

DOSSIER Horizon, horizontal

Texte de Federico Neder



Tour de contrôle

Scènes domestiques et spectacle extérieur

Dylan: *Hey, don't stand next to the window. It's not safe. (...)*

Vivian: *I can see by your gown that you are unarmed. Some maniac could stroll in and blow you to bits.*

Charlie's Angels,
Paramount Pictures, 2000



CHACUN À SA FAÇON, R.Buckminster Fuller, Le Corbusier et John Lautner ont imaginé des maisons ouvertes sur la nature. À travers l'étiement des percements ou par la transformation des parois extérieures en membranes enveloppantes quasi invisibles, le monde environnant semblait envahir la scène intérieure.

Grâce à ces expédients, le principe de mise à distance propre à la fenêtre classique se trouve renversé. L'horizon visuel de l'habitant est rejeté à l'infini...

Deux dessins non datés de R. Buckminster Fuller montrent l'intérieur vide d'une 4D House. Le projet de logement pour l'avenir de

l'architecte autodidacte se présentait, vers 1928, comme une construction en hauteur totalement transparente, au plan hexagonal, supportée par une colonne centrale. Sur l'un de ces croquis, un personnage, vu de dos, contemple le paysage depuis le balcon qui circonscrit la maison. L'espace habitable est

Chemosphere. Photo Federico Neder

Séquence du film *Charlie's Angels* (Paramount Pictures, 2000).

La maison est une reconstruction de la Chemosphere à Hollywood Hills (John Lautner, 1960)

défini par une sorte de maillage triangulaire de câbles en tension qui remplace les murs extérieurs. Plus tard viendront les versions plus détaillées et ce maillage se complétera de panneaux transparents qui offriront la protection climatique idéale sans interrompre la vision du paysage¹. Notre personnage franchira le seuil de la maison, traversera les pièces sans perdre de vue, au sens propre, la scène extérieure qui s'offrait à lui précédemment. L'habitation prend place sur un espace horizontal détaché du sol extérieur qui semble se dilater grâce à l'effacement des parois qui définissent la construction.

Le second dessin de cette série met en scène un paysage plus chaotique. En bas de page on y lit « WATCHING THE HURRICANE FROM A 4D TOWER ». L'ouragan, en passant, a soulevé les toitures des maisons avoisinantes, déraciné des arbres et arraché des câbles à haute tension. Seule la tour 4D semble avoir résisté à la force destructrice du vent. Confortablement assis dans son salon, depuis son microclimat protégé, le personnage de Fuller contemple ce spectacle comme s'il s'agissait d'un film.

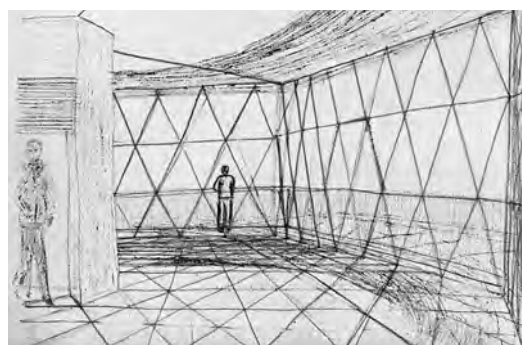
À la fin des années 1920, les visions architecturales de l'inventeur américain montrent un attachement obsessionnel à la question du contrôle global de l'environnement habité. Il ne manque jamais dans ses réflexions les images de la planète Terre hors échelle, ponctuée de constructions en hauteur: treillis métalliques, obélisques, tours de transmission, gratte-ciels et phares. L'homme habite ces structures tout en surveillant ce qui se passe dans le monde extérieur.

Le système constructif que Fuller développe lui permettra de concevoir son logement suivant un schéma radial; le seul élément porteur, les installations et les services se trouvent au centre du plan, dégageant le pourtour de la maison de toute contrainte d'ordre structurel. Ainsi, les parois qui enveloppent l'espace habitable deviennent une fenêtre unique et continue, une fine membrane presque immatérielle. Les vues panoramiques du paysage environnant transformeront l'horizon en une sorte de ruban qui ceinture le logement.

La maison est entendue – avant tout – comme un point d'observation privilégié sur le monde environnant. Observer pour mieux « vigiler ». On décèle dans ces premiers dessins les signes d'une relation asymétrique qui va s'affirmer toujours plus chez Fuller opposant d'un côté

l'*objet-paysage* et de l'autre le *sujet-observateur*. L'habitant de la 4D House domine le paysage depuis un point de vue protégé et, en retour, le paysage domine la scène domestique.

Est-ce que le logement peut se convertir en un lieu de surveillance? De prime abord la notion d'habiter semble être liée intimement à l'idée de recueillement et de retraite, coïncidant avec la vocation plus primitive et ancestrale du logis. Donc, a priori, l'idée d'observation, de contrôle (ou toute situation « exhibitionniste ») contredit cette vocation première. Cependant, si nous imaginons une habitation de forme circulaire exposée sur tout son périmètre ou plutôt emballée d'un filtre transparent à travers lequel il est possible de contempler le paysage circonscrit, alors la question posée s'ouvre à une nouvelle problématique.



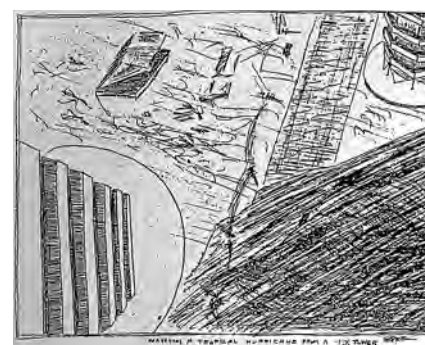
Les bâtiments institutionnels proposés par Jeremy Bentham² à la fin du XVIII^e siècle – analysés minutieusement par Michel Foucault³ dans les années 1970 – représentent, on le sait, le paradigme architectural de la notion de surveillance. Un asile psychiatrique, un pénitencier, une maison de redressement, une école, un hôpital ou une fabrique, tous empruntent la même typologie. Le panoptique serait ainsi une machine au service du jeu immatériel des regards, dispositif en même temps économique, efficace, productif et assujettissant. Bien que pensée pour être construite en maçonnerie lourde, cette architecture, dans son plan idéal, fait référence en réalité à une volonté très moderne de transparence et d'immatérialité renversant la mission protectrice du mur traditionnel⁴.

Dans les maisons de R. Buckminster Fuller, tout était sous contrôle, d'un côté de son concepteur et de l'autre de son occupant. Le personnage qui observait le monde extérieur

depuis le balcon de ses tours imaginaires se transformera en peu de temps en l'utilisateur – bien que tout aussi abstrait – d'une machine pourtant quasi-réelle. Par elle et à travers elle, son regard s'est converti en une nouvelle forme de surveillance, liée à une perception totalisante. Avant tout à l'intérieur de l'habitat et ensuite à l'extérieur⁵. Au regard du sujet/observateur rien ne se soustrait, ni de l'intérieur de son habitation ni du site dans lequel il l'installe. Enveloppée d'une membrane quasi immatérielle, la « maison des certitudes » pouvait ainsi, dans l'esprit de son concepteur, se convertir en lieu d'une nouvelle domesticité.

Terrain artificiel

Alors qu'au début des années 1930, Fuller continuait en imaginant des tours hermé-



tiques transparentes et des maisons en lévitation au dessus du sol, Le Corbusier apportait une réponse concrète au problème de l'habitat. L'innovation était constituée par le concept de « terrain artificiel ». L'habitation, tel un « vase isolé », acquiert son autonomie formelle non seulement des autres constructions avoisinantes mais aussi du terrain naturel, évitant ainsi toute forme de contamination. L'homme du futur aurait ainsi vécu dans une sorte de capsule flottante branchée directement sur des réseaux d'alimentation en eau, électricité, gaz et téléphone⁶.

De la série de dessins qui illustrent *La ville radieuse*, le plus significatif est celui qui synthétise l'ensemble du système habitation-services-contexte. On y voit un appartement flotter dans l'air. À celui-ci sont branchés une série de câbles et conducteurs qui transportent les « travaux collectifs » et l'« air exact », filtré et purifié. Dans la même image, un œil énorme vient occuper l'espace de la fenêtre. Les vues

DOSSIER Horizon, horizontal



qui depuis cette hauteur se dégagent vers le paysage (ciel, étendue gazonnée et arbres) se convertissent en une raison d'être du logis.

Émerge ainsi l'idée de la maison comme lieu protégé depuis lequel il est possible de contrôler le territoire environnant. Si elle est surélevée, cela vaut mieux. L'appartement dans son entier est assimilé par Le Corbusier à un objectif de caméra qui filme ce qui se passe à l'extérieur. Comme le souligne Beatriz Colomina à plusieurs reprises, les cadrages visuels extérieurs participent d'un enregistrement et d'une classification de la réalité⁷. Le paysage est traité comme objet d'artifice. Comme l'air qui pénètre dans la maison, il est lui aussi conditionné. Le logement serait donc un immense filtre placé entre l'usager et le monde extérieur dans lequel l'habitant surveille, ordonne et classe. La machine est d'autant plus efficace que l'angle de vision est large. La fenêtre horizontale peut être une bonne solution.

Aussi dans les écrits de Le Corbusier, la vision joue un rôle fondamental : voir clairement pour que l'esprit décide⁸. L'œil apparaît comme un organe qui vient fournir une information intelligible pour démystifier ce qui autrefois existait seulement sur le plan de l'imaginaire. Poste d'observation privilégié – presque stratégique –, l'avion en fournit le modèle, non pas comme métaphore technique mais comme symbole du regard omniscient. Si l'œil humain se trouve à une hauteur de 1.60 m, l'avion amène une nouvelle façon d'apprécier la réalité⁹. Ce qui est en jeu, ce n'est plus la forme du bâtiment projeté ni les matériaux de construction adoptés, mais la manière de prendre place dans le contexte et la façon de

le contrôler. Malgré tout, la référence reste encore très abstraite. La vision totale, « limpide », panoramique et sans interruption reste un idéal encore difficile à atteindre.

Maison-mirador

Si la maison moderne est un dispositif de contrôle du paysage, ces projets de Fuller manifestent de manière littérale les principes énoncés par Le Corbusier. La fenêtre continue transforme l'habitat en un poste de guet, d'autant plus efficace lorsque les sentinelles occupent un lieu surélevé. La vision en horizontale en est le recours. La stratégie ne consiste pas à augmenter le nombre d'ouvertures ni leur taille mais plutôt à créer une incision unique à travers laquelle l'observateur peut balayer du regard le panorama.

John Lautner projeta en 1960 la Chemosphere, une maison-mirador sur un terrain en forte pente dans les collines de Hollywood. Étant donné l'inaccessibilité du lieu et l'impossibilité de concevoir un espace habitable *en horizontal* posé sur le site à la façon traditionnelle, Lautner proposa de construire le logement en l'air¹⁰. Entouré d'une ouverture qui embrasse tout son périmètre, le volume compact de la maison ne repose pas sur la terre mais se détache de celle-ci, porté par un seul pilier central. Ce logement participe d'un jeu croisé de regards dans lequel l'habitant de la maison observe sans être vu, domine le monde extérieur.

Arrachée de son terrain, la Chemosphere se présente comme un objet étranger au lieu. À travers un geste à la fois radical et naïf¹¹, son concepteur, au lieu de l'ancrer fermement au site en pente, laisse flotter la maison dans le paysage. Le tout se résout en un plan octogonal supporté par une colonne centrale en béton, un schéma qui nous rappelle clairement les premières versions de la maison Dymaxion. Cette fois-ci, les efforts de traction distribués par les câbles en acier de l'exemple de Fuller sont remplacés par la compression transmise au pilier central, seul point de contact du logement avec la terre. Une ouverture périphérique ceinture la construction et trace dans le paysage une bande horizontale qui s'oppose à la pente naturelle du terrain et aussi à la verticalité de la colonne qui supporte la maison¹². Ce logement évoque une capsule fermée à laquelle son propriétaire accède par un funiculaire qui la relie au garage placé sur la partie inférieure du site.

Les lois de gravité et de poids propre de la masse bâtie entrent en conflit dans la Chemosphere. Le bâtiment et chacune de ses parties se trouvent en équilibre, à la limite – visuelle – de la sécurité. Sur un terrain de plus de 45 degrés de pente, Lautner propose une maison qui lévite sur le paysage et le contemple, minimisant l'impact de sa propre présence et multipliant les points de vue.

Vertige

Dans les maisons de John Lautner, le paysage n'est jamais toile de fond. Il est plutôt le protagoniste fondamental de la scène domestique, imposant sa morphologie, ses matériaux et ses textures dans un geste qui semble ignorer toute règle de stylistique ou de composition¹³. Ce dialogue, essentiellement visuel, prend par moments des accents dramatiques, comme le soulignent les revues des années 1960¹⁴. Audacieuses, anticonformistes, libres des inerties traditionnelles, ses constructions ont trouvé dans la topographie d'un paysage hostile le support de nouvelles formes d'habiter à la limite de l'instabilité et du vertige¹⁵.

Une grande partie des idées que Buckminster Fuller annonçait à travers ses projets de façon plus ou moins explicite, semblent surgir à nouveau dans la Chemosphere. Au-delà de la forme de la masse bâtie, il existe plusieurs similitudes d'ordre conceptuel qui lient la Chemosphere aux maisons 4D, Dymaxion et Wichita : accessibilité, relation avec le site, perception du paysage depuis l'intérieur à travers les fenêtres et solution constructive et formelle adoptée pour répondre à ces questions. Parmi toutes ces caractéristiques, l'idée de « domination » à partir de l'espace domestique est l'une des plus évidentes.

Fuller le savait : voir sans interférence confère un certain pouvoir. Les projets de Lautner évoquaient des principes analogues qui furent tout de suite détectés par la presse. Les mêmes articles, qui décrivaient minutieusement ses œuvres sur un ton flatteur, laissaient entrevoir parfois une facette plus inquiétante. La chambre à coucher pourrait être lue comme une *tour d'ivoire* ; le propriétaire de ces maisons est un roi qui trône sur un piédestal¹⁶. Ce type de métaphores revient d'ailleurs dans d'autres textes et d'autres interprétations. La maison est parfois décrite

Dymaxion House
(vers 1928)

Dymaxion House (ou Wichita House, vers 1946)

Intérieur du pénitencier de Stateville,
États-Unis. Tiré de *Surveiller et punir*,
Michel Foucault, Gallimard, Paris 1975



comme un poste de défense¹⁷, une forteresse quasi « benthamienne ».

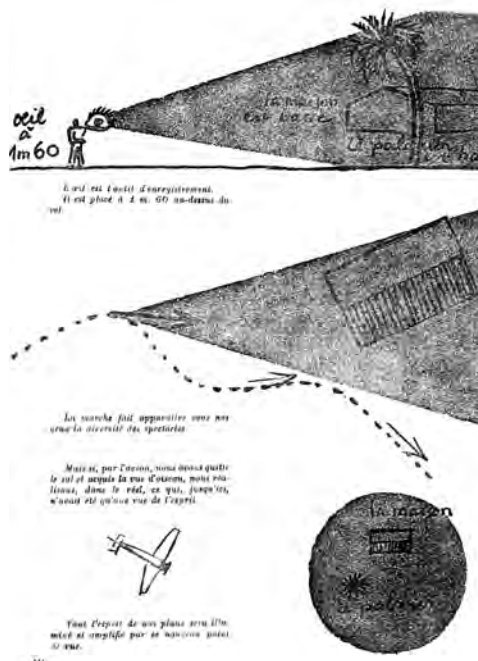
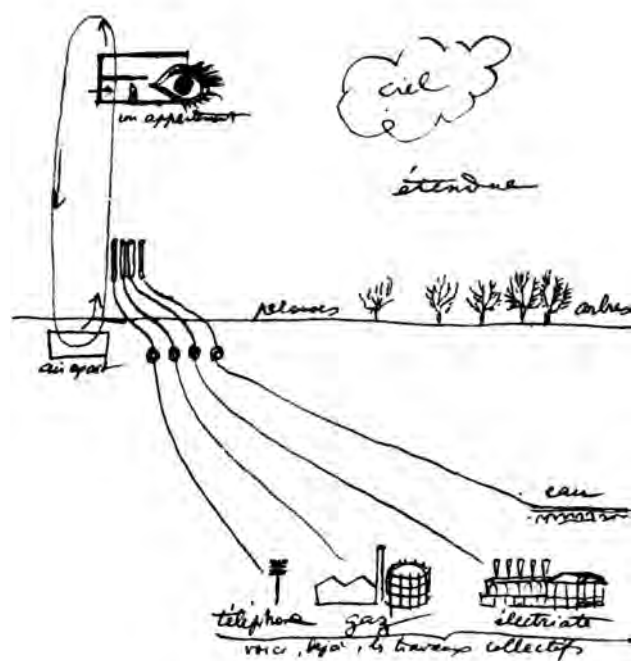
La Chemosphere concentre et résume tous ces concepts. Pour les visiteurs, s'approcher de la maison-mirador provoque une insupportable sensation de malaise. À distance, on distingue facilement sa silhouette suspendue sur la colline, mais parvenir à ses pieds est une entreprise presque impossible. La forte pente du terrain et l'étroitesse des ruelles en lacets en compliquent l'accès. La maison disparaît dans la dense végétation qui l'entoure et dans les courbes et contrecourbes des sentiers qui

grimpent sur le flanc de la butte. Finalement la Chemosphere se révèle lorsqu'il est trop tard pour rebrousser chemin. Le visiteur l'aperçoit alors de trop près, c'est-à-dire de dessous. Cette réapparition inattendue et oppressante accentue le caractère dominateur de l'objet. La fenêtre qui se trouve sur l'un des côtés, dans la partie basse de la maison, à la manière d'une meurtrière, participe de ce jeu : on pourrait croire que derrière se cache une caméra qui enregistre tout.

Tour d'horizon

Les occupants de la maison observent le contexte mais, en retour, s'y exposent. Tout se résout dans une relation fondée sur l'immatérialité des regards. Faire « toujours plus avec toujours moins¹⁸ » était l'une des pré-occupations principales de Buckminster Fuller ; tout tendait vers l'invisible. La présence du logement dans le lieu est presque un fait fugace. Sous les traits d'une voiture lancée à grande vitesse, la Dymaxion House investit le site de façon provisoire (instable ?), prête à disparaître à tout moment. Néanmoins la maison est là pour le contrôler. Ses murs métalliques deviennent une pellicule à travers laquelle les habitants-sentinelles s'avancent vers la nature sans jamais la toucher.

Dans le monde des abstractions, Le Corbusier dessine une capsule habitable aseptique alimentée par les *travaux collectifs*, depuis laquelle son habitant contemple le paysage. Lautner construit la Chemosphere en l'arrachant du terrain et en l'élevant au maximum pour empêcher tout contact direct avec son contexte. Fuller emballe l'espace domestique d'une fine membrane argentée sur laquelle glissent les regards intrus qui vont se perdre dans le site. Ces trois concepteurs imaginent des espaces transparents, climatiquement conditionnés – lieux de la surveillance. ➔



Chemosphere (Malin Residence) à Hollywood Hills, Californie. John Lautner, 1960

Dessins de Le Corbusier pour *La ville radieuse* (Boulogne 1933) et pour *La maison des hommes* (Paris 1942)

- 1 Voir Lloyd Steven Sieden, *Buckminster Fuller's Universe. His Life and Work*, Perseus Publishing, Cambridge, 2000 et Sydney Rosen, *Wizard of the Dome*, Little, Brown & Company, Boston 1969, p. 5
- 2 Jeremy Bentham, *Le panoptique* (trad. fr. E. Dumont), Paris, Imprimerie Nationale, 1791. (Paris, Éd. Pierre Belfond, 1977)
- 3 Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris 1975
- 4 Rossanna Petrillo dans l'introduction de Jeremy Bentham, *Teoria delle finzioni*, Naples 2000, p.21 (vers. originale, *Theory of Fictions*, J. Bowring, Edinburgh, c.1840)
- 5 R. Buckminster Fuller, conférence à l'Architectural League de New York, 9 juillet 1929. Transcription sur le Dymaxion Chronofile, vol. XXXV, 1929. Réproduit aussi dans *Your Private Sky. R. Buckminster Fuller. Discourse*, J. Krause et C. Lichtenstein, éd., Lars Müller, Zurich 2001., p. 87
- 6 Le Corbusier, *La ville radieuse*, Éditions de l'Architecture d'aujourd'hui, Boulogne, 1933, p. 56
- 7 Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Cambridge 1994, p.323
- 8 Le Corbusier, *Aircraft (L'avion accuse)*, Trefoil Publications, Londres 1935
- 9 « (...) Mais si, par l'avion, nous avons quitté le sol et acquis la vue d'oiseau, nous réalisons, dans le réel, ce qui, jusqu'ici, n'avait été qu'une vue de l'esprit. Tout l'esprit de nos plans sera illuminé et amplifié par le nouveau point de vue. » In : François de Pierrefeu et Le Corbusier, *La maison des hommes*, Paris 1942, p.141
- 10 Voir Reyner Banham, *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*, Penguin Books, Middlesex 1978, p. 104. (vers. orig. : Allen Lane The Penguin Press, 1971) Cité en partie dans Frank Escher Ed., *John Lautner Architect*, Birkäuser, Bâle, 1998, p.113
- 11 Ziva Freiman dans *Progressive Architecture* n° 12.93, Penton Publishing, Cleveland 1993, p.64
- 12 Voir Frank Escher Ed., *John Lautner Architect*, op.cit et « Design Vanguard » dans *Architectural Record*, Mc.Graw-Hill, n°12/2001, New York 2001, p.81
- 13 Au-delà des excès que manifestent ces projets, nous nous trouvons probablement ici face à un héritage de Frank Lloyd Wright auprès duquel Lautner travailla dans ses années de jeunesse à Taliesin.
- 14 Des expressions tels que « house like an iceberg » ou « spectacular architectural form » furent utilisées pour décrire l'œuvre de Lautner. Voir « Cliff Climbing House » dans *House and Garden*, janvier 1965, p.103
- 15 Renato Pedio, « Tre residenze californiane di John Lautner » dans *Architettura: cronache e storia*, vol.21, Rome, mai 1975, p. 22.
- 16 « ...and a balcony hung above the Los Angeles hills like the observation deck of a ship. Here Mr Wolff is very privately the king of his little mountain (...) » « Cliff Climbing House », op. cit.
- 17 « This very special and especially dramatic house sits at the edge of a rocky ridge in Palm Springs, California. In some ways, it looks as if it grew there; in other ways it has all the man-made strength of a hilltop fortress (...) » Elrod House à Palm Springs dans *Architectural Record*, vol. 148, novembre 1970, p.109.
- 18 R. Buckminster Fuller cité par Sydney Rosen, *Wizard of the Dome. R. Buckminster Fuller, Designer for the Future*, Boston, Little Brown and Company, 1969, p.25. Voir aussi James Ward, *The Artifacts of R. Buckminster Fuller*, Garland Publishing, Inc., New York 1985.