 1996, p. 251.
- <sup>7</sup> «Villa à Vaucresson» in Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-1929* [1929], Zurich, Girsberger, 1964, p. 49.
- <sup>8</sup> *Ibidem*.
- <sup>9</sup> *Ibid.*
- <sup>10</sup> *Ibid.*, p. 50.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, p. 48.
- <sup>12</sup> «Les maisons «Dom-ino»», in Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-1929*, op. cit. (note 7), p. 23.
- <sup>13</sup> *Ibidem*.
- <sup>14</sup> «Les 4 compositions», in Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-1929*, op. cit. (note 7), p. 189.
- <sup>15</sup> Voir à ce sujet : Jacques Lucan, *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, PPUR, Lausanne, 2009, Chapitre 20 : L'espace convexe : Le Corbusier et le plan libre.
- <sup>16</sup> «Villa Savoye à Poissy, 1929-1931», in Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète de 1929-1934*, op. cit. (note 3), p. 24.
- <sup>17</sup> Mies van der Rohe, «Au sujet de mon immeuble» (1927), in *Bau und Wohnung*, Stuttgart, Deutscher Werkbund, 1927, repris dans Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe – Réflexions sur l'art de bâtir*, op. cit. (note 6), p. 263.
- <sup>18</sup> Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-1929*, op. cit. (note 7), pp. 128-129.
- <sup>19</sup> Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, G. Crès, Paris, 1930, p. 123.
- <sup>20</sup> Dans Christian Norberg-Schulz, «Rencontre avec Mies van der Rohe», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 79 («L'œuvre de Mies van der Rohe»), septembre 1958, p. 41.
- <sup>21</sup> *Ibidem*.
- <sup>22</sup> *Ibid.*
- <sup>23</sup> «Villa Savoye à Poissy, 1929-1931», op. cit. (note 16), p. 28.
- <sup>24</sup> Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, op. cit. (note 19), p. 138.
- <sup>25</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* [1935], dans *Œuvres III* [2000], Gallimard, Paris, 2015, p. 273.
- <sup>26</sup> «Villa Savoye à Poissy, 1929-1931», op. cit. (note 16), p. 24.
- <sup>27</sup> Voir : Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], traduction Alexis Philonenko, J. Vrin, Paris, 1968, chapitre 2.
- <sup>28</sup> Adolf Loos, «Josef Veillich» [1929], in *Paroles dans le vide – Malgré tout*, Editions Champ Libre, Paris, 1979, p. 323. Est reprise ici la traduction proposée par Panayotis Tournikiotis, *Loos*, Éditions Macula, Paris, 1991, p. 204, note 15.
- <sup>29</sup> Heinrich Kulka, «Der Architekt. Der Raumplan», in *Adolf Loos, Das Werk des Architekten*, Anton Schroll, Vienne, 1931; édition en fac-similé : Löcker Verlag, Vienne, 1979, cité par Panayotis Tournikiotis, *Loos*, op. cit. (note 28), p. 204, note 14.
- <sup>30</sup> *Ibidem*.
- <sup>31</sup> Dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 79, 1958, op. cit. (note 20), p. 65. Les plans des «cellules plus traditionnelles» ont été publiés précédemment dans le numéro 50-51 («Contributions américaines à l'architecture contemporaine»), décembre 1953, p. 31.
- <sup>32</sup> «L'Unité d'habitation à Marseille», in Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1946-1952* [1953], Zurich, Girsberger, 1970, p. 189.
- <sup>33</sup> Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1910-1929*, op. cit. (note 7), p. 41.
- <sup>34</sup> *Ibidem*.
- <sup>35</sup> *Ibid.*
- <sup>36</sup> *Ibidem*, p. 98.
- <sup>37</sup> Voir : Soline Nivet, *Le Corbusier et l'immeuble-villa*, Mardaga, Wavre (Belgique), 2011.
- <sup>38</sup> Voir en particulier : Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Œuvre complète 1934-1938* [1938], Zurich, Girsberger, 1964, p. 32.
- <sup>39</sup> *Ibidem*, p. 52.

