

Pallasmaa - Identity, Intimacy And Domicile [art.]

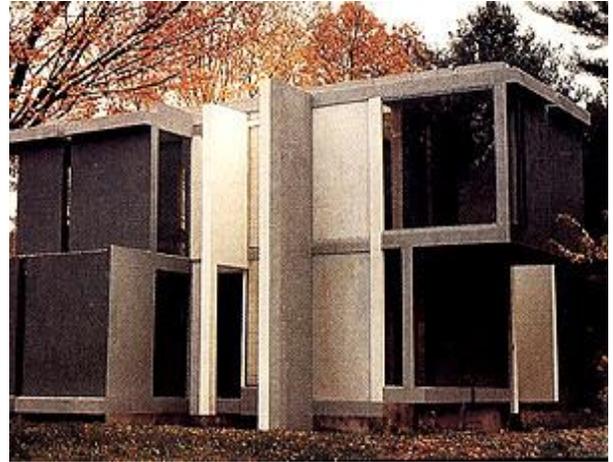
Identité, intimité et habitat - notes sur la phénoménologie de la maison.

The Concept of Home: An Interdisciplinary View - symposium at the University of Trondheim, 21-23 August 1992.

Cette traduction reprend la version initiale de cette conférence (trouvée en 1996 sur internet), légèrement remaniée pour la parution du recueil d'essais *Encounters*, Rakkennustieto 2005.

[*'home'* est ci-dessous traduit par « chez soi » et parfois par 'foyer'. Tout le texte reposant sur l'opposition home/house apparemment moins tranchée en français qu'en anglais puisqu'une expression telle que « je rentre à la maison » évoque d'emblée toutes les qualités domestiques de mon « chez moi »]

L'architecte et le concept du 'chez soi'



The architect's house: Peter Eisenman, House IV (Frank House), Cornwall, Connecticut, 1972-73.



The painter's house. Edward Hopper, High Noon, 1949, Ohio, The Dayton Art Institute.

Les architectes n'envisagent l'habitation qu'en tant que manifestations architecturales de l'espace, de la structure et de l'ordre [de l'ordonnement], mais semblent incapables d'approcher les aspects les plus subtiles émotionnels et diffus du « chez soi ». On enseigne dans les écoles d'architecture la conception de maisons et de logements, pas du « chez soi », alors que c'est la capacité du

logement à faire habiter le monde qui intéresse l'occupant : le logement a un esprit et une âme au-delà de ses qualités formelles et quantifiables.

Les titres des livres d'architecture utilisent invariablement la notion de maison [*house*] – *The Modern House, GA Houses, California House* – alors que les livres et revues traitant de décoration et d'intérieurs de personnalités connues préfèrent la notion de « chez soi ». Inutile de dire combien ces dernières sont considérées comme un passe-temps sentimental à la limite du kitsch par les architectes.

Notre concept d'architecture est basé sur l'idée d'objet architectural parfaitement articulé. Le célèbre procès entre Mies van der Rohe et sa cliente, le Dr Edith Farnsworth à propos de sa maison est un exemple de la contradiction entre l'architecture et le « chez soi ». Comme chacun sait, Mies a construit là l'une des maisons les plus importantes et esthétiquement séduisantes du siècle, mais son client ne put y installer son « chez soi ». La cour trancha en faveur de Mies. Je ne veux pas sous-estimer l'architecture de Mies mais simplement souligner la distance entre la vraie vie est une réduction délibérée du spectre [des possibilités] de la vie. Quand on compare les projets de la Modernité [Mouvement Moderne ?] avec ceux de l'avant-garde contemporaine, on se rend immédiatement compte d'une perte d'empathie pour l'habitant. Au lieu d'être mue par la visée sociale de l'architecte ou par sa vision du monde, l'architecture est devenue auto-référentielle et autiste.

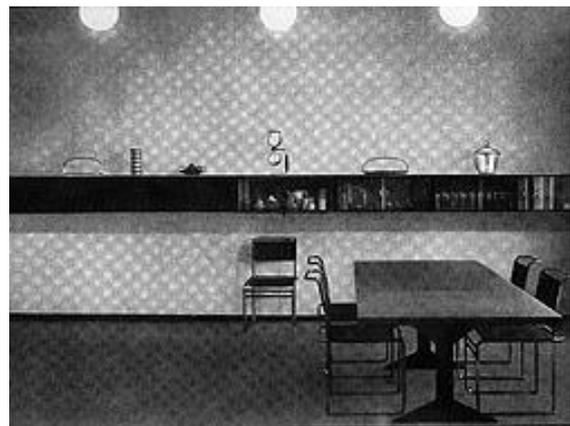
Bien des architectes semblent d'ailleurs développer une personnalité clivée : en tant que concepteurs et en tant qu'habitants ils

appliquent à leur environnement des systèmes de valeur différents [cf AAM, 'vertu publique et vice privé']. L'architecte aspire à un environnement méticuleusement articulé à la temporalité unifiée [temporally onedimensional], alors qu'en tant qu'habitant, il préférera un environnement à couches multiples, plus ambigu et de cohérence esthétique moindre : l'habitant instinctif se dégage alors du système de valeur du professionnel.

Architecture versus 'chez soi'



3. Vincent van Gogh: Vincent's room in Arles, 1888.



4. Marcel Breuer: dining room of the Piscator House, Berlin, 1926.

La question émerge alors : le “chez soi” peut-il avoir une expression architecturale ? Le « chez soi » n’a peut-être rien à voir avec l’architecture et semble plutôt être une notion psychologique, psychanalytique et sociologique.

Le « chez soi » est un logement individualisé et la signification de cette personnalisation subtile semble être étrangère à l’architecture. L’appartement, la maison sont le contenant, la coquille du « chez soi ». La substance du « chez soi » est sécrétée par l’habitant dans le cadre formel du logement.

Le « chez soi » est l’expression d’une personnalité et d’une famille et de leur mode de vie singulier. L’essence du « chez soi » est donc plus proche de la vie elle-même que de l’objet fabriqué.

La dimension architecturale de la maison et la dimension personnelle de la vie privée n’ont été réunies, dans notre monde de spécialisation excessive, que dans peu de cas dont celui la Villa Mairea de Alvar Aalto, résultat d’une amitié exceptionnelle et de l’étroite collaboration de l’architecte et de son client, un *opus con amore* tel que Aalto le confessa lui-même (1). Également importante est l’expression de la vision utopique partagée d’un monde meilleur et plus humain.

La Villa Mairea est archaïque et moderne, rustique et élégante, locale et universelle en même temps. Elle fait référence à la fois au passé et au futur, elle est généreuse par son imagerie et par conséquent offre un support ample pour un attachement psychique personnel. Dans son livre « Poétique de

l’espace » qui traite de l’expérience psychique de l’espace, Gaston Bachelard débat de l’essence de la maison du rêve, la maison de l’esprit. Il n’est pas très certain du nombre d’étages que cette maison archétypique doit avoir : trois ou quatre. Mais l’existence d’un grenier et d’un cave est essentielle ; le grenier qui est le lieu où l’on range les bons souvenirs auquel on aime retourner, la cave celui où l’on cache les mauvais souvenirs ; les deux sont nécessaires à notre bien-être mental.

Il est certain que les caractéristiques de la maison ‘rêvée’ sont culturellement conditionnées mais cette image semble refléter par ailleurs des constantes universelles de l’esprit humain. L’architecture moderne a tenté d’écarter de force ou d’éliminer cette image onirique. Il ne faut donc pas s’étonner que le rejet de l’Homme Moderne pour l’histoire se soit accompagné du rejet de la mémoire psychique attachée à ces images originelles [archétypes]. L’obsession du nouveau, du non traditionnel et du jamais vu a effacé l’image de la maison de notre âme. Nous fabriquons des logements qui satisfont sans doute nos besoins physiques sans abriter notre esprit.

L'essence du 'chez soi'



5. John Wayne's living room.



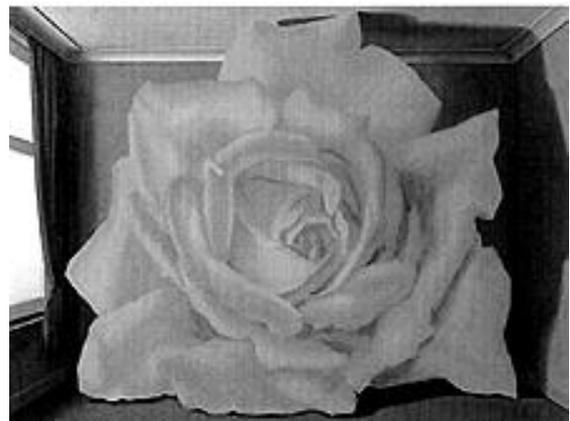
6. John Wayne.

Il est évident que le "chez soi" n'est pas un objet, un bâtiment, mais plutôt un état [condition] [un contexte ?] diffus et complexe qui intègre des souvenirs et des images, des désirs et des peurs, le passé et le présent [le chez soi, c'est le flux de conscience, le flux de vécus se rapportant au lieu que l'on habite].

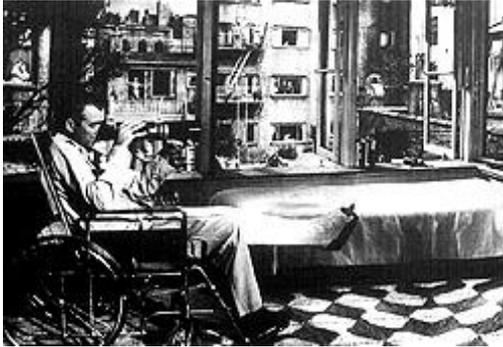
Le « chez soi » est également un ensemble de rituels, de rythmes personnels et d'habitudes [routines] de la vie quotidienne. Le « chez soi » ne peut être produit en une fois ; il a sa propre dimension de temps [sa temporalité] et continuité et est le résultat progressif [gradual] de l'adaptation au monde de l'individu et de la famille. Un "chez soi" ne peut donc pas être un bien de consommation. Les fréquentes publicités des magasins de meubles offrant la possibilité de « rénover son "chez soi" en une fois » sont absurdes et équivalent à la publicité d'un psychologue qui rénovait le contenu mental de l'esprit de son patient en une fois.

La réflexion sur l'essence du « chez soi » nous entraîne loin des propriétés physiques de la maison vers le territoire psychique de l'esprit. Elle nous engage vers des questions d'identité et de mémoire, de conscience et d'inconscient, des restes [remnants] de comportements biologiquement motivés autant que des réactions et des valeurs culturellement conditionnées.

Poétique du 'chez soi': le refuge et la terreur



7. Rene Magritte: The Tomb of a Wrestler, 1960. Collection Harry Torezyner, New York City.



8. Alfred Hitchcock: The Rear Window 1954.

La description du "chez soi" semble appartenir davantage au domaine de la poésie (2), du roman, du film et de la peinture qu'à celui de l'architecture.

Comme l'a remarqué J.H. Van den Berg « les poètes et les peintres sont des phénoménologues- nés » (3). Je rajouterais les romanciers, les photographes et les metteurs en scène. C'est pourquoi l'essence du « chez soi », sa fonction de miroir et de support de l'esprit de l'habitant est souvent représentée de façon plus révélatrice dans ces formes artistiques que par l'architecture. Dans le récent *Berlage Paper* (janvier 1994) le metteur en scène Jan Vrijman fait cette remarque provocante : « Pourquoi l'architecture et les architectes, à la différence du cinéma et des cinéastes, sont-ils si peu intéressés par les gens pendant le processus de conception ? Pourquoi sont-ils si théoriques, si distants de la vie en général ? ».

L'artiste ne se soucie pas des principes et des intentions de la discipline architecturale et il peut donc approcher directement la signification mentale des images de la maison et du «chez soi». Donc les œuvres d'art qui traitent avec l'espace, la lumière, les

bâtiments et le logement, sont d'un enseignement riche pour les architectes sur ce qui est l'essence de l'architecture elle-même.

Jean-Paul Sartre a écrit de façon perspicace [perceptively] à propos de la maison de l'artiste : « (Le peintre) les fait (les maisons), ce qui veut dire qu'il crée une maison imaginaire sur la toile, et non le signe (le symbole) d'une maison. Et la maison qui apparaît alors préserve toute l'ambiguïté des vraies maisons » (4).

En plus d'être un symbole de protection et d'ordre, le foyer peut, dans des situations de vie négatives, devenir une concrétisation de la misère humaine : de la solitude, du rejet, de l'exploitation et de la violence.

Dans le premier chapitre de "Crime et Châtiment", Raskolnikov visite la maison de la vieille usurière, sa future victime, et Dostoïevski donne une description laconique mais obsédante de la maison, qui finit par devenir le lieu du meurtre. La maison passe d'un symbole de sécurité à un symbole de menace et de violence.

L'intérieur des maisons de Balthus reflète d'étranges tensions sexuelles - la maison est devenue érotique - alors qu'Hitchcock accuse la maison la plus ordinaire d'une menace extraordinaire, comme dans les films "Fenêtre sur cour", "Marnie" et "La corde". La maison est une expérience intra-psychique et multidimensionnelle difficile à décrire objectivement. Ainsi, une étude introspective et phénoménologique des images, des émotions, des expériences et des souvenirs du foyer semble être une approche fructueuse pour analyser cette notion que nous utilisons tous constamment, mais que nous nous arrêtons rarement pour analyser.

Le 'chez soi' de la mémoire



9. Andrey Tarkovsky: The Mirror, 1975.



10. Andrey Tarkovsky: Nostalgia, 1983.

L'expression « chez soi » nous fait soudainement et simultanément nous rappeler toute la chaleur, la protection et l'amour de toute notre enfance. Les « chez soi » de l'âge adulte ne sont peut-être que la recherche du « chez soi » de notre enfance.

Mais le souvenir du « chez soi » réveille aussi toute la détresse et les craintes vécues durant l'enfance.

« La maison constitue le corps des images qui donne à l'humanité les preuves et les illusions de la stabilité » (5), et « c'est un instrument

qui nous confronte au cosmos » (6) écrit Bachelard. Et il parle là du « chez soi », c'est à dire de la maison remplie de l'essence de la vie personnelle. La maison est la collection et la concrétisation des images personnelles de protection et d'intimité qui nous aide à reconnaître et à nous souvenir de qui nous sommes.

Le « chez soi » est la scène de la mémoire personnelle. Il fonctionne comme un intermédiaire en deux temps : l'espace personnel exprime la personnalité envers le monde extérieur, mais il renforce la représentation pour soi de l'habitant et concrétise son ordre du monde aussi [le chez soi est le moyen privilégié pour essayer de dire ce que je veux être, le lieu de ce projet ultime : choisir qui je veux être ; le « chez soi » est le lieu, voir le moyen du projet du soi]. Le « chez soi » est également l'intermédiaire entre l'intimité et la vie publique : dans leur important livre « Intimité et vie communautaire » (7) de 1963, Alexander et Chermayeff ont repéré six degrés spatiaux entre le pôle public et le pôle privé.

L'image du 'chez soi'

Avant et que puisse aller au lycée, et du fait du métier de mon père, ma famille dut déménager plusieurs fois et j'ai ainsi vécu, pendant mon enfance, dans sept maisons différentes pendant. J'ai passé mes étés et la plus grande partie de la guerre à la ferme de mon grand-père. Et même si j'ai vécu dans huit maisons, je n'ai eu l'expérience que d'un seul « chez moi » qui semble m'avoir accompagné et s'être sans cesse transformé en de nouvelles formes lorsque nous déménagions.

Je ne peux me rappeler d'aucune forme architecturale ou plan pour chacune des huit maisons. Mais je me rappelle très vivement le sens du « chez soi », la sensation [sentiment ?... *feeling*] de rentrer à la maison après un trajet en ski dans l'obscurité d'une froide soirée d'hiver. L'expérience du « chez soi » n'est jamais aussi forte que lorsqu'on voit alors les fenêtres de la maison allumées dans le sombre paysage hivernal et lorsqu'on sent l'invitation de la chaleur réchauffant vos membres gelés. « La lumière de la fenêtre de la maison est une lumière qui attend » (8) comme l'a remarqué Bachelard. Le « chez soi » a un esprit. Je ne peux plus du tout non plus me rappeler l'aspect de la porte d'entrée de la maison de mon grand-père, mais je peux encore sentir la chaleur et l'odeur de l'air flottant contre mon visage quand j'ouvrais cette porte.

Dans l'essai "*The Geometry Of Feeling*" (1985) (9) j'ai évoqué les propriétés de l'espace vécu comparé aux notions courantes de l'architecture. Il me semble que les émotions induites par la forme construite et l'espace émergent de confrontations distinctes entre l'homme et l'espace. L'impact émotionnel est lié à un acte, pas à un objet ou un élément visuel ou figuré. La phénoménologie de l'architecture est fondée sur des verbes plutôt que sur des noms : s'approcher d'un bâtiment, pas sa façade ; y entrer, pas la porte ; regarder par la fenêtre, pas la fenêtre elle-même ; ou se rassembler plutôt que le foyer ou la table en tant que tels semblent déclencher nos émotions les plus fortes.

Nostalgie du 'chez soi'

Je me souviens également de la tristesse et de la secrète menace que représentait le fait de

quitter le "chez soi" lorsque nous déménagions dans une autre ville. La plus grande tragédie était la peur de faire face à un futur inconnu et de perdre ses amis d'enfance.

Il est clair que l'expérience du foyer est constituée et intègre un incroyable éventail de dimensions mentales allant de la nationalité et de la soumission à une culture spécifique à celles des désirs et des peurs inconscients. Il n'est pas étonnant que les sociologues aient découvert que le chagrin d'un foyer perdu chez les habitants des bidonvilles est très semblable au deuil d'un parent perdu.

Il y a une étrange mélancolie dans une maison abandonnée ou un immeuble d'habitation démolé qui révèle des traces et des cicatrices de vies intimes au regard du public sur ses murs en ruine. Il est émouvant de rencontrer les restes de fondations ou le foyer d'une maison en ruine ou brûlée, à moitié enterrée dans l'herbe de la forêt. La tendresse de l'expérience résulte du fait que nous n'imaginons pas la maison, mais le foyer, la vie et la foi de ses membres.

Le film "Nostalgie" d'Andrej Tarkovsky est un témoignage touchant de la perte du foyer et du chagrin qui en résulte (10). C'est un film sur la nostalgie d'un foyer absent, typique du sentiment russe depuis l'époque de Dostoïevski et de Gogol jusqu'à celle de Tarkovski. Tout au long du film, le personnage central, le poète Andrej Gorchakov, continue de pointer les clés de sa maison en Russie dans la poche de son manteau, reflétant ainsi inconsciemment son désir de rentrer chez lui. En fait, tous les films de Tarkovsky semblent traiter de la nostalgie du domicile absent (11).

Dans l'État communiste, le domicile s'est transformé d'un refuge en un lieu de surveillance, un camp de concentration. Et le

foyer est devenu un rêve mystique que de nombreux artistes russes ont décrit dans leurs œuvres.

‘Chez soi’ et identité

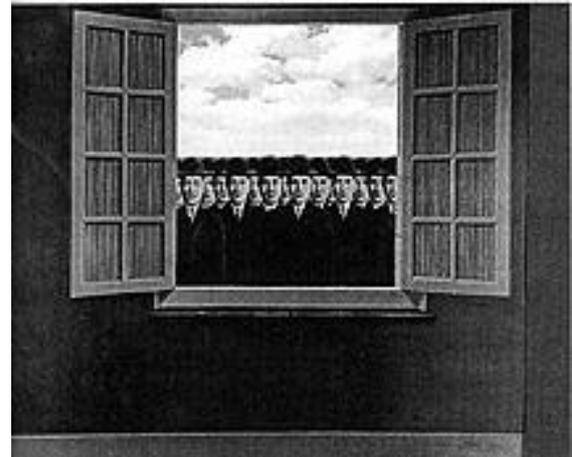
L’interdépendance de l’identité et du contexte est si fort que les psychologues parlent de “personnalité situationnelle”. Cette notion a été conçue sur la base de l’observation que le comportement d’un individu varie davantage dans des conditions différentes que le comportement de différents individus dans les mêmes conditions.

Les études psycholinguistiques du Finlandais d’origine norvégienne Frode Strömnes ont révélé d’autres dimensions de l’interdépendance de la psyché et du contexte. Dans ses recherches sur l’imagerie comme base des opérations linguistiques, il a révélé que même le langage conditionne notre conception et notre utilisation de l’espace (12). Par conséquent, notre concept du ‘foyer’ [*home*] est fondé sur la langue ; notre premier foyer est le domicile de notre langue maternelle. Et le langage est fortement lié à notre existence corporelle, la géométrie inconsciente de notre langage articule notre être dans le monde. [cf. Valery dans *Eupalinos* sur la géométrie possible par le langage].

Le foyer est une projection et un support de l’identité, non seulement d’un individu mais aussi de la famille. Mais le foyer, le simple secret de la vie privée dissimulé au regard du public, structure également la vie sociale. Les foyers délimitent les domaines de l’intimité et de la vie publique. Il est frustrant de devoir vivre dans un espace que nous ne pouvons pas reconnaître ou marquer comme notre territoire personnel. Une chambre d’hôtel

anonyme est immédiatement personnalisée et prise en possession en marquant subtilement le territoire - en déposant des vêtements, des livres, des objets, en ouvrant le lit, etc. La maison minimale de l’enfant ou d’un primitif est la mascotte (le doudou) ou l’idole personnelle qui donne un sentiment de sécurité et de normalité. Ma fille de cinq ans ne peut aller nulle part sans son oreiller rêche, ma collaboratrice américaine est venue en Finlande avec quatre livres (Ulysses de Joyce, Four Quartets de T.S. Eliot et deux livres sur la poésie américaine), tandis qu’une autre de mes amies (architecte et américaine) voyage avec son jeu de couteaux de cuisine, qui sont ses instruments magiques pour recréer un sentiment d’appartenance.

Intimité et ‘chez soi’



11. René Magritte: *The Month of the Grape Harvest*, 1959, Private Collection, Paris.



12. Edward Hopper: Eleven A.M., 1926. Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institute, Washington D.C.

Nous avons à la fois une personnalité privée et une personnalité sociale et le 'foyer' est le domaine de la première. Le foyer est le lieu où nous cachons nos secrets et où nous exprimons notre personnalité privée. Le 'chez soi' est le lieu où nous nous reposons et rêvons en toute sécurité. Plus précisément, le rôle du foyer en tant que délimiteur ou médiateur entre les domaines public et privé, la transparence du foyer en quelque sorte, est très variable. Il existe des modes de vie dans lesquels le foyer est devenu une vitrine publique et le regard du public pénètre dans le secret du foyer.

Mais en général, l'intimité du foyer est presque un tabou dans notre culture. Nous éprouvons un sentiment de culpabilité et de gêne si, pour une raison quelconque, nous sommes obligés d'entrer chez quelqu'un sans y être invités lorsque l'occupant n'est pas chez lui. Voir une maison sans surveillance est la même chose que de voir son habitant nu ou dans sa situation la plus intime.

Dans ses carnets de "Malte Laurids Brigge", Rainer Maria Rilke donne une description

puissante des marques d'intimité, des vies dans une maison qui avait déjà été démolie mais qu'il pouvait encore voir dans les traces laissées sur le mur de son bâtiment voisin. Ces traces de vie ont permis à Brigge de recréer son propre passé. Rilke décrit avec une force stupéfiante comment la vie pénètre la matière morte ; l'histoire de la vie peut être retracée dans le plus petit fragment de l'habitation.

Mais le plus inoubliable, c'était encore les murs eux-mêmes. Avec quelque brutalité qu'on l'eût piétinée, on n'avait pu déloger la vie opiniâtre des ces chambres. Elle y était encore ; elle se retenait aux clous qu'on avait négligé d'enlever ; elle prenait appui sur étroit morceau de plancher ; elle s'était blottie sous ces encoignures où se formait encore un petit peu d'intimité. On la distinguait dans les couleurs que d'années en années elle avait changées, le bleu en vert chanci, le vert en gris, et le jaune en un blanc fatiguée et rance. Mais on la retrouvait aussi aux places restées plus fraîches, derrière les glaces, les tableaux et les armoires ; car elle avait tracé leurs contours et avait laissé ses toiles d'araignées et sa poussière même dans ces réduits à présent découverts. On la retrouvait encore dans chaque écorchure, dans les ampoules que l'humidité avait soufflées au bas des tentures ; elle tremblait avec les lambeaux flottants et transpirait dans d'affreuses taches qui existaient depuis toujours. Et, de ces murs, jadis bleus, verts ou jaunes, qu'encadraient les reliefs des cloisons transversales abattues, émanait l'haleine de cette vie, une haleine opiniâtre, paresseuse et épaisse, qu'aucun vent n'avait encore dissipée. Là s'attardaient les soleils de midi, les exhalaisons, les maladies, d'anciennes fumées, la sueur qui filtre sous les épaules [sous les bras, allons-y] et alourdit les vêtements. Elles étaient là,

l'haleine fade des bouches, l'odeur huileuse des pieds, l'aigreur des urines, la suie qui brûle, les grises buées de pommes de terre et l'infection des graisses rancies. Elle était là, la douceuse et longue odeur des nourrissons négligés, l'angoisse des écoliers et la moiteur des lits de jeunes garçons pubères. (13)

[Seuil, Points - cote 1891, p.46]

Pardon pour cette longue citation, je voulais souligner comment la vie pénètre les images verbales d'un grand poème par rapport aux images stérilisées de l'architecture contemporaine.

Dans sa puissance émotionnelle, la description de Rilke rappelle la célèbre description par Heidegger du message épique des chaussures de paysan de van Gogh (14). La remise en question ultérieure de la pertinence de l'interprétation de Heidegger par Meyer Shapiro (van Gogh a en fait peint ses propres chaussures et, en outre, il a fait le tableau pendant un court séjour à Paris) ne diminue pas la puissance poétique de sa description. Ce qui est important, c'est l'extraordinaire densité de l'imagerie de l'artiste qui reflète une forme de vie authentique.

Dans la polarité de l'intime, Bachelard souligne une expérience corporelle de la maison : "En effet, dans nos maisons mêmes, ne trouvons-nous pas des réduits et des coins où nous aimons nous blottir ? Blottir appartient à la phénoménologie du verbe habiter. N'habite avec intensité que celui qui a su se blottir." (15).

La fascination des gens pour l'intimité des autres est telle que je me souviens d'un sujet d'*AD Magazine* de la fin des années 60 sur un petit théâtre de New York où le public regardait à travers un dispositif optique assez

compliqué la vie quotidienne d'un Américain normal vivant dans un appartement loué sans savoir que sa vie était projetée sur un écran. Le théâtre était ouvert 24 heures sur 24 et affichait continuellement complet, jusqu'à ce qu'il soit fermé par les autorités pour cause d'inhumanité.

Le récent livre en quatre volumes intitulé "*A History of Private Life*" (16) retrace l'évolution du domaine privé de la Rome païenne à la Grande Guerre sur près de 2800 pages et fait comprendre au lecteur le relativisme culturel de la vie la plus personnelle et la plus intime. Rien ne peut être considéré comme donné pour toujours dans la réalité humaine.

Les ingrédients de la vie humaine

Le « chez soi » est apparemment constitué de trois éléments symboliques :

- . les éléments qui semblent avoir leur fondation dans le profond inconscient bio-culturel [collectif ?] (l'entrée, le foyer)
- . les éléments liés à la vie personnelle des habitants et à leur identité (« memorabilia », objets hérités)
- . les symboles sociaux destinés à donner certains messages ou certaines images aux gens de l'extérieur (signes de richesse, éducation, identité sociale,...)

Il apparaît donc clairement que la structuration de la maison comme institution à vivre diffère des principes de l'architecture. La maison est composée par l'architecte en un système de hiérarchies et de dynamiques d'espaces, de structures, de lumières, de couleurs, [matières]... alors que le 'chez soi' est articulé autour de quelques points focaux

consistant en différentes fonctions et objets. Les quelques types d'éléments suivants comme centres [*foci*] de comportement et de symbolisation :

- . le devant (cour d'entrée, façade, dispositif urbain [*urban setup*])
- . l'entrée
- . la fenêtre
- . le foyer
- . le fourneau
- . la table
- . le placard [cupboard]
- . la baignoire
- . la bibliothèque [bookcase]
- . la télévision
- . le mobilier
- . les objets hérités [*family treasures*]
- . les bibelots-souvenirs [*memorabilia*].
- [. Le lit chez Bollnow, à traduire]

Poétique de l'armoire

[wardrobe = wardrobe ? = garde-robe]

La signification de chaque élément peut être phénoménologiquement analysée. L'analyse de Bachelard du rôle essentiel du tiroir, du buffet et de l'armoire dans notre imagerie mentale en dresse un exemple stimulant. Il donne à ces objets - rarement considérés comme ayant une signification architecturale - un rôle impressionnant dans le monde de l'imagination et de la rêverie. "Dans l'armoire, il y a un principe d'ordre qui protège toute la maison contre les désordres non résolus", écrit-il (17).

Les penderies, les armoires et les tiroirs représentent les fonctions de rangement et de retrait, de stockage et de souvenir. L'intérieur d'une armoire est un espace intime et secret, et il n'est pas censé être ouvert par n'importe qui. Les petites boîtes et les coffrets sont des

cachettes pour des secrets intimes et, en tant que tels, ils ont une importance pour notre imagination. Notre imagination remplit les compartiments des pièces et des bâtiments de souvenirs et les transforme en nos propres territoires personnels. Nous avons un besoin tout aussi grand de garder des secrets que de les révéler, de les connaître et de les comprendre. L'une des raisons pour lesquelles les maisons et les villes contemporaines sont si aliénantes est qu'elles ne contiennent pas de secrets; leur structure et leur contenu sont conçus d'un seul coup d'œil. Il suffit de comparer les secrets labyrinthiques d'une vieille ville médiévale ou de n'importe quelle vieille maison, qui stimulent notre imagination et la remplissent d'attente et d'excitation, avec le vide transparent de notre nouveau paysage urbain et de nos immeubles d'habitation.

Dans son livre "*One-Dimensional Man*" (18), Herbert Marcuse considère que les bâtiments de notre époque ne sont pas érotiques en comparaison de l'imagerie érotique évoquée par un environnement naturel ou des bâtiments traditionnels. On peut comparer, par exemple, les fantasmes provoqués par une prairie à l'extérieur des murs d'une ville ancienne ou un vieux grenier avec le no-man-land abrutissant d'un nouveau quartier de logements ou l'anonymat d'un appartement serré entre des murs et des sols en béton. Marcuse estime que la sexualité flagrante et violente de notre époque est le résultat du manque croissant d'imagerie érotique de notre l'environnement.

Le foyer et le feu



13. Teun Hocks: Untitled (Man at Fire), 1990.



14. Antonio Gaudi: Casa Batlló 1904-06.

L'importance de la cheminée ou du fourneau pour le sentiment d'appartenance est évidente. L'image du feu dans la maison

combine les aspects les plus archaïques et les plus présents en nous. La puissance du symbolisme du foyer repose sur sa capacité à fusionner les images ancestrales du feu de la vie des primitifs, les expériences de confort personnel et les symboles d'unité et de statut social.

Maurice Vlaminck, le peintre fauve, a écrit : "Le bien-être que je ressens, assis devant mon feu, alors que le mauvais temps fait rage à l'extérieur, est tout à fait animal. Un rat dans son trou, un lapin dans son terrier, des vaches dans l'étable, tous doivent ressentir le même contentement que moi." (19)

La cheminée est le symbole bourgeois de la séparation du feu pour le plaisir [contemplatif] et du feu pour la cuisson des aliments, tandis que le symbolisme du poêle a des connotations paysannes. Ayant passé mon enfance dans une maison de paysan, je me souviens encore très bien du rôle du poêle dans la structuration de la vie familiale, dans le rythme de la journée et dans la définition des rôles masculin et féminin.

La puissance de l'image du feu est si vive que les foyers sont souvent construits comme de simples symboles sous forme de manteaux sans possibilité de feu réel. L'image du foyer a également des connotations érotiques immédiates. Pas étonnant que Lewis Mumford parle de l'influence de l'invention du four sur le comportement sexuel dans son livre "The Culture of the City".

Dans la maison moderne, le foyer s'est aplati en un objet avec une lunette distante et décorative. Le feu lui-même a été apprivoisé et transformé en une image encadrée, dépourvue de sa tâche essentielle qui est de donner de la chaleur. On pourrait parler du feu froid de la maison moderne.

Les fonctions de la table



15. The Holy Grail appears to the knights of the round table, 14th century.



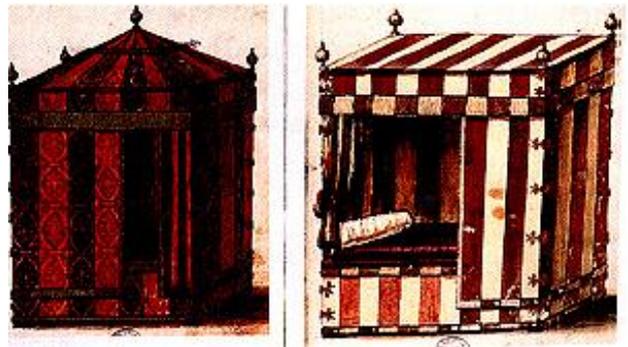
16. Deric Bouts: Meal at Simon's house mid-15th century.

La fonction structurante et le rôle symbolique de la table ont également été largement perdus pour l'architecture contemporaine. La signification du tableau, cependant, s'exprime puissamment dans la peinture et la poésie. Je me souviens très bien de la lourde table en bois non peinte de mon grand-père agriculteur. Le souvenir de la table est plus fort que celui de la pièce elle-même. Chacun avait sa place à la table, mon grand-père étant

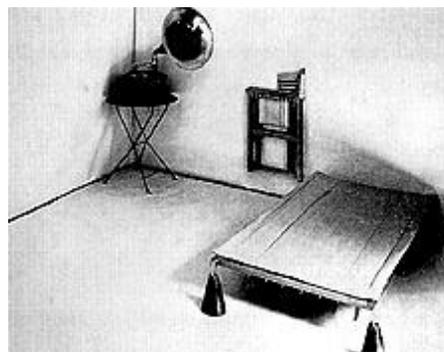
assis à une des extrémités, la plus intérieure de la maison. L'extrémité opposée de la longue table, plus proche de l'entrée, était laissée vide et n'était occupée que par un invité occasionnel. La table était la scène pour manger, coudre, jouer, faire ses devoirs, socialiser avec les voisins et les étrangers, etc. La table était le centre d'organisation de la maison du fermier. La table marquait la différence entre le jour de la semaine et le dimanche, le jour de travail et le jour de fête.

Nous pourrions faire une étude similaire et approfondie d'autres images focalisées de la maison, mais nous n'avons pas la place à temps pour cela.

La dilution des images de la maison



17. Renaissance heds from Milan about 1540.



18. Unidentified illustration.

Je voudrais simplement ajouter une remarque sur la dilution de l'image du lit - une maison miniature, une maison dans une maison symbolisant l'intimité - à un simple plan horizontal neutre, une sorte de scène pour l'intimité, pour ainsi dire. Cela rappelle l'observation de Bachelard selon laquelle la maison et, par conséquent, nos vies ont perdu leur dimension verticale et sont devenues une simple horizontalité (20). Là encore, d'innombrables images dans les peintures et dessins historiques révèlent l'essence du lit.

Une expérience moins évidente mais tout à fait poétique et essentielle de la maison est la fenêtre et, en particulier, l'acte de regarder la cour ou le jardin par la fenêtre de la maison. La maison est particulièrement ressentie lorsque vous regardez à l'extérieur de son intimité fermée.

La tendance de l'architecture contemporaine à utiliser des murs de verre élimine la fenêtre comme dispositif d'encadrement et de rationnement [de mesure ?] et affaiblit la tension essentielle entre la maison et le monde.

L'ontologie de la porte a été perdue de la même manière.

Le manque du sens du concret

Je vis dans un appartement mansardé sous un toit de tôle. L'expérience la plus forte et la plus agréable de la maison se produit lors d'un orage violent, lorsque la pluie tombe sur le toit, amplifiant la sensation de chaleur et de protection.

De même, la chute de la pluie à un mètre de ma peau me met en contact direct avec les éléments primaires. Mais ces sensations sont perdues pour l'habitant de l'appartement standard.

Cuisiner par le feu est immensément satisfaisant car on peut ressentir une causalité primaire entre le feu et l'âtre. Là encore, cette causalité se perd avec la cuisinière électrique ou plus encore avec le micro-ondes.

Dans les maisons contemporaines, la fonction du foyer a été usurpée par la télévision. Les deux semblent mettre l'accent sur le rassemblement social et la concentration individuelle, mais la différence de qualité est cependant décisive. Le feu nous relie à notre mémoire inconsciente, à l'archéologie des images. Le feu est une image primordiale, et il nous rappelle la causalité première du monde physique. En même temps que les flammes stimulent le rêve méditatif, elles renforcent notre sens de la réalité.

La télévision nous éloigne du sens des responsabilités et nous transporte dans un monde de rêve qui affaiblit notre sens de la réalité, de nous-mêmes et de l'essence éthique de l'unité. Au lieu de promouvoir l'unité, la télévision force l'isolement et la privatisation. L'expérience la plus choquante de l'impact négatif de la télévision a été la guerre du Golfe, qui a été diffusée en temps réel dans le monde entier sous forme de divertissement dramatisé.

Une analyse de la télévision en tant que dispositif structurant du foyer contemporain est, bien sûr, essentielle pour le thème de ce cycle de conférences, mais je n'ai pas le temps de m'étendre sur ce sujet. Et, j'en suis sûr, il sera traité dans d'autres présentations.

L'affaiblissement général du sens des responsabilités [de la causalité ?] menace la vie moderne. La menace que représente notre 'meilleur des mondes' réside dans son manque de sens du concret. Même la peur est acceptable tant qu'elle a sa cause compréhensible ou qu'elle symbolise quelque chose, et tant qu'elle n'est pas dissimulée dans un ordre et un bien-être apparents. La peur irrationnelle dans nos villes provient du manque de signification de l'environnement pour notre raison et de son incompréhensibilité pour nos sens. Nous perdons la causalité première dans notre expérience sensorielle du monde.

« Les symptômes (d'une maladie) sont, en fait, des symboles dégradés, dégradés par la déformation réductrice de l'ego. Les symptômes sont intolérables précisément parce qu'ils sont dénués de sens. Presque toutes les difficultés peuvent être supportées si nous pouvons en discerner le sens. C'est le manque de signification qui est la plus grande menace pour l'humanité », écrit le psychologue Edward Edinger (21).

Ce manque de signification, un vide hypnotisant et l'absence de lieu et de centre - le vide existentiel - est devenue un motif récurrent de l'art contemporain. Il est alarmant, en effet, que le thème favori de l'art d'aujourd'hui soit l'isolement total de l'homme dépouillé de tout signe d'identité individuelle et de dignité humaine.

Tolérance de l'architecture

Si l'architecture et la maison sont des notions contradictoires, comme il semble que ce soit

le cas, quelle est alors la marge de manœuvre de l'architecte pour faciliter le "retour à la maison" qu'Aldo van Eyck a demandé avec tant d'insistance.

À mon avis, l'architecture peut soit tolérer et encourager l'appropriation, soit l'interdire. Il y a une architecture de l'accommodation et une architecture du rejet. La première facilite la réconciliation, la seconde tente de s'imposer par son ordre intouchable. La première est basée sur des images qui sont profondément ancrées dans notre mémoire commune, c'est-à-dire dans le terrain phénoménologiquement authentique de l'architecture [la mémoire collective ? déviation bachelardienne]. La seconde manipule des images, frappantes et à la mode sans doute, mais qui n'intègrent pas l'identité personnelle, les souvenirs et les rêves de l'habitant. La seconde attitude peut créer des maisons plus imposantes sur le plan architectural, mais la première fournit la condition du retour à la maison.

Il y a par ailleurs un enjeu important dans la manière dont une conception architecturale peut permettre et absorber des déviations esthétiques sans entraîner de conflit indésirable. L'architecture et les meubles d'Alvar Aalto sont un exemple encourageant de ce type de conception [hybride, donc : moderne et archaïque], avec une grande tolérance esthétique sans compromis artistique.

La vertu des idéaux

Mon dévoilement d'un conflit entre l'architecture et les exigences intrinsèques de la maison pourrait, peut-être, être interprétée comme un soutien à l'idée que l'architecte doit remplir fidèlement les exigences et les

désirs explicites du client. Je tiens à dire très fermement que je ne crois pas à une vision aussi populiste. L'acceptation sans critique de la commande du client ne conduit qu'à un kitsch sentimental ; la responsabilité de l'architecte est de pénétrer la surface de ce qui est le plus souvent un désir passager, conditionné commercialement et socialement.

L'artiste et l'architecte authentiques s'engagent, consciemment ou non, dans un monde idéal. L'art et l'architecture les plus stimulants se perdent s'ils renoncent à cette aspiration à un idéal. À mon avis, seul l'architecte, qui crée son client idéal comme il le conçoit, peut créer des maisons et des foyers qui donnent à l'humanité un espoir et une orientation au lieu d'une simple satisfaction bourgeoise. Sans "Fallingwater" de Frank Lloyd Wright, la "Maison Schröder" de Gerrit Rietveld, la "Villa Savoye" de Le Corbusier, la "Maison de verre" de Pierre Chareau et la "Villa Mairea" d'Alvar Aalto, notre compréhension de la modernité et de nous-mêmes serait considérablement plus faible qu'aujourd'hui, simplement parce que ces chefs d'œuvre concrétisent les possibilités de l'habitat de l'homme.

La possibilité d'un retour de l'architecture dans le 'chez soi'



19. Interior of a Shaker-house. Hancock, Massachusetts.



20. Henry Matisse: Goldfish (Les poissons rouges), 1912. poissons rouges)

L'architecture authentique ne s'intéresse qu'à la vie : l'expérience existentielle de l'homme est le premier centre d'intérêt de l'acte de

construire. A un certain niveau, la grande architecture s'intéresse toujours à l'architecture elle-même, aux règles et aux limites de cette discipline. Mais l'architecture d'aujourd'hui semble avoir abandonné la vie pour ne plus s'intéresser qu'à l'élaboration de l'architecture.

L'architecture authentique doit représenter et refléter une manière de vivre, une image de la vie. Il est au contraire intrigant (thought provoking) que les constructions d'aujourd'hui semblent vides ; elles ne semblent représenter aucune manière de vivre réelle ou authentique. L'avant-garde architecturale contemporaine a délibérément rejeté la notion de maison. « L'architecture doit disloquer... sans détruire son propre être, alors qu'une maison aujourd'hui doit toujours abriter, elle n'a pas à symboliser [signifier ?] ou « romanticiser » cette fonction d'abri, au contraire : de tels symbols sont aujourd'hui sans signification et simplement [bêtement] nostalgiques » déclarait Peter Eisenmann dans un entretien d'il y a quelques années.

Au-delà du rejet des problèmes du logement l'avant-garde architecturale contemporaine a négligé les problèmes du logement de masse qui étaient au cœur des préoccupations du projet Moderne. Notre ère post-historique a renoncé aux grands récits historiques, à la notion de progrès et à une vision du futur. Cette perte d'horizon et de but (...) a détourné l'architecture de la réalité et de la vie et l'a entraînée vers une confrontation autiste et autoréférentielle avec ses propres structures.

Je peux croire en la nostalgie de l'exil, mais je crois encore à la possibilité d'une architecture de la réconciliation, à une architecture qui peut permettre *le retour de l'homme* [*man's 'homecoming'*]. L'architecture peut encore

concevoir des maisons qui nous permettent de vivre dans la dignité. Et nous avons toujours besoin de maisons qui renforcent notre sens de la réalité humaine et les hiérarchies essentielles de la vie.

Notes

- 1 Alvar Aalto: Band I 1922-1962. Les Editions d'Architecture Artemis, Zurich 1963, p. 108.
- 2 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*. Beacon Press, Boston 1969, p. 25-26.
- 3 *ibid*, p. XXIV
- 4 Jean-Paul Sartre, *What is Literature?* Peter Smith, Gloucester, Mass., 1978, p. 4.
- 5 Bachelard, *op. cit.*, p. 17.
- 6 Bachelard, *op. cit.*, p. 46,
- 7 Christopher Alexander, *Serge Chermayeff, Community and Privacy*. Doubleday & Company, Garden City, New York, 1963.
- 8 Bachelard, *op. cit.*, p. 34,
- 9 Juhani Pallasmaa, *The Geometry of Feeling: a look at the phenomenology of architecture*. *Arkkitehti* 3/1985, Helsinki, pp. 44-49. (English translation, pp. 98-100.)
- 10 Juhani Pallasmaa, *Space and Image in Andrej Tarkovsky's Nostalghia*. *Focus Yearbook of the Faculty of Architecture, Helsinki University of Technology*, Helsinki 1992, pp. 13-14, and; Anders Olofsson, *Nostalgia, Tanken på en Hemkonst* (ed. Magnus Bergh & Birgitta Munkhammar), Alfa Beta Bokförlag, Stockholm 1986, p. 150.
- 11 Interview of Paola Volkova by Mikael Fränti in *Helsingin Sanomat* 9.12.1992, p. D 10.

12 for instance:

Frode Strømnes, *A New Physics of Inner Worlds*. Institute of Social Science, University of Tromsø, 1976.

Frode Strømnes, *On the Architecture of Thought*. *Abacus*, Yearbook of the Museum of Finnish Architecture. Helsinki, 1981, pp. 7-29.

Frode Strømnes, *The Externalized Image. A study showing differences correlating with language structure between pictorial structure in Ural-Altai and Indo-European filmed versions of the same plays*. Reports from the Plannign and Research Department, The Finnish Broadcasting Company, No 21/1982, Helsinki.

13 Quoted in Robert Jan van Pelt, Letter from Koblenz, *The Architectural thesis: Waterloo Journal of Architecture*, Waterloo 1992, pp. 113-114.

14 Martin Heidegger, *The Origin of the Work of Art*, in *Basic Writings*. Harper & Row, New York, 1977, p. 163.

15 Bachelard, *op. cit.*, p. XXXIV (bas de la p.19 pour l'édition française de 1984)

16 Philippe Ariès et Georges Duby, *Histoire de la vie privée* (5 volumes), Seuil, 1985-7

A History of Private Life, Volumes I-IV (Phillippe Ariès and Georges Duby, general editors), Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1987.

17 *op. cit.*, p. 79.

18 Herbert Marcuse, *One Dimensional Man*. Beacon Press, Boston, 1964.

19 Bachelard, *op. cit.*, p. 91.

20 Bachelard, *op. cit.*, p. 27.

21 Edward Edinger, *Ego and Archetype*, Baltimore 1973.

22 Peter Eisenman, *En Samtal med Carsten Juel-Christiansen*, Skala 12/1987

1 Peter Gössel, Gabriele Lenthäuser, *Architecture in the Twentieth Century*, Taschen, Köln 1991.

2 Rolf Günter Renner, Eduard Hopper 1882-1967. Benedikt Taschen 1991,

3 Ingo F. Walther / Rainer Metzger, *Vincent van Gogh: L'Oeuvre complete-peinture*, Benedikt Taschen, Köln 1990.

4 Bauhaus, *Stuttgartin ulkomaisten kulttuurisuhteiden instituutin julkaisu*, Stuttgart 1974.

5 *Celebrity Homes II* (ed. Paige Rense). The Knapp Press, Los Angeles 1981.

7 A. M. Hammacher, *Magritte*. Harry N, Abrams, Inc. New York 1985.

11 Jacques Meuris, *Magritte*. Artabras Publishers, New York 1987.

12 Robert Hobbs, *Edward Hopper*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York 1987.

13 Ignasi Solà-Morales, *Gaudi*. Rizzoli, New York 1983.**14** *Art in America*, New York, July 1992, p.48.

15 *Encyclopedia of World Mythology*. Octopus Book, London 1975.

16 Albert Châtelet, *Early Dutch Painting: Painting in the northern Netherlands in the fifteenth century*. Montreaux, Lausanne 1980.

17 Peter Thornton, *The Italian Renaissance Interior 1400-1600*. Harry N. Abrams, New York 1991.

19 Amy Stechler Burns & Ken Burns, *The Shakers: Hands to Work, Hearts te God*. An Aperture Book, New York 1987.

20 John Elderfield, *Henry Matisse: A Retrospective*. The Museum of Modern Art, New York 1992.

Illustrations