

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 42 (1985)

Heft: 4: Das Panorama

Artikel: Extensions de l'illusionnisme du panorama dans l'architecture privée

Autor: Malfroy, Sylvain

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-168644>

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: 15.01.2026

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

Extensions de l'illusionnisme du panorama dans l'architecture privée

par SYLVAIN MALFROY

Le type architectural du panorama peut-il servir de clé d'interprétation valable pour saisir le sens de certains dispositifs spatiaux et décoratifs de l'architecture domestique qui lui est contemporaine ou légèrement postérieure?

Ce rapprochement entre panorama et architecture d'habitation privée a surtout été étudié, à ma connaissance, dans la direction inverse de celle proposée ici. On s'est appliqué à montrer quelle part revient, dans la généalogie du panorama, à certaines tendances de l'aménagement d'intérieur et notamment aux procédés décoratifs en trompe-l'œil. Le type particulièrement en vogue au XVIII^e siècle, le *salon paysager*, mais aussi le type plus ancien de la *salle des perspectives* figurent désormais en bonne place dans la palette des artifices décoratifs et des programmes architecturaux précédant l'invention du panorama.¹ Si l'on peut vérifier ainsi dans un sens «aller» un échange d'expériences entre le domaine de l'architecture résidentielle privée et la technique spécialisée de la construction des panoramas, est-il possible de relever un *effet de retour* du panorama, une fois parvenu à sa définition typologique définitive, sur le secteur de l'habitation? En d'autres termes, il s'agit d'identifier quelles ressources architecturales nouvelles le panorama met à la disposition aussi bien des constructeurs que des usagers de la maison d'habitation.²

C'est au niveau de la structuration et de la perception de l'espace même de la maison qu'il me paraît possible de préciser l'apport innovateur du panorama, en comprenant par structuration spatiale non pas le contrôle des proportions ou de l'harmonie des séquences spatiales de l'habitation mais l'*organisation topologique de l'espace domestique*: c'est-à-dire, la mise en forme des rapports intérieur/extérieur, centre/périphérie, haut/bas, clos/ouvert, etc.

La topologie paradoxale du panorama

En nous limitant à l'exemple parisien particulièrement célèbre des panoramas du boulevard Montmartre, essayons d'analyser à l'aide de ces catégories le type d'expérience spatiale qu'introduit le panorama dans le contexte urbain.

Le complexe de bâtiments qui dès l'année 1800 prendra le nom de *Passage des Panoramas* se développe par agrégations successives à partir d'une première paire de rotondes, érigées en 1799 en bordure du boulevard Montmartre.³ En l'espace d'une dizaine d'années y viendront s'adjoindre une galerie passante, couverte de verre et bordée de boutiques de luxe, de cafés et de confiseries, puis le Théâtre des Variétés et un troisième panorama. Enfin, l'escalade de la spéculation en cet endroit de Paris sera telle qu'en 1831 déjà, les trois rotondes céderont la place à d'autres programmes architectu-

raux plus lucratifs. Le Passage des Panoramas s'insère bientôt dans un réseau de passages piétonniers d'environ 400 mètres de longueur, destiné à la flânerie. Stephan Oettermann analyse précisément ce *rapport de complémentarité* qui unit les types architecturaux du passage et du panorama dans la constitution de l'espace urbain au XIX^e siècle⁴: «Die Passagen waren der Tod der ersten französischen Panoramen, und doch scheint es kein Zufall, dass die erste Passage gerade durch die beiden Panoramarotunden hindurchging. Diese wie jene waren der ideale Aufenthaltsort der Flaneure und Müsiggänger, indem sie ein *Aussen im Innen* vorspiegeln. Das Panorama versprach einen freien landschaftlichen Ausblick, ohne dem Besucher die Mühen der Reise zuzumuten; die Passage versprach durch ihre Glas-Eisenkonstruktion einen Spaziergang im Freien, ohne den Elegant der Witterung auszusetzen. Beide versprachen sie dem Stadtbewohner die Natur, ohne dass er auf den Komfort der Stadt zu verzichten brauchte.»

Il convient d'ajouter qu'à l'époque où ces premiers panoramas parisiens ont été construits, les boulevards se présentaient encore comme une zone de transition entre la ville et les faubourgs. Ces grandes allées plantées d'arbres étaient relativement *marginales* par rapport au *centre* d'activité de la capitale et l'on peut dire qu'elles étaient devenues le lieu privilégié de la rêverie, de la vie imaginaire.⁵ Les cabarettistes, les comédiens, les *illusionnistes* précisément, pouvaient compter sur la *disponibilité* et la *complicité imaginaire* du public. Le peuple parisien se pressait sur les boulevards pour y consommer des sensations et se procurer le plaisir du dépaysement.

Le domaine d'efficacité imaginaire de l'illusionnisme du panorama consiste en ceci: les techniques de manipulation du regard et de mise en scène de la perception qu'il coordonne, réalisent au niveau du fantasme *l'utopie d'une intégration des contraires*. En somme, à vouloir décrire l'attrait spécifique du panorama, nous nous trouvons conduits à décrire des plaisirs également désirables qui, comme par magie, auraient cessé de s'exclure mutuellement:

– plaisir d'être à la fois dans la ville et au sein de la Nature. Mieux que la promenade publique ou le parc urbain⁶, le panorama permet d'expérimenter les qualités de nature que devrait idéalement posséder l'espace extérieur (si ce n'est une nature sauvage, du moins une nature en harmonie avec la civilisation). Le panorama procure ainsi la satisfaction imaginaire d'un besoin que les urbanistes ne manqueront pas par la suite de thématiser dans des formules paradoxales telles la *cité-jardin* (Ebenezer Howard) ou l'*immeuble-villa* (Le Corbusier): la réconciliation de l'habitat urbain et de la Nature;

– plaisir du *voyage* tout en restant *sur place*;



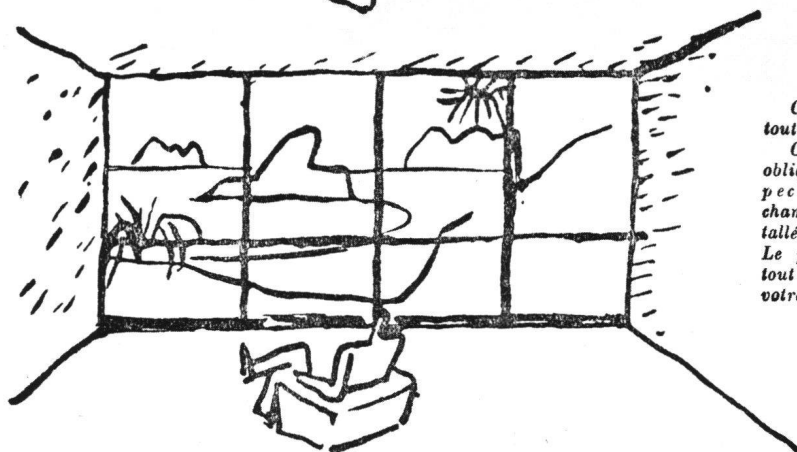
Ce roc à Rio-de-Janeiro est célèbre.



Autour de lui se dressent des montagnes échevelées; la mer les baigne.



Des palmiers, des bananiers; la splendeur tropicale anime le site. On s'arrête, on y installe son fauteuil.



Crac! un cadre tout autour.

Crac! les quatre obliques d'une perspective! Votre chambre est installée face au site. Le paysage entre tout entier dans votre chambre.

Le pacte avec la nature a été scellé! Par des dispositifs d'urbanisme, il est possible d'inscrire la nature dans le bail.

Rio-de-Janeiro est un site célèbre. Mais Alger, mais Marseille, mais Oran, Nice et toute la Côte d'Azur, Barcelone et tant de villes maritimes ou continentales disposent de paysages admirables!

Fig.1 «Par des dispositifs d'urbanisme, il est possible d'inscrire la nature dans le bail». Planche extraite de la bande-dessinée intitulée «La Maison des Hommes», où Le Corbusier expose en images son programme urbanistique. Noter l'usage du «présent de l'utopie» dans les légendes. (FRANÇOIS DE PIERREFEU/LE CORBUSIER, *La Maison des Hommes*, Paris 1942, p. 69)

- plaisir d'une suspension de l'instant (ou de l'actualisation du passé) tout en demeurant dans le temps;

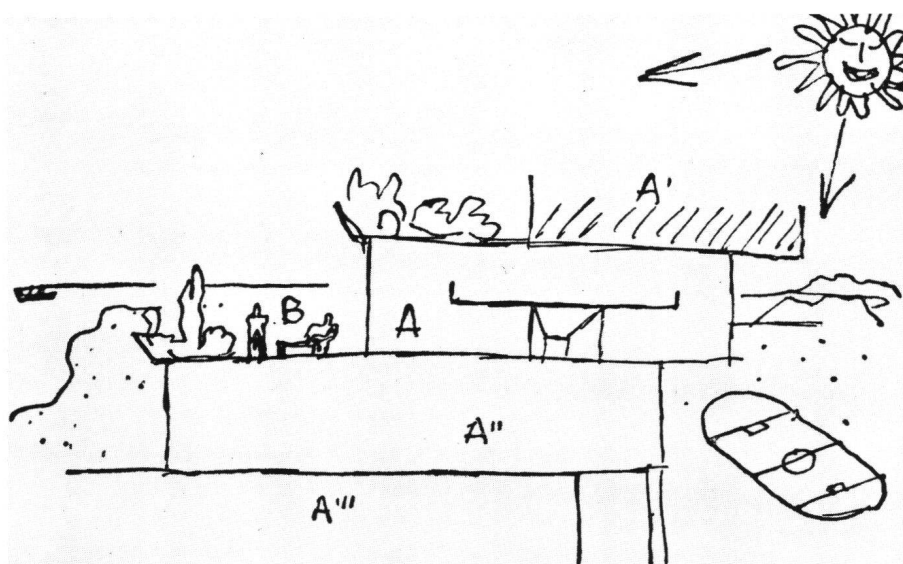
- plaisir de la surprise tout en abolissant le hasard;

- plaisir d'être en haut sans les inconvénients de l'ascension. Le point de vue accessible au spectateur dans le panorama mime les conditions d'un point d'observation élevé et central. La plate-forme du panorama est l'équivalent d'un belvédère, d'une tour de guet, d'un clocher, d'une colline, d'où le regard peut planer sans obstacles sur le champ d'un horizon total. Outre l'altitude, un attribut secondaire de tous ces points de vue est leur rareté: ils sont peu nombreux sur le territoire et ne peuvent accueillir qu'un faible nombre d'occupants. Ainsi à l'euphorie du regard dominant se combine celle du privilège exclusif;

- plaisir d'être au centre tout en jouissant des horizons lointains;

- plaisir de se sentir abrité sans entrave à sa liberté.⁷

Ceci ne constitue donc pas seulement la matière imaginaire que travaillent les illusionnistes de boulevard et les amuseurs de foire dans le cadre éphémère des tentes, des tréteaux et des baraquements de planches. La conciliation de ces exigences contradictoires du citoyen pénètre au XIX^{ème} siècle dans le programme de perfectionnement du confort urbain. Architectes, ingénieurs, techniciens, inventeurs de toutes sortes s'appliquent à mettre au point les solutions techniques propres à satisfaire durablement ces désirs, ou pour le moins cultivent l'espoir de leur satisfaction future. Dans le courant du XIX^{ème} siècle, toute une palette de types architecturaux verront ainsi le jour pour façonner l'espace urbain à l'image d'un Paradis artificiel. La majorité d'entre eux s'acheminent vers l'idéal d'une architecture invisible en exploitant au maximum les



Ces conquêtes techniques peuvent, pliées sous la loi du soleil africain, prendre une forme inattendue. La coupe entière de l'édifice est réglée par le soleil, le paysage et l'intention de donner à l'habitant des plaisirs réservés jusqu'ici à quelques princes : un logis exceptionnel.
 A : l'appartement desservi par la rue intérieure.
 B : le prolongement au dehors. Sport au sol : horizon entré dans la vie de chaque minute.

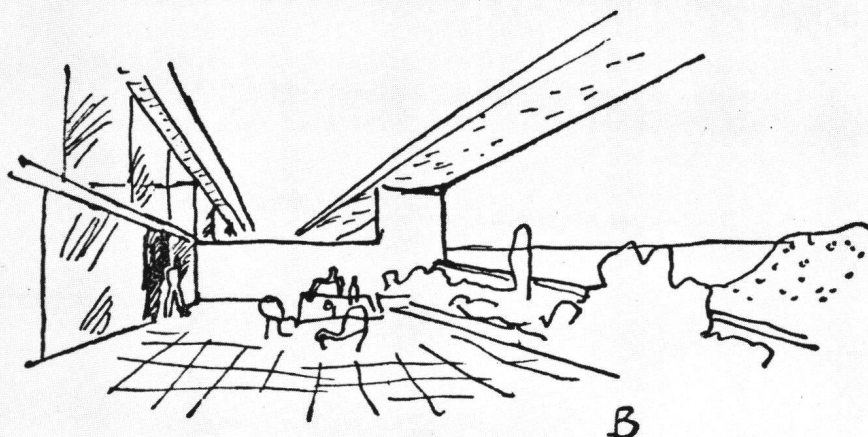


Fig. 2 «L'horizon entré dans la vie de chaque minute». Autre planche extraite de «La Maison des Hommes» reprenant les thèmes du projet «Obus» pour Alger (1931-1934, non réalisé). La coupe d'un immeuble montre comment, de la rue intérieure au rebord de la terrasse, une succession de dispositifs architecturaux encadrent la vue: l'appartement est vitré comme un «Guckkasten», l'étage intermédiaire accorde un point de vue en retrait et surélevé, la terrasse et le terrain artificiel arborisé (écran de verdure) portent le regard au loin, le brise-soleil souligne l'horizontalité du paysage. (idem, cf. fig. 1, p. 119)

qualités de *transparence* de certains matériaux (le verre) et des systèmes constructifs en ossature légère (les serres et jardins d'hiver, halles d'exposition et grands magasins, galeries passantes, etc.). Le panorama conserve quant à lui l'enveloppe massive, symbolique de la maison-forteresse, et vise plutôt à restituer la sensation d'espace extérieur par une meilleure *coordination des techniques de simulation*.

Dans la gamme des programmes architecturaux spécialisés, contemporains du panorama, celui-ci paraît remplir une *fonction de légitimation* particulière: le panorama exalte la foi dans le progrès en cultivant l'idée que la création d'un *microcosme artificiel et entièrement autarcique*, simulacre supérieur au monde réel, soit une chose possible ou pour le moins un objectif souhaitable. Le panorama est

véritablement un manifeste pour la sédentarité et la vie d'intérieur dans un *monde à soi et librement choisi*.

J'ai cherché à décrire le panorama comme un *équipement collectif* qui introduit certaines qualités de confort dans l'habitat urbain. Mais si le complexe de bâtiments articulés autour du Passage des Panoramas met en place un premier système topologique respectueux de l'*attachement ambivalent* du citoyen aux valeurs spatiales (attachement simultané aux valeurs du dedans et du dehors, du centre et de la périphérie, du haut et du bas, du fermé et de l'ouvert, etc.), il reste surdéterminé par l'opposition encore irréductible privé/public: l'usage de l'espace demeure soumis à un *cloisonnement* socio-économique *univoque*. Essayons de comprendre pourquoi la satisfaction de ces besoins devait être déléguée à un édifice spécialisé et ne pouvait être réalisée dans la résidence privée.

Ensuite nous esquisserons la problématique du processus de *privatisation* de ces qualités de confort.

Le champ visuel de la maison

Pourquoi le perfectionnement illusionniste des salles de séjour décorées de paysages panoramiques n'a-t-il pas pu trouver son aboutissement à l'intérieur de l'espace domestique? A cause de quelles contraintes le panorama devait-il émerger à l'écart de la résidence?

Rappelons ici dans quels termes la commission d'expertise mandatée par l'Institut de France en 1800 décrivait les conditions de perception nécessaires à l'effet du panorama: «Das Panorama ist die Art, ein grosses Bild dergestalt darzustellen, dass das Auge des Anschauers nach und nach einen ganzen Horizont im Gemälde erblickt, und vollkommen getäuscht wird. Unsere Sinnen, besonders das Gesicht, unterliegen leicht der Täuschung. (...) Grösse und Entfernung kann von selbst nie ohne Hilfsmittel beurtheilt werden; und jenes Hilfsmittel ist die *Vergleichung*; und wo diese Unterstützung mangelt, ist es [das Auge] immer der Täuschung unterworfen (...). Diese Täuschung wird also durch *Hinwegräumung aller Gegenstände* (die mit jenen auf dem Gemälde verglichen werden dürften) hervorgebracht, so dass der Anschauer zweifeln muss, ob er Natur oder Kunst erblicke.»

Dans la perspective de cette analyse, la maison est doublement inadéquate à la réalisation de l'effet illusionniste du panorama: d'une part, par son ameublement, d'autre part, à cause de la présence même de la fenêtre, qui vient irrémédiablement «démasquer» l'artifice de la représentation – le paysage réel apparaissant au dehors venant «contredire» le paysage représenté à l'intérieur. Mais cette «contradiction», à l'intérieur de la maison, entre le système décoratif, l'ameublement et la disposition des ouvertures ne pouvait être perçue comme gênante qu'à partir du moment 1) où l'on s'est mis à attendre de la représentation picturale un *effet de réel* équivalent voire supérieur à l'impression produite par le spectacle de la fenêtre, et du moment 2) où l'on a perdu toute possibilité d'établir des relations de *correspondance harmonieuse* entre les qualités esthétiques de l'espace intérieur et celles des espaces environnant le logement.

Ces deux points nous amènent à tenir compte, dans l'inventaire des contraintes qui ont empêché l'émergence du panorama au sein de l'habitation, de la restructuration des codes de perception et de la problématique du logement de masse.

1 – *L'horizon d'attente du spectateur/habitant*: En fait, il faudrait se garder de considérer rétrospectivement les salles décorées de panneaux juxtaposés ou de tapisseries à motifs paysagers comme des antécédents du panorama, maintenus dans une inefficacité relative à cause du sous-développement des techniques illusionnistes. Au contraire, à l'origine, ces aménagements d'intérieur n'étaient pas contradictoires, parce qu'ils étaient décodés au niveau du *symbole* et non de l'illusion. A une lecture symbolique, le tapis orné de motifs végétaux à l'image d'un parterre de fleurs autant que les panneaux à motifs paysagers encadrés de guirlandes et de grotesques parviennent parfaitement à métamorphoser le caractère de l'espace intérieur et l'ouvrir sur l'infini.⁹ Là où surgit la problématique du contrôle rigoureux des conditions de perception

et la nécessité d'évacuer les points de comparaison «démystifiant» (la fenêtre), c'est au moment où le spectateur ne se contente plus de l'effet symbolique du décor sur l'identité de l'espace intérieur (la maison parée des attributs du Paradis) mais souhaite jouir de l'*illusion* qu'un espace *autre* (plus ouvert à la Nature) est venu emplir le cadre matériel de l'architecture jusqu'à *rendre imperceptible sa limitation effective*. Ce glissement progressif du goût s'accompagne alors d'une valorisation si *exclusive* du trompe-l'œil qu'il faudra construire un édifice *ad hoc* pour réunir les conditions nécessaires à une expérience illusionniste optimale.¹⁰

2 – *L'environnement du logement*: Lorsque la résidence est séparée de l'espace public et des propriétés avoisinantes par une zone intermédiaire affectée à cour ou à jardin, il est possible de subordonner l'aspect esthétique des espaces extérieurs à l'ambiance intérieure de la demeure. Dans ce cas, la fenêtre n'est pas un élément perturbateur de l'aménagement intérieur mais au contraire, elle apporte des ressources complémentaires à la production du «Gesamtkunstwerk».

Avec l'émergence du logement de masse, et notamment de l'immeuble de rapport bourgeois, la zone intermédiaire qui assurait la relative autonomie du champ visuel de la maison, vient à manquer ou subir un changement fonctionnel. L'appartement ne communique pas de plain-pied avec une étendue de jardin privé, comme c'était le cas dans la typologie de l'hôtel particulier. Les files d'arbres sur les grandes avenues sont une nature publiques à laquelle l'habitation ne s'ouvre qu'exceptionnellement. D'autre part, la cour intérieure n'est pas non plus accessible comme prolongement du logement, à la manière d'un patio ou d'un atrium. On y oriente surtout les espaces de service. La cour définit une sorte d'arrière dévalorisé de l'appartement, tandis que la façade recueille toutes les marques de la représentativité. En façade, cependant, le balcon est un signe d'apparat et son usage est soumis à des règles de convenance sociale très strictes. L'appartement bourgeois s'approprie ainsi les valeurs de confort par un mouvement de repli, d'introversion. Dolf Sternberger intitule même «das störende Fenster» le chapitre de son livre où il analyse la sphère privée de la famille bourgeoise au XIX^e siècle.¹¹

Plutôt que d'être le *lieu de la conciliation des contraires*, comme nous l'avons vu pour le panorama, l'appartement bourgeois présente ainsi un modèle spatial particulièrement contrasté (où les oppositions topologiques précédemment énumérées restent soigneusement maintenues par une rigoureuse exigence d'ordre) et réfractaire aux besoins imaginaires que nous révèle le panorama: au plaisir que procurerait un regard dominant sur le paysage urbain s'oppose l'inconvenance de loger aux étages supérieurs des immeubles; à la jouissance que procureraient des échappées sur un espace extérieur chargé de connotations naturelles s'oppose le besoin de sauvegarder l'intimité privée.

Mise en scène du monde extérieur comme image

Cependant, le secteur de l'habitation ne reste pas à l'écart de l'idéologie du progrès. Et si nous avons interprété le pouvoir de fascination émotionnelle exercé par certains équipements collectifs, telles la galerie, le jardin d'hiver ou le panorama, comme autant de *promesses d'une domestication prochaine du cosmos*, comment ne pas

voir l'aboutissement d'une telle trajectoire dans la *cosmicisation de la maison*?¹² La maison ne satisfera le rêve d'autonomie de ses occupants qu'à partir du moment où plus rien de désirable ne se trouvera hors de ses murs.

Ce n'est pas, comme par le passé, par un travail de *dématérialisation illusionniste* du mur, qu'architectes et décorateurs vont chercher à réintroduire la perception de l'espace extérieur dans l'intérieur bourgeois. Au contraire, leur attention se déplace précisément sur le dispositif de la *fenêtre*.¹³ Le panorama apporte la preuve qu'il est possible d'agir sur le degré de réalité qui émane d'une image par la coordination judicieuse de quelques moyens architectoniques simples. Il est devenu possible, dans le panorama, de porter à un degré de vraisemblance jusque là inconnu l'image fictive du monde extérieur. Mais le terrain d'expérimentation nouveau qui s'offre alors à l'architecture, consiste à «esthétiser» la perception du monde environnant *tout court*, sans lui substituer une représentation picturale. Serait-il possible, au lieu d'intensifier le réalisme et la vraisemblance d'une image (comme dans le panorama), d'intervenir les termes du rapport, et donc de *déréaliser* le réel lui-même (en dissimulant au regard tous les aspects qui heurtent la sensibilité) jusqu'à le métamorphoser en *pur reflet d'une représentation mentale*?

Transposées dans le domaine de l'architecture privée, les solutions techniques de présentation de l'image grâce auxquelles le panorama produit son effet donnent lieu aux équivalences suivantes:

- on accède au centre du panorama par un *tunnel* sombre ou faiblement éclairé (lumière artificielle), qui fait véritablement attendre la lumière, l'ouverture. Ce tunnel correspond bien sûr aux *couloirs de distribution* du bloc d'habitation traditionnel. L'effet de contraste auquel participe le couloir fait l'objet d'une compréhension renouvelée;

- une *rampe d'escaliers* conduit à la *plate-forme/belvédère*, au centre du panorama. Ce dispositif conduira à valoriser le «*point haut*» (toit-terrasse) et d'autre part toutes les *zones débordant l'aplomb de la façade* (balcons, oriels, vérandas) d'où une vue dominante et à «grand angle» soit possible;

- le champ visuel du spectateur est contrôlé par un *système d'écrans*: un baldaquin masque la source de lumière et le bord supérieur de l'image panoramique, un *faux terrain* dissimule le bord inférieur de l'image et assure la transition de l'espace tridimensionnel à la représentation bidimensionnelle. On assiste ainsi à une compréhension renouvelée du *mur* dans l'architecture privée: loin de n'être qu'un obstacle à la vision, celui-ci compris comme écran peut au contraire intensifier le regard. Le mur peut servir à raréfier le champ visuel et ainsi à faire ressortir la valeur d'image du paysage environnant qui transparaît dans les ouvertures;

- élément solidaire du système d'écrans, la *balustrade* de la plate-forme maintient le spectateur en-deça de la distance limite et de l'angle visuel adéquat, au-delà desquels les conditions de perception perdraient leur ambiguïté illusionniste. Le contrôle de la *distance d'accès* au mur de façade devient aussi un sujet de préoccupation dans l'architecture privée: on multiplie les obstacles et les points de transition (portes-fenêtres, seuils, garde-corps). Si le spectateur, dans le panorama, se heurte à de rigoureux obstacles lorsqu'il tente d'associer à sa contemplation l'immensité du ciel ou le détail des plans rapprochés, il jouit cependant de toute liberté lorsqu'il déplace son regard sur la ligne d'horizon. Le panorama stimule

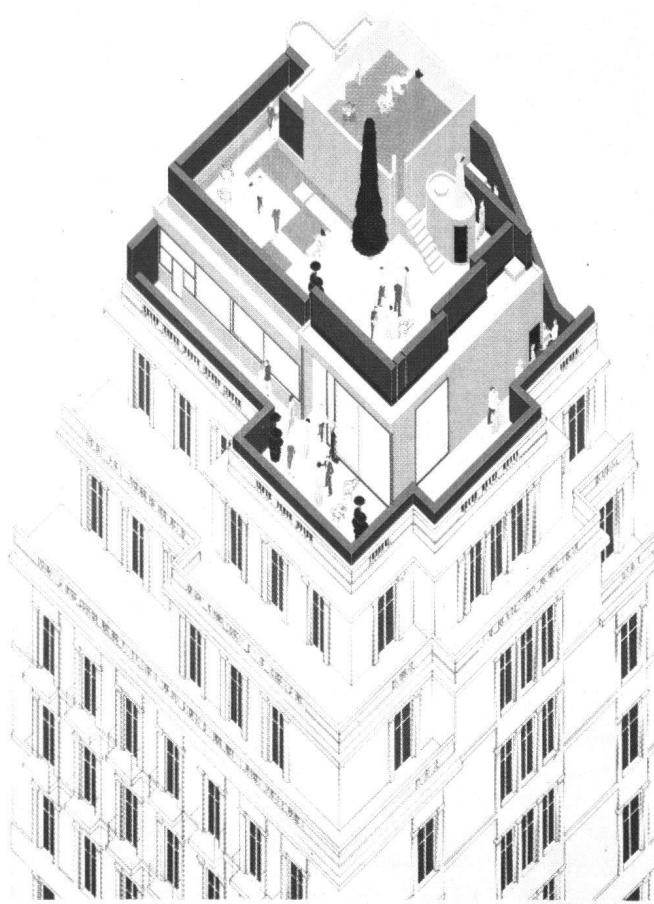


Fig. 3 Le Corbusier, Attique Charles de Beistegui, Paris, Champs-Élysées, 1930 (détruit). Restitution axonométrique de Paolo Melis (Rome, 1982). L'appartement, abondamment vitré (extroverti) et doté de terrasses-belvédères, n'est en contact visuel qu'avec les émergences monumentales de Paris: Tour Eiffel, Arc de Triomphe, Sacré-Cœur, Axe des Tuileries, du Louvre et de Notre-Dame. Les écrans de verdure, électriquement escamotables sur le bord est du toit-terrasse, les moquettes de gazon, les ifs substituent la verdure au «désert de pierres». La chambre à ciel ouvert (solarium) est là pour contempler le ciel et le jeu des nuages, pour vivre le «dehors» comme «dedans», goûter l'intimité du cosmos ...envers et contre tout.

ainsi particulièrement une mobilité perceptive horizontale et cette esthétique de l'horizontalité me paraît un facteur décisif de l'invention de la *fenêtre en longueur*.

Les techniques proprement picturales mises au point pour la réalisation des images panoramiques elles-mêmes, et l'enveloppe architecturale de la rotonde n'entrent pas dans cette énumération, puisque nous nous intéressons à la perception du paysage réel comme image.

Extroversion du logement et qualité de la vue

J'ai cherché à mettre en relation, dans le contexte global de l'amélioration du confort urbain au XIX^e siècle, le secteur de l'habitation privée et celui des équipements collectifs. Ceci, suivant l'hypothèse que le secteur de l'habitation, avec l'avènement de la

société bourgeoise (mais ce phénomène est peut-être plus général) tend à absorber les services que lui procurent les équipements publics, en d'autres termes: que le confort domestique dépend du degré de privatisation de ces prestations (un logement plus autonome est jugé, dans l'échelle des valeurs bourgeoises, plus confortable qu'un logement «dépendant»).

Deux équipements collectifs m'ont paru nourrir particulièrement le rêve de l'autonomie domestique totale: la serre, architecture transparente abritant un microcosme naturel aux conditions climatiques éternellement clémentes en continuité visuelle avec le monde environnant; le panorama, architecture aveugle, restituant cependant le simulacre d'une Nature entièrement soumise au désir dans un espace intérieur absolument clos et protecteur. Ni la serre ni le panorama ne sont immédiatement habitables en tant que tels, et mon propos ne consiste pas à forcer l'analogie en cherchant dans le secteur de l'habitation des panoramas habités! Cependant, en explorant jusqu'au bout la possibilité technique de porter à l'existence concrète les deux archétypes antagoniques de la *maison de verre* (absolument extrovertie) et de la *maison de pierre* (absolument introvertie)¹⁴, les deux types architecturaux de la serre et du panorama me paraissent avoir fourni des ressources architectoniques concrètes pour la satisfaction des besoins imaginaires de l'«homme-habitant». Sous leur influence complémentaire, la dialectique du mur et de la fenêtre a fait l'objet d'une compréhension renouvelée.

L'historiographie a donné beaucoup de poids à l'influence de l'architecture de verre sur le mouvement d'extroversion de l'habitation moderne. On a beaucoup parlé de l'influence décisive des campagnes hygiénistes en faveur de l'aération et de l'ensoleillement des habitations urbaines sur l'inertie des normes sociales et psychologiques. On a sous-évalué cependant que l'ouverture progressive

de la résidence bourgeoise au monde extérieur n'a pu définitivement avoir lieu qu'au moment où celui-ci est devenu acceptable *aussi esthétiquement* comme prolongement du logement.

Le panorama a revêtu une importance considérable dans le processus d'appropriation esthétique du paysage, et notamment du paysage urbain. Les instruments de conditionnement du champ visuel qu'il a expérimentés, ont véritablement permis de porter la *qualité de la vue* au nombre des variables du confort domestique architectoniquement contrôlables.

Note sur le corpus de référence

Notre propos consistant à analyser le panorama comme *clé de lecture*, ou comme *révélateur*, de certains dispositifs spatiaux de l'architecture domestique tire son origine de l'observation d'un certain nombre d'édifices de la période considérée (environ 1870-1935) et devrait logiquement déboucher sur une série d'opérations de vérification, susceptibles d'élargir ce premier échantillonnage intuitif. Le commentaire de ce corpus de référence nous entraînerait bien au-delà du cadre consenti à cet article: j'en renvoie le projet à une autre occasion. Les indications suivantes permettront au lecteur intéressé de repérer le matériel documentaire constituant l'arrière-plan de l'exposé.

La renaissance du vitrail domestique dans le dernier tiers du 19^{ème} siècle est une étape importante du processus de réévaluation de la fenêtre comme facteur du confort intérieur. Utilisable à la manière d'un filtre, le vitrail permet d'agir sur les relations visuelles entre l'intérieur et l'extérieur et de rompre l'introversion absolue du logis sans nuire à son intimité. Il me paraît symptomatique de l'époque où le panorama a joui de sa plus grande fortune, que les habitants de la ville se soient plu à recouvrir (complètement ou partiellement) leurs fenêtres de représentations plus ou moins illusionnistes de paysages fictifs ou de motifs naturalistes destinés à estomper l'arrière-plan réel ou à se combiner avec lui. En agissant ainsi sur le décors et la mise en scène de la fenêtre, les habitants disposent des repères doués de vraisemblance pour retrouver sans peine l'espace imaginaire au sein duquel ils se représentent de loger. Sur la production et l'iconographie des vitraux domestiques Art nouveau: PIERRE-FRANK MICHEL, *Le vitrail 1900 en Suisse/Glas-malerei um 1900 in der Schweiz, Berichte aus der Arbeit des Amtes für Museen und Archäologie des Kantons Basel-Landschaft*, Cahier N° 004, Liestal 1985. – ERHARD REMMERT, *Jugendstilfenster in Deutschland*, Weingarten 1984 (ces deux ouvrages contiennent une abondante bibliographie).

La poétique architecturale de Le Corbusier est fondamentalement imprégnée par l'idée de *jeu* et par l'exigence morale d'honnêteté. Son idéal est de jouer en dévoilant ses cartes, en déclarant d'emblée les règles. Le Corbusier semble ainsi prendre le contre-pied de l'illusionnisme, sur lequel le panorama fonde son effet, mais c'est pour récupérer au nombre des «joies essentielles» la beauté des artifices architectoniques, rendus explicites dans leur efficacité fonctionnelle et plastique. La mise en scène du paysage comme image est une préoccupation constante des projets de Le Corbusier: on se référera donc en priorité à l'abondante iconographie contenue dans LE CORBUSIER/PIERRE JEANNERET, *Œuvre complet*, Zurich, Les Editions d'Architecture, 1964, 8 vol. – Pour les

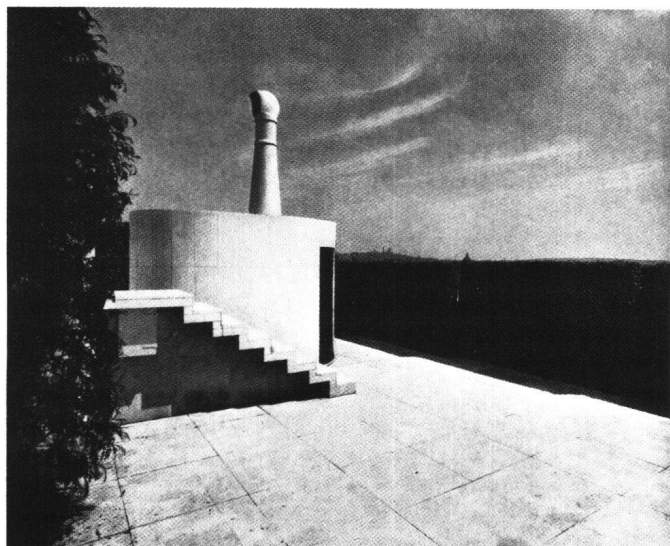


Fig. 4 Attique Charles de Beistegui, Paris, 1930. Le Corbusier & Pierre Jeanneret. «Sur les toits de Paris... Au lieu de tuiles ou d'ardoises, des jardins suspendus. Un spectacle aménagé à la dévotion de Paris. Seuls apparaissent dans un éclat préparé par les premiers plans des verdure surgissant des grandes dalles de pierre: l'Arc de Triomphe et puis la Tour Eiffel. Puis la colline du Sacré-Cœur et enfin, lorsqu'une des parois de lierre s'est déplacée électriquement, on voit l'axe même de la ville, les Tuileries et Notre-Dame, sertie entre Saint-Gervais et le Panthéon... Au lieu de tuiles ou d'ardoises.» (Le Corbusier, *Croisade ou le Crépuscule des Académies*, Paris 1933).

premières formulations, on se référera en particulier à «La petite Maison», Corseaux-Vevey, 1923 (LE CORBUSIER, *Une petite Maison*, Zurich 1954. – BRUNO REICHLIN, cf. note 13 ci-après), au «Pavillon de l'Esprit Nouveau», Exposition des Arts décoratifs, Paris, 1925 (GIULIANO GRESLERI, *L'Esprit nouveau*, Milan, Electa, 1979, – on trouvera dans cet ouvrage quelques pièces à conviction quant à la familiarité de Le Corbusier avec les techniques de présentation illusionnistes de l'image: cf. le «*diorama d'une ville de trois millions d'habitants*» annexé au pavillon). Le thème de la *vision panoramique* accède à une véritable signification morale dans le projet pour le «Palais des Nations», Genève, 1927 (LE CORBUSIER, *Une maison – un palais*, Paris, 1928). Voir en outre les projets de villas de la période 1920–1930, où le dehors (y compris le paysage) est architecturé comme un dedans (TIM BENTON, *Les villas de Le Corbusier*, Paris, Sers, 1984).

L'attique Charles de Beistegui, en bordure des Champs Elysées, 1930, peut être considéré comme l'impassible formulation architectonique des conceptions urbanistiques corbusiennes sur Paris, en dépit des revers accusés. Cette œuvre-manifeste permet d'analyser par quels moyens l'architecte déréalise le paysage urbain parisien pour rendre perceptibles les valeurs environnementales qu'il souhaiterait institutionnaliser. Sur cette œuvre: ALEXANDRE GORLIN, *The ghost in the machine: surrealism in the work of Le Corbusier*, in: *Perspecta* N° 18, 1982, pp. 50–64. – PAOLO MELIS, *L'attico Beistegui*, in: *Domus* N° 625, février 1982. – JEAN-PIERRE AMMELER/LAURENT SALOMON, *L'appartement Charles de Beistegui*, in: *Architecture-Mouvement-Continuité* N° 49, septembre 1979, pp. 61–70. – SYLVAIN Malfroy, *Le Corbusier et la sensation panoramique*, à paraître in: *Architectes-Architecture*, mars 1986.

NOTES

- 1 Sur le type du «salon paysager» (Landschaftszimmer, stanza dei paesaggi), on se rapportera ici-même à la contribution du Prof. Marcel Roethlisberger. Voir en outre: MIRIAM MILMAN, *Le trompe-l'œil, les illusions de la réalité*, Genève [Skira] 1982, chap. 2. – HELLA MÜLLER, *Natur-Illusion in der Innenraumkunst des späteren 18. Jhdts*, Thèse, Université de Göttingen 1957. – RUTH VUILLEUMIER-KIRSCHBAUM, *Gemalte Leinwandbespannungen in Zürich im 18. Jhd*, Thèse, Université de Zurich 1983. – HANS RUDOLF HEYER, *Ein romantischer Wandbildzyklus im Pfarrhaus von Oberwil (Baselland)*, in: *Nos Monuments d'Art et d'Histoire* 23, 1972, cahier n° 4, pp. 169–173. – GERTRUD BENKER, *Bürgerliches Wohnen in Mitteleuropa von der Gotik bis zum Jugendstil*, Munich [Callwey] 1984.
- 2 Cette question s'inscrit dans le cadre d'une interrogation plus générale sur les rapports de complémentarité qui unissent le secteur de la résidence et celui des équipements collectifs au sein de l'habitat considéré globalement. Il s'agit d'analyser comment les deux domaines s'enrichissent réciproquement par des phénomènes de dérivation, de circulation des formules, d'hybridation, de décontextualisation (citation), de resémantisation, de restructuration fonctionnelle, etc. Ce sujet, à caractère spéculatif, a fait l'objet de nombreux essais dans la théorie architecturale italienne de ces dix dernières années. Voir en particulier: FRANCO PURINI, *La composizione architettonica nel suo rapporto con alcune «tecniche di invenzione»*, in: F.P., *L'architettura didattica*, Université de Reggio Calabria, Collana dell'Istituto di Progettazione, Ricerche 9, Reggio Calabria [Casa del libro] 1980. – ALDO ROSSI, *L'architettura della città* (1966), Milan [CLUP] 1978, et *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956–1972*, Milan [CLUP] 1975. – GIANFRANCO CANIGLIA, préface à l'ouvrage de MARIA LINDA FALCIDIENO, *Per una tipologia delle chiese*, Cortona [Calosci] 1982, pp. 5–9. On trouvera en outre le développement d'une problématique parallèle à la nôtre dans l'ouvrage de WEND FISCHER, *Geborgenheit und Freiheit. Vom Bauen mit Glas*, Krefeld 1970, qui poursuit cependant la pénétration de l'architecture de verre dans le secteur de l'habitation privée.
- 3 Historique du Passage des Panoramas dans FRIEDRICH GEIST, *Passagen. Ein Bautyp des 19. Jhdts*, Munich [Prestel] 1979³, pp. 262–267. – STEPHAN OETTERMANN, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Francfort/Main [Syndikat] 1980, chap. 3.
- 4 STEPHAN OETTERMANN (cf. note 3), p. 123. – Voir en outre: WALTER BENJAMIN, *Paris, capitale du 19ème siècle*, in: W.B., *L'homme, le langage et la culture*, Paris [Denoël] 1971 (ce texte de 1935 est paru en allemand in: *Schriften I*, Francfort/Main [Suhrkamp] 1955). – WEND FISCHER (cf. note 2) pp. 88–128.
- 5 Il n'est pas possible d'approfondir ici les facteurs de localisation du panorama dans la structure urbaine. Ceux-ci ont cependant une importance déterminante pour la signification de l'édifice lui-même. Une excellente analyse du processus de constitution des valeurs spatiales urbaines se trouve dans JEAN REMY/LILIANE VOYE, *Ville, ordre et*

violence. Formes spatiales et transaction sociale, Paris [PUF] 1981. Cf. notamment la deuxième partie, qui développe «le problème du couple sacré/profane, d'une part, dans la liaison avec la centralité et la périphérie et, d'autre part, dans sa liaison avec la primarité et la secondarité. Ces deux derniers concepts [se définissant] de la façon suivante: la primarité correspond à l'ensemble des utilités dictées par les exigences de la subsistance et de la survie et sont régies par le calcul, tandis que la secondarité renvoie à l'ensemble des concrétisations qui, n'ayant pas le même degré de nécessité sociale, laissent s'exprimer la 'fantaisie', celle-ci correspondant soit à une possibilité de distance critique, soit à une évocation hors du champ des nécessités» (citation de la p. 53). Sur la consommation d'imaginaire dans la grande ville du 19ème siècle: MAURICE CRUBELLIER, *Les citadins et leurs cultures*, in: GEORGES DUBY (sous la direction de), *La France urbaine*, Paris [Seuil] 1983, vol. 4, chap. 5.

- 6 RAIMONDA RICCINI/GIANNELLA MAROGNA, *Paesaggi urbani dell'Ottocento*, in: *Paesaggio, immagine e realtà*, Milan [Electa] 1981, chap. 3.5.
- 7 Notre interprétation du panorama comme modèle de maison idéale, conciliant au niveau de l'illusion les exigences contradictoires de l'«homme-habitant», met à profit le thème de l'ambivalence symbolique de la maison (la maison comme refuge contre l'hostilité du monde et comme instrument à affronter le cosmos) étudié par les anthropologues. Je me réfère en particulier à: GASTON BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris [PUF] 1957. – GILBERT DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris [Bordas] 1969. – JACQUES PEZEU-MASSABUAU, *La maison, espace social*, Paris [PUF] 1983. – WEND FISCHER (cf. note 2), méditant la définition heideggerienne de l'habiter («eingefriedet sein in das Freie»), écrit (p. 5): «Im Bauen und Wohnen versucht der Mensch, die Polarität von Geborgenheit und Freiheit räumlich so zu gestalten, dass er beider in einem möglichst hohen Masse teilhaftig wird. Die ganze Geschichte des menschlichen Bauens und Wohnens lässt sich deuten als die Geschichte des Bemühens, das günstigste Verhältnis zwischen Geborgenheit und Freiheit, zwischen Innen und Aussen, zwischen Schliessung und Öffnung, zwischen Nähe und Weite, zwischen Dunkel und Licht herzustellen.»
- 8 Un extrait du rapport de la Commission Dufourny à l'Institut de France a été publié dans le Magazine Encyclopédique, huitième année, 1800, vol. 3, p. 391 ss.; STEPHAN OETTERMANN (cf. note 3, p. 115), rapporte la traduction allemande de ce texte, citée ici, parue dans les Bremer Wöchentliche Nachrichten, N° 81 (18.10.1802) et n° 84 (25.10.1802).
- 9 ROSARIO ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, Naples [Giannini] 1973, vol. 2: *Arte, critica e filosofia*, p. 65, n. 26: «Dal punto di vista filosofico, il tappeto, questa mimesi del giardino, si può considerare come un ricordo della natura, in quanto ambiente della vita, all'interno della città e della casa: il tappeto come un equivalente dei paesaggi affrescati sulle pareti e rappresentati nei quadri e arazzi: dei quali all'inizio della nostra ricerca abbiamo constatato il carattere di metamorfosi dello spazio, di apertura

sull'infinito. Anche il tappeto è rappresentazione dell'infinito nel finito. E l'odierna sostituzione dei tappeti variopinti (luogo *nello* spazio, che porta lo spazio al di sopra di se stesso, lo rende *altro*, immagine di un metaspazio) con superfici monocromatiche, puro spazio geometrico, identico a sè, risponde alla volontà di abolire ogni immagine dell'infinito, in una qualificazione che accentui l'esser finita della finitezza.»

- ¹⁰ Aucune mention du panorama dans l'ouvrage de MIRIAM MILMAN (cf. note 1) ni dans l'article du même auteur *Histoire et actualité du trompe-l'œil architectural*, in: *Images et imaginaires d'architecture*, Paris [Centre Georges Pompidou] 1984, pp. 89-92. On s'étonnera de l'affirmation un peu téméraire (dans cette dernière contribution par ailleurs bien informée) «qu'avec l'avènement de la révolution industrielle, le XIX^{ème} siècle marque le déclin du trompe-l'œil», alors que précisément à cette époque, le trompe-l'œil accède avec l'invention du panorama au rang d'une technique de communication de masse. Il faudrait pouvoir s'arrêter sur la relativité et l'usure de l'efficacité illusionniste du panorama, liée à la restructuration permanente des habitudes perceptives. L'illusion est possible à cause du caractère sélectif de notre perception. Jouant de part et d'autre de la limite séparant le domaine des signes auxquels nous accordons notre attention de celui que nous n'enregistrons pas, elle est facilement victime de ses moindres changements. A cela s'ajoute la complicité du spectateur, plus ou moins disposé «à ne pas voir» volontairement certaines données de l'expérience.

- ¹¹ DOLF STERNBERGER, *Panorama oder Ansichten vom 19. Jh.*, Hamburg [Claassen] 1955, pp. 168-170. – Sur l'«intérieur» bourgeois, cf. également l'analyse de WALTER BENJAMIN (cf. note 4). – Sur la spatialité du logement de masse, GILLES BARBEY, *L'habitation captive*, Saint Saphorin [Georgi/Presses polytechniques romandes] 1980.
- ¹² GASTON BACHELARD analyse les images poétiques se rapportant au thème qu'il nomme lui-même de la «maison cosmique» dans le chapitre 2: *Maison et Univers* (ouvrage cité à la note 7). – GILLES BARBEY (cf. note 11) examine «La cosmicité du logis» (p. 90 ss.).
- ¹³ Au sujet des implications iconographiques du format et de la disposition de la fenêtre sur la perception de l'espace extérieur: BRUNO REICHLIN, *Für und wider das Langfenster. Die Kontroverse Perret – Le Corbusier*, in: *Daidalos* N° 13, septembre 1984, pp. 65-78.
- ¹⁴ FRANCO PURINI a approfondi ce double thème de la «casa di pietra» et de la «casa di vetro» tant dans son œuvre graphique que dans ses essais. Cf. notamment le chapitre *La casa* dans l'ouvrage cité à la note 2.

J'ai discuté les hypothèses de ce travail avec Georg Germann, à Berne, René Furrer, André Corboz et Dorothee Huber, à Zurich. Leur avis favorable et leurs suggestions m'ont été précieuses et je voudrais ici les remercier vivement. Ma reconnaissance va également à Paolo Melis, Rome, pour avoir mis à ma disposition le dessin reproduit à la Fig. 3.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1-4: Voir les légendes des Fig. 1-4.