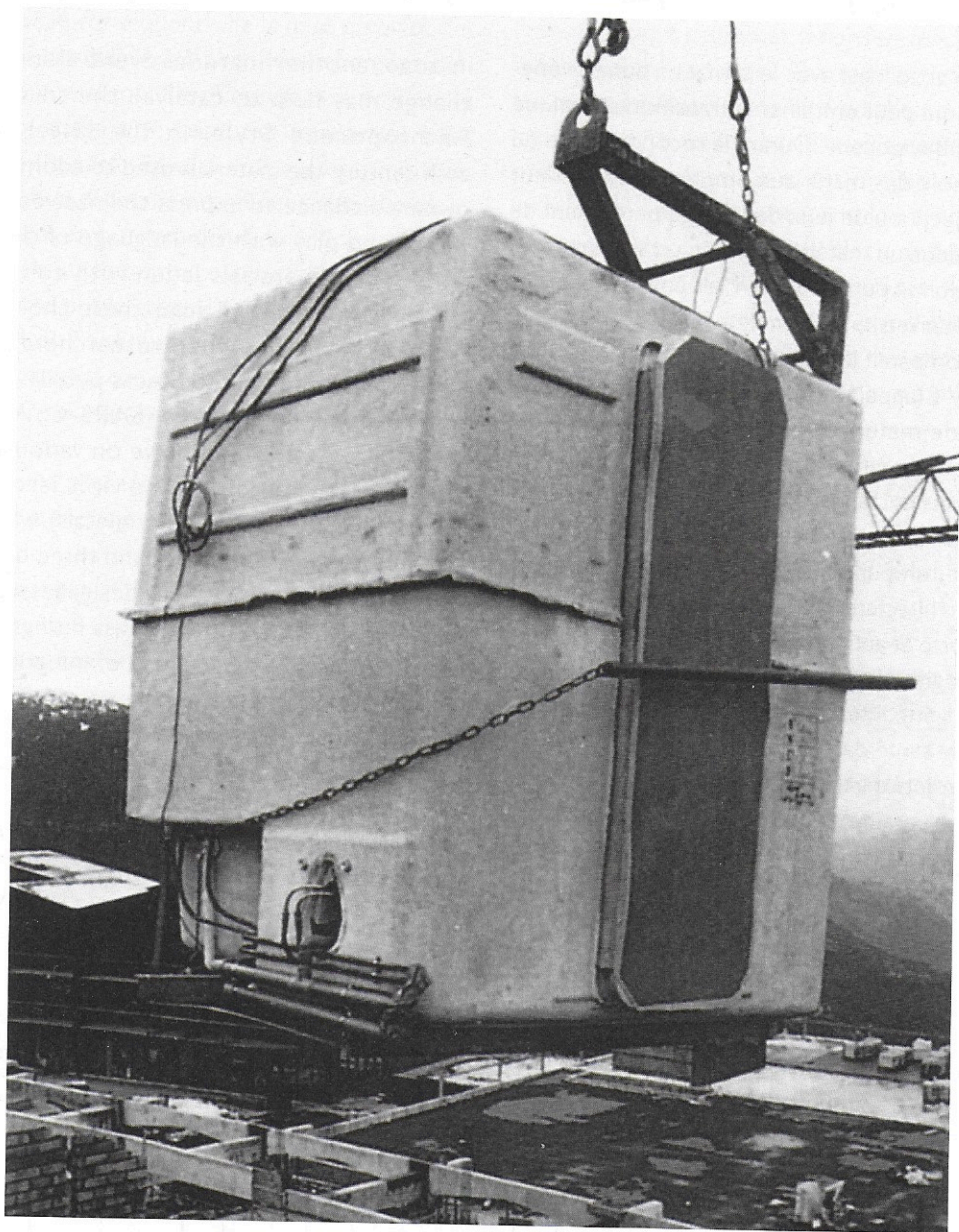


La controverse de l'intérieur



Interior Controversy

Valérie de Calignon

La controverse de l'intérieur

Envisager la qualification de l'espace intérieur comme sujet d'étude conduit à une difficulté sémantique, historique et épistémologique. Architecture, décoration, design, arts ménagers... de quoi parle-t-on et comment nommer ce champ disciplinaire ? En existe-t-il une histoire spécifique ? Peut-on identifier des outils conceptuels propres à un « projet intérieur » ? L'intérieur est-il, finalement, un sujet autonome ou assujéti à l'architecture ?

En 1880 Eugène Viollet-le-Duc^① déplorait la scission de son époque entre art et arts appliqués, conduisant à la perte d'une culture de la décoration chez les architectes, et de ce fait à la perte de l'unité entre architecture et décoration intérieure. Dans la deuxième moitié du xx^e siècle, Carlo Mollino au Politecnico de Turin en 1949, Reyner Banham avec « The Missing Motel » en 1965 et Andrea Branzi dans *La casa calda* en 1985 s'émeuvent pareillement de l'inculture des architectes de leur temps en termes de décoration et d'ambiance intérieure^②. De fait, si depuis *La filosofia dell'arredamento* de Mario Praz^③ en 1964, les décors intérieurs du xii^e au xx^e siècle ont fait l'objet d'études historiques approfondies, avec les travaux de George Savage, Edward Lucie-Smith, Peter Thornton, Anne Massey, Yvonne Brunhammer, Bruno Pons, ou plus récemment Stefan Muthesius, ces études pénètrent peu le champ de la théorie et de la recherche

① Eugène-Emmanuel VIOLLET-LE-DUC. *De la décoration appliquée aux édifices*. Paris : Librairie de l'Art, 1880.

② Carlo MOLLINO. « Dalla funzionalità all'utopia nell'ambientazione ». *Atti e Rassegna Tecnica della Soc. degli Ingegneri e degli Architetti in Torino*, mars-avril 1949; Reyner BANHAM. « The Missing Motel ». *The Listener*, 5 août 1965, p. 191-194; Andrea BRANZI. *Le Design italien « la casa calda »*. Paris : L'Équerre, 1985.

③ Mario PRAZ. *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli*. Milan : Longanesi, 1964 [*L'ameublement : Psychologie et évolution de la décoration intérieure*. Paris : Pierre Tisné, 1964].

Interior Controversy

Translated from French by Charles Penwarden

To envisage the definition of interior space as a subject of study raises a number of semantic, historical and epistemological issues. Architecture, decoration, design, domestic arts—what are we talking about and how should we name this disciplinary field? Does it have a specific history? Can conceptual tools be identified that are particular to an “interior project”? Finally, is the interior an autonomous subject, or subordinate to architecture?

In 1880 Eugène Viollet-le-Duc^① deplored the split effective in his day between art and applied arts, leading to the loss of a culture of decoration among architects and, consequently, the loss of unity between architecture and interior decoration. In the second half of the twentieth century, Carlo Mollino at the Politecnico, Turin, in 1949, Reyner Banham with “The Missing Motel” in 1965 and Andrea Branzi with *La casa calda* in 1985 all felt moved to lament the ignorance of contemporary architects in matters of interior decoration and ambience.^② It is certainly true that while, since *La filosofia dell'arredamento* by Mario Praz^③ in 1964, interiors from the twelfth to the twentieth century have been the subject of in-depth study, notably in the work of George Savage, Edward Lucie-Smith, Peter Thornton, Anne Massey, Yvonne Brunhammer, Bruno Pons and, more recently, Stefan Muthesius, these studies have had little impact on the field of architectural theory

① Eugène-Emmanuel VIOLLET-LE-DUC. *De la décoration appliquée aux édifices*. Paris : Librairie de l'Art, 1880.

② Carlo MOLLINO. « Dalla funzionalità all'utopia nell'ambientazione ». *Atti e Rassegna Tecnica della Soc. degli Ingegneri e degli Architetti in Torino*, March-April 1949; Reyner BANHAM. “The Missing Motel.” *The Listener*, 5 August 1965, p. 191-194; Andrea BRANZI. *The Hot House: Italian New Wave Design*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1984.

③ Mario PRAZ. *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli*. Milan : Longanesi, 1964 [*An Illustrated History of Interior Decoration from Pompeii to Art Nouveau*. London : Thames and Hudson, 1964].

architecturale, particulièrement en France^④. Côté design, bien que Nikolaus Pevsner^⑤ fonde idéologiquement en 1968 l'origine de la discipline du côté de l'architecture, il n'identifie pas l'intérieur comme sujet d'étude spécifique. D'autres histoires du design, comme celles de Jocelyn de Noblet, Raymond Guidot ou Alexandra Midal, confirment la distinction entre objet et espace et s'attachent à l'histoire de l'objet en s'éloignant de l'architecture elle-même^⑥. De nature plus sociologique, les travaux de Monique Eleb^⑦ en France ont permis, depuis les années 1980, d'établir les intérieurs comme architecture de la vie privée et ressorts d'une invention de l'habitation moderne. Plus récemment, la recherche anglo-saxonne s'est penchée sur la spécificité de l'espace intérieur relativement à l'architecture. Charles Rice^⑧ établit ainsi l'émergence de l'intérieur domestique au XIX^e siècle comme un espace polysémique et psychanalytique, architectural et pictural, qui contribue à l'évolution des plans de l'architecte. Mark Pimlott^⑨ examine la notion d'intérieur public à l'échelle urbaine et territoriale, en questionnant l'idéologie sous-jacente à l'établissement d'un intérieur sans fin. Penny Sparke^⑩ propose une fine grille de

and research, especially in France.^④ Regarding design, although in 1968 Nikolaus Pevsner^⑤ positioned the ideological foundations of the discipline on the side of architecture, he did not identify interiors as a specific subject of study. Other histories of design, like the ones by Jocelyn de Noblet, Raymond Guidot and Alexandra Midal, confirm the distinction between object and space and focus on the history of the object while distancing themselves from architecture itself.^⑥ More sociological in nature, the work done by Monique Eleb^⑦ in France since the 1980s has helped establish interiors as the architecture of the private life and one of the products of the invention of the modern dwelling. More recently, English and American researchers have studied the specificity of interior space with regard to architecture. Charles Rice^⑧ describes the emergence of a domestic interior in the nineteenth century as a polysemous and psychoanalytic, architectural and pictorial space, one that contributed to the evolution of architects' plans. Mark Pimlott^⑨ examines the notion of the public interior on an urban and territorial scale, questioning the ideology underlying the establishing of a limitless interior. Penny Sparke^⑩ proposes a subtle interpreta-

④ George SAVAGE. *Histoire de la décoration intérieure*. Paris: Somogy, 1967; Edward LUCIE-SMITH. *Furniture, a Concise History*. Londres: T&H, 1979; Peter THORNTON. *Authentic Decor: The Domestic Interior 1620-1920*. Londres: Viking, 1984; Anne MASSEY. *Interior Design of the 20th Century*. Londres: Thames & Hudson, 1990; Yvonne BRUNHAMMER et Suzanne TISE. *Les artistes décorateurs*. Paris: Flammarion, 1990; Bruno PONS. *Grands décors français 1650-1800*. Dijon: Faton, 1995; Stefan MUTHESIUS. *The Poetic Home: Designing the 19th-Century Domestic Interior*. Londres: T&H Ltd, 2009.

⑤ Nikolaus PEVSNER. *The Sources of Modern Architecture and Design*. Londres: Thames & Hudson, 1968.

⑥ Jocelyn de NOBLET (dir.). *Design, miroir du siècle*. Paris: Flammarion-APCI, 1993; Raymond GUIDOT. *Histoire du design, 1940-1990*. Paris: Hazan, 1994; Alexandra MIDAL. *Design. Introduction à l'histoire d'une discipline*. Paris: Pocket, coll. « Agora », 2009.

⑦ Monique ELEB avec Anne DEBARRE. *Architectures de la vie privée XVII^e-XIX^e*. Bruxelles: AAM, 1989; Monique ELEB avec Anne DEBARRE. *L'invention de l'habitation moderne, Paris 1880-1914*. Paris: AAM-Hazan, 1995.

⑧ Charles RICE. *The Emergence of the Interior*. New York: Routledge, 2006.

⑨ Mark PIMLOTT. *Without and Within: Essays on Territory and the Interior*. Rotterdam: Episode Publishers, 2007; Mark PIMLOTT. *The Public Interior as Idea and Project*. Berlin: Anagram Books, 2016.

⑩ Penny SPARKE. *The Modern Interior*. Londres: Reaktion Books Ltd, 2008; Penny SPARKE (dir.), Anne MASSEY, Trevor KEEBLE, Brenda MARTIN. *Designing the Modern Interior: From the Victorians to Today*. Oxford: Berg, 2009.

④ George SAVAGE. *Concise History of Interior Design*. London: Thames and Hudson, 1966; Edward LUCIE-SMITH. *Furniture, a Concise History*. London: Thames and Hudson, 1979; Peter THORNTON. *Authentic Decor: The Domestic Interior 1620-1920*. London: Viking, 1984; Anne MASSEY. *Interior Design of the 20th Century*. London: Thames & Hudson, 1990; Yvonne BRUNHAMMER and Suzanne TISE. *Les artistes décorateurs*. Paris: Flammarion, 1990; Bruno PONS. *Grands décors français, 1650-1800*. Dijon: Faton, 1995; Stefan MUTHESIUS. *The Poetic Home: Designing the 19th-Century Domestic Interior*. London: Thames and Hudson, 2009.

⑤ Nikolaus PEVSNER. *The Sources of Modern Architecture and Design*. London: Thames & Hudson, 1968.

⑥ Jocelyn de NOBLET (ed.). *Design, miroir du siècle*. Paris: Flammarion-APCI, 1993; Raymond GUIDOT. *Histoire du design, 1940-1990*. Paris: Hazan, 1994; Alexandra MIDAL. *Design. Introduction à l'histoire d'une discipline*. Paris: Pocket, coll. « Agora », 2009.

⑦ Monique ELEB with Anne DEBARRE. *Architectures de la vie privée XVII^e-XIX^e*. Brussels: AAM, 1989; Monique ELEB with Anne DEBARRE. *L'invention de l'habitation moderne, Paris 1880-1914*. Paris: AAM-Hazan, 1995.

⑧ Charles RICE. *The Emergence of the Interior*. New York: Routledge, 2006.

⑨ Mark PIMLOTT. *Without and Within: Essays on Territory and the Interior*. Rotterdam: Episode Publishers, 2007; Mark PIMLOTT. *The Public Interior as Idea and Project*. Berlin: Anagram Books, 2016.

⑩ Penny SPARKE. *The Modern Interior*. London: Reaktion Books Ltd, 2008; Penny SPARKE (ed.), Anne MASSEY, Trevor KEEBLE, Brenda MARTIN. *Designing the Modern Interior: From the Victorians to Today*. Oxford: Berg, 2009.

lecture de la complexe construction artistique, intellectuelle et culturelle, mais aussi sociale et économique qui conduit à l'invention de l'intérieur moderne au tournant du xx^e siècle. Enfin, l'architecture intérieure, discipline transversale par définition, depuis peu objet de masters dédiés dans plusieurs pays européens, commence à faire l'objet de recherches spécifiques ici et là ^⑩.

Partir en quête d'une spécificité de l'intérieur revient toujours, quoi qu'il en soit, à positionner cet « envers de l'espace ^⑪ » au regard de l'architecture qui semble la condition nécessaire et suffisante à son émergence. Car l'affirmation d'une synthèse des arts, dont l'architecture serait à la fois l'horizon et la grande ordonnatrice, a conduit les architectes, depuis quelques siècles, à revendiquer une forme de continuité du projet architectural global, incluant la maîtrise de l'espace intérieur. Amendant cette vision mono orientée, celle des décorateurs, des architectes d'intérieur ou des designers tend à prouver qu'il est possible de penser l'intérieur en dehors de cette continuité, éventuellement en dialogue avec l'architecture, mais aussi indépendamment d'elle. C'est en réalité le sujet d'une controverse latente, et sporadiquement éclatante, initiée par les architectes, alimentée par les décorateurs, réactivée par les designers.

Pour comprendre les enjeux de cette discussion dont l'objet serait la légitimité de l'intérieur comme projet éventuellement indépendant de l'architecture, tentons d'abord de contextualiser et d'éclairer les termes dans lesquels elle se pose. Partant du postulat initial que l'intérieur est ce par quoi et ce dans quoi l'on habite l'architecture – entendons ici « habiter » au sens large, soit créer des habitudes en un lieu pour un temps donné, de façon individuelle ou collective – il est aisé d'admettre qu'un bâtiment livré en fin de chantier, clos et couvert, ne représente encore qu'un potentiel d'habitation, au même titre qu'une grotte thermiquement stable, bien ventilée, accessible et protégée. Et l'on constatera également sans difficulté qu'une même

tion of the complex artistic, intellectual and cultural but also social and economic construction that led to the invention of the modern interior at the turn of the twentieth century. Finally, interior architecture, which is by definition a transversal discipline, has recently been the subject of specialist MAS in several European countries and is starting here and there to generate a certain amount of specific research. ^⑩

Whatever else happens, to set out to define the specificity of the interior always means positioning this “inversion of space” ^⑪ in relation to the architecture that seems to be the necessary and sufficient condition for its emergence. For the affirmation of a synthesis of the arts, with architecture as both the horizon and the great organizer, has for some centuries now prompted architects to assert a form of continuity in the overall architectural project, including mastery of the interior space. The vision of decorators, interior architects and designers amends this mono-focal idea and points to the possibility of conceiving the interior outside such a continuity, possibly in a dialogue with architecture, but also independently of it. This is in fact the subject of a latent controversy which breaks out sporadically, one initiated by architects, fanned by decorators and reactivated by designers.

To understand what is at stake in this discussion, whose subject would be the legitimacy of the interior as a project possibly independent of architecture, let us first try to contextualise and clarify the terms in which it is posited. Starting with the initial postulate that the interior is that whereby and in which we inhabit architecture—and here we should understand “inhabit” in the broad sense, meaning the creation of habits in a given place for a given time, individually or collectively—it can easily be allowed that a building delivered at the end of the construction process, with roof and walls, still represents only a potential for dwelling, much like a thermally stable, well ventilated, accessible and protected cave. And it will also be observed without difficulty that

^⑩ Valérie de CALIGNON. « Architecture intérieure, l'intériorité en question », in Roberto ZANCAN (dir.). *L'architecture par l'intérieur. Concepts et imaginaires d'une discipline en devenir*. Genève: Métis Presses, 2018, p. 121–131.

^⑪ Expression d'Henri Focillon pour définir la spécificité de l'intérieur de l'architecture. Voir Henri FOCILLON. *Vie des formes* [Paris: PUF, 1943]. Paris: Quadrige, 1996, p. 33.

^⑩ Valérie de CALIGNON. “Architecture intérieure, l'intériorité en question,” in Roberto ZANCAN (ed.). *L'architecture par l'intérieur. Concepts et imaginaires d'une discipline en devenir*. Geneva: Métis Presses, 2018, p. 121–131.

^⑪ Expression used by Henri Focillon to define the specificity of architectural interior. Henri FOCILLON. *The Life of Forms in Art* [1943]. New York: Zone Books, 1989, p. 22.

enveloppe bâtie est susceptible d'abriter plusieurs habitabilités successives. La qualification de l'intérieur n'induirait donc pas *a priori* le sens d'une relation privilégiée à l'architecture. La nature de cette relation aurait plutôt vocation à évoluer suivant les situations et rien n'empêche de l'imaginer neutralisante, contrariante, abolitionniste. L'unité ontologique de l'architecture, loin d'être une évidence, est d'abord idéologique, et pour les architectes elle a surtout valeur de prophétie autoréalisatrice, destinée à conjurer la défaite de leur œuvre par l'intérieur.

Celle ou celui qui pense l'habiter^③ *a posteriori* de la construction est exonéré-e de l'acte de bâtir. Au regard de la trilogie vitruvienne définissant l'architecture sous l'angle de la triple alliance du solide, de l'utile et du beau – *firmitas, utilitas, venustas* –, l'intérieur relève plutôt des deux derniers termes, l'utile et le beau, l'usage et l'esthétique. Ce qu'évoquent bien l'affirmation d'Elsie de Wolfe en 1913 selon laquelle la décoration est le seul moyen de faire d'une maison d'architecte un foyer habitable^④, et la distinction qu'établit Reyner Banham en 1965 entre l'abri construit et le foyer énergétique, en affirmant « A home is not a house^⑤ », ou les « structures soft [...] couleur, lumière, micro-climat, décoration, odeurs et musique d'ambiance », qu'Andrea Branzi définit par opposition à la structure architecturale^⑥. Et, l'*ambientazione* de Carlo Mollino^⑦ ou le *Gemütlichkeit* d'une maison^⑧ doivent autant à la beauté des choses qu'au confort qu'elles offrent, au plaisir des sens qu'au plaisir d'usage. L'intérieur peut ainsi s'envisager comme le *software* d'un *hardware* architectural, un *soft* en forme de système d'exploitation complété de logiciels : des programmes d'habitation que l'on pourrait à la demande installer et désinstaller.

③ Entendons ici « l'habiter » au sens du substantif défini par Martin Heidegger en 1951. Martin HEIDEGGER. « Bâtir habiter penser » [conférence, 1951] in *Essais et conférences*. Paris : Gallimard, 1980.

④ Elsie de WOLFE. *The House in Good Taste*. New York : The Century Co., 1913. chap. I, n.p.

⑤ Reyner BANHAM. « A Home is Not a House ». *Art in America*, vol. 53, n° 2, avril 1965, p. 70-79.

⑥ Andrea BRANZI, *op. cit.*, p. 97.

⑦ Mot intraduisible, selon Carlo Mollino, qui évoque à la fois l'architecture, l'architecture intérieure, la décoration, la photographie, le vêtement. Voir Claude EVENO (dir.). *L'étrange univers de l'architecte Carlo Mollino*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1989, p. 157-165.

⑧ Expression allemande sans équivalent littéral en français, qui désigne la plénitude offerte par le chaleureux accueil d'un foyer domestique.

such a built envelope is capable of housing several successive forms of habitability. The definition of the interior, therefore, would not necessarily induce the meaning of a privileged relation to architecture. The nature of this relation would tend, rather, to evolve in keeping with the situation and there is nothing to stop us imagining it as neutralising, contrary or abolitionist. The ontological unity of architecture, far from being obvious, is in the first instance ideological, and for architects it is of value above all as a self-fulfilling prophecy, designed to avert the defeat of their work by the interior.

The person who conceives dwelling^⑩ after the construction is exempt from the act of building. With regard to the Vitruvian trilogy defining architecture in terms of the triple alliance of strength, functionality and beauty – *firmitas, utilitas, venustas* – the interior comes more under the last two terms, the functionality and beauty, use and aesthetics. This is brought to mind by Elsie de Wolfe's statement in 1913 that decoration is the only way of making an architect's house a habitable home,^⑪ by the distinction established by Reyner Banham in 1965 between the constructed house and the vital hearth, when he stated that "A home is not a house",^⑫ and by the "softer elements [...] colour, light, micro-climate, decoration, odour and background music", which Andrea Branzi defines in opposition to the architectural structure.^⑬ The *ambientazione* described by Carlo Mollino^⑭ and the *Gemütlichkeit* of a house^⑮ owe as much to the comfort they offer as they do to the beauty of things, to the pleasure of use as much as to the pleasure of the senses. The interior can thus be envisaged as the software to architecture's hardware, software in the form of an operating system completed by programmes, dwelling programmes that could be installed and uninstalled on demand.

⑩ Here we may understand "dwelling" in the sense understood by Martin Heidegger in 1951. Martin HEIDEGGER. "Building, Dwelling, Thinking" [lecture, 1951] in *Poetry, Language, Thought*. New York : Harper Collins, 1971.

⑪ Elsie de WOLFE. *The House in Good Taste*. New York : The Century Co., 1913. chap. I, n.p.

⑫ Reyner BANHAM. "A Home is Not a House." *Art in America*, vol. 53, no. 2, April 1965, p. 70-79.

⑬ Andrea BRANZI, *op. cit.*

⑭ This word, which for Mollino is untranslatable, evokes at once architecture, interior design, decoration, photography and clothing. See Claude EVENO (ed.). *L'étrange univers de l'architecte Carlo Mollino*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1989, p. 157-165.

⑮ This German word could be approximately translated as cosiness but evokes a very specific idea of domestic comfort and warmth.

Opérer ce passage du *hard* au *soft*, du bâti au dedans habitable, suppose l'installation d'un certain nombre de dispositifs, d'équipements, d'adjonctions, de natures et d'échelles diverses. Les parties fixes et attachées au bâti comme huisseries, lambris, corniches, planchers techniques, plafonds à caissons, escalier d'appoint, mezzanines, cloisons, placards, plans de travail et tablettes filantes..., les menuiseries pivotantes, coulissantes ou rétractables comme parois mobiles, paravents articulés, portes, *shojis*, volets, persiennes..., les installations techniques permettant éclairage, chauffage, ventilation et connexion aux réseaux – eau, gaz, courants forts et faibles, les équipements des salles d'eau et de la cuisine, les éléments de décor comme stucs, bas-reliefs, fresques, peintures, miroirs, papiers peints, tentures, rideaux, tapis..., les mobiliers intégrés, dormants ou volants, les œuvres d'art et les objets d'usage courant... constituent la liste non exhaustive des *plug-in*, ou extensions, de tout programme d'habitation.

Si l'intérieur se situe à la croisée sans gué d'autres histoires bien identifiées, il est néanmoins possible, en retraversant toutes celles-ci avec un filtre d'analyse dédié au sujet, de tirer les fils d'une longue histoire spécifique à l'habité intérieur^⑨. Sur quelques cinquante ans qui courent jusqu'au milieu du xx^e siècle, elle peut se résumer à la construction d'un lent assujettissement théorique déclenché par l'intense activité tratatiste en forme de relecture vitruvienne, qui démarre à la fin du Quattrocento. Avec *De re aedificatoria libri decem*, Alberti, le premier, s'efforce d'ériger l'architecture au rang d'art libéral en théorisant l'activité de l'architecte^⑩. Cette entreprise d'émancipation intellectuelle, qui s'appuie sur la réinterprétation de règles de composition exhumées de l'Antiquité, ne s'intéresse guère aux intérieurs à ses débuts. Mais à mesure que l'architecte s'émancipe comme artiste pensant, surgit la revendication en paternité d'une œuvre envisagée comme un tout.

⑨ Valérie de CALIGNON. *Architecture intérieure, processus d'indépendance, 1949–1972. Une autonomie réinventée ou la révolution du composant*. Thèse d'histoire de l'architecture. Paris: université Paris I – Panthéon Sorbonne, 2015.

⑩ Leon Battista ALBERTI. *L'architecture et art de bien bastir du Seigneur Léon Baptiste Albert, divisée en dix livres traduits de latin en français par defunct Jan Martin*. Paris: 1^{re} éd., 1553 [*De re aedificatoria libri decem*. Rome: Vatican, 1442–1452].

To effect this transition from *hard* to *soft*, from the built to the habitable inside, implies the installation of a certain number of devices, fittings and additions of different natures and on different scales. The fixed parts, those attached to the building such as door frames and casing, panelling, cornices, floor, assemblies, coffered ceilings, extra staircases, mezzanines, partitions, cupboards, work surfaces and tip-up surfaces, pivoting, sliding or retractable woodwork such as mobile surfaces; articulated screens, doors, *shojis*, shutters and louvers; technical installations for lighting, heating, ventilation and connection to networks—water, gas, strong and weak currents, the fittings for bathrooms and toilets and kitchen, decorative elements like stucco, low reliefs, frescoes, paintings, mirrors, wallpaper, hangings, curtains, carpets; integrated furniture, frames and casements, occasional furniture, artworks and objects for everyday use: this is a non-exhaustive list of the plug-ins, or extensions, of every housing programme.

If the interior is located at the uncrossable intersection of other well-identified histories, it is nevertheless possible, by passing through all these with an analytical filter dedicated to the subject, to draw together the threads of a long history specific to the inhabited interior.^⑨ Over the five hundred or so years stretching up to the mid-twentieth century, it can be summed up as the slow construction of a theoretical subservience that was triggered by the intense production of treatises taking the form of a rereading of Vitruvius, beginning at the end of the Quattrocento. With *De re aedificatoria libri decem*, Alberti was the first to raise architecture up to the status of a liberal art by providing a theoretical formulation of the artist's activity.^⑩ This effort at intellectual emancipation, which was leveraged on a reinterpretation of the rules of composition exhumed from Antiquity, was in its early days little concerned with interiors. However, with the architect's emancipation as a thinking artist came the claim to paternity of a work now envisaged as a whole.

⑨ Valérie de CALIGNON. *Architecture intérieure, processus d'indépendance, 1949–1972. Une autonomie réinventée ou la révolution du composant*. Thesis in the history of architecture, Paris: Université Paris I – Panthéon Sorbonne, 2015.

⑩ Leon Battista ALBERTI. *L'architecture et art de bien bastir du Seigneur Léon Baptiste Albert, divisée en dix livres traduits de latin en français par defunct Jan Martin*. Paris, 1553 [*De re aedificatoria libri decem*. Rome: Vatican, 1442–52]. First English published by James Leoni, London, 1726.

C'est ainsi que se construit lentement mais inéluctablement la règle de soumission de l'habiter au bâti. L'heureux bricolage nomade des intérieurs médiévaux, qui voulait que seule la présence des meubles et du décor indique la destination des lieux en l'absence d'affectation précise, n'est plus qu'un souvenir lointain lorsque Jacques-François Blondel théorise au milieu du XVIII^e siècle un art de la distribution qui fige en plan l'usage des pièces²⁰. L'inventeur des « meubles assujettis », ou « meubles d'architecture » (fig. 2), professe une telle obéissance de la typologie intérieure à la règle des façades, qu'il s'emploie à dessiner en détail l'intégration des réseaux d'eau aux murs (fig. 3), pour mieux assigner à leur place cuvette, baignoire et autres objets d'ablution, jusqu'alors libres de mouvement. S'il était encore courant, au milieu du XVII^e siècle, de faire appel à un artiste ou un artisan d'art pour concevoir l'escalier ou la cheminée d'un hôtel particulier parisien construit par un maçon-maître d'œuvre, les plans de l'architecte-maître d'œuvre se précisent progressivement au cours du XVIII^e siècle. En indiquant un nombre de plus en plus grand d'éléments meublants, il définit une part de plus en plus importante de l'habitabilité, qui va de pair avec la crainte grandissante de concurrences susceptibles de menacer l'harmonie de son projet. Celles des menuisiers, tapissiers, ensembliers ou décorateurs, dont la position s'affirme auprès d'une bourgeoisie montante pour laquelle l'intérieur devient lieu de représentation sociale. Charles Percier et Pierre Fontaine, grands architectes-ornemanistes de la France post-révolutionnaire, promeuvent à leur tour une forme de supra-cohérence stylistique, pour éviter de « pervertir » ou pire « faire disparaître » les « formes essentielles de l'édifice »²¹.

Paradoxalement, c'est à l'heure des débuts du second-œuvre et du développement des entreprises de décoration – deux facteurs de rupture entre le bâtiment et l'habiter – que naissent, dans le dernier quart du

Hence the slow but ineluctable construction of the rule ordaining the subordination of dwelling to construction. The felicitous nomadic *bricolage* of medieval interiors, in which only the furniture and the decoration indicated the function of the space, since this had no precise attribution, was but a distant memory by the mid-eighteenth century when Jacques-François Blondel theorised an art of distribution that fixed the use of rooms in a plan.^[20] The inventor of “subservient furniture”, or “architectural furniture,” (fig. 2) Blondel believed so strongly that the interior typology should obey the rule of the facades that he set about drawing in detail the integration of the water system into the walls, (fig. 3) the better to assign basin, bath and other washing objects, which had previously been freely moveable, to their proper place. While, in the mid-seventeenth century, it was still common practice to call in an artist or a craftsman to design the staircase or the fireplace of a Parisian townhouse built by a mason-master builder, the plans of the architect-builder became progressively more precise throughout the eighteenth century. By indicating an increasing number of furnishing items, he defined an increasingly greater part of the habitability, which went hand in hand with a growing fear of the competition that might threaten the harmony of his project—from joiners, upholsterers, interior designers or decorators, who were gaining in status as suppliers to a rising bourgeoisie for whom the interior was becoming the place of social representation. Charles Percier and Pierre Fontaine, the great architects and interior decorators of post-Revolutionary France, also promoted a form of stylistic supra-coherence in order to avoid “perverting” or, worse, making the “essential forms of the edifice” actually “disappear.”^[21]

Paradoxically, it was in the last quarter of the nineteenth century, at a time when light work, the *second-œuvre*, was beginning to come into its own and decoration companies were starting to develop—two factors in the break between

²⁰ Jacques-François BLONDEL. *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*. Paris: C.A. Jombert, 1737.

²¹ Charles PERCIER et Pierre FONTAINE. *Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement, comme vases, trépieds, candélabres, cassolettes, lustres, girandoles, lampes, chandeliers, cheminées, feux, poêles, pendules, tables, secrétaires, lits, canapés, fauteuils, chaises, tabourets, miroirs, écrans, etc. etc. etc.* Paris: Pierre Didot l'aîné, 1812, p. 15.

²⁰ Jacques-François BLONDEL. *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*. Paris: C.A. Jombert, 1737.

²¹ Charles PERCIER and Pierre FONTAINE. *Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement, comme vases, trépieds, candélabres, cassolettes, lustres, girandoles, lampes, chandeliers, cheminées, feux, poêles, pendules, tables, secrétaires, lits, canapés, fauteuils, chaises, tabourets, miroirs, écrans, etc. etc. etc.* Paris: Pierre Didot l'aîné, 1812, p. 15.

fig.2) Décoration d'une
salle de compagnie |
Decoration for a
drawing-room,
Jacques-François
Blondel, 1771.

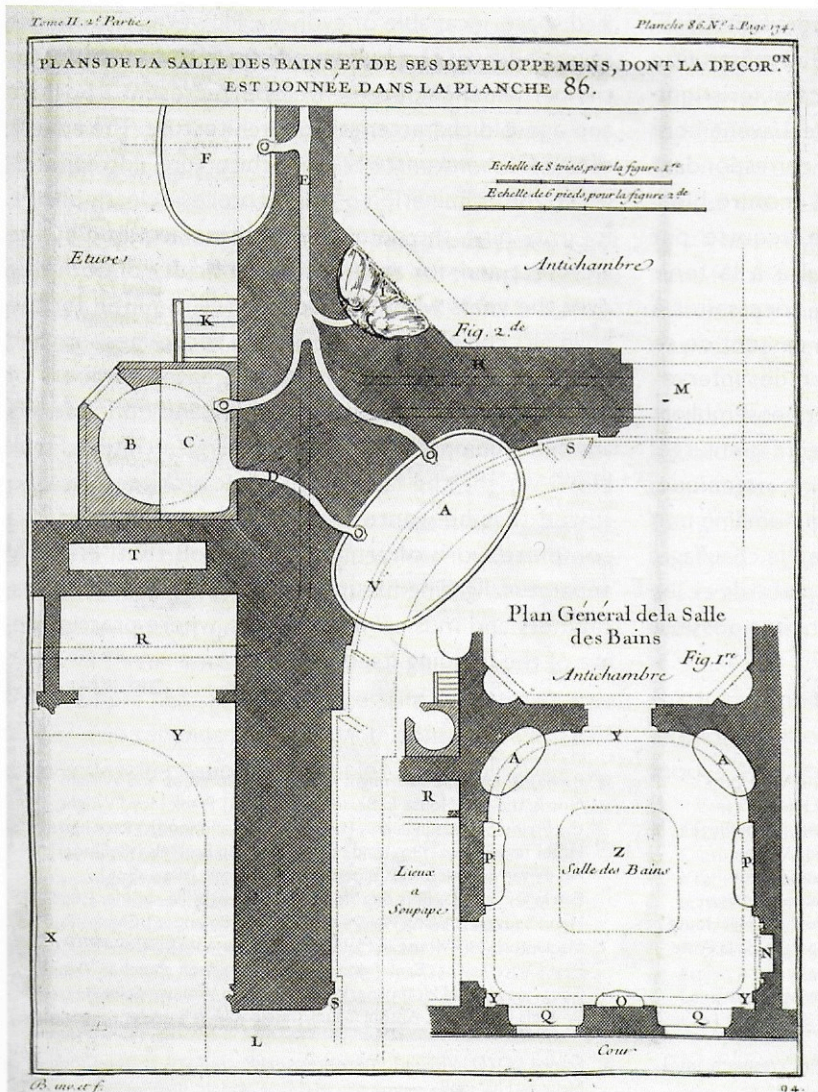
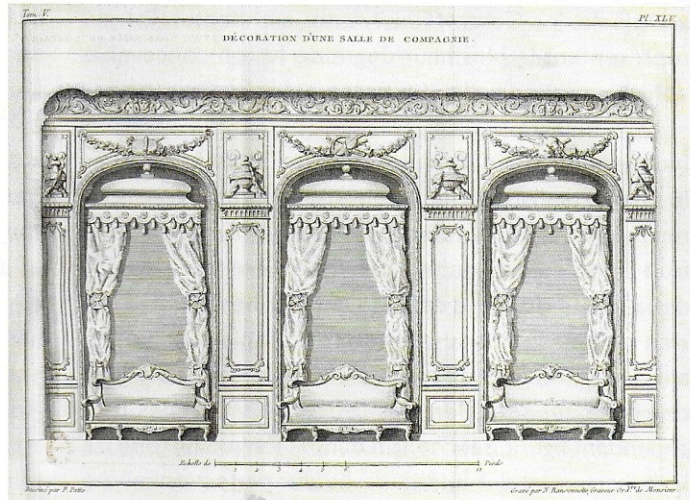


fig.3) Plans de la salle
de bains et de ses
développements |
Plans of the
bathroom and
associated features,
Jacques-François
Blondel, 1737.

xix^e siècle, les *Gesamtkunstwerke* architecturaux qui représentent le plus haut degré de fusion concevable entre enveloppe bâtie et espaces intérieurs ²³.

Indépendamment de leur forme, qui va, comme nous le savons, de l'organicité florale à la géométrie fonctionnelle, la caractéristique de ces bâtiments est d'être le fruit d'un dessein continu, des fondations aux rideaux, de la forme du toit à celle de la béquille de porte, où rien ne peut être soustrait de l'ensemble sans porter atteinte à l'intégrité de l'œuvre. Nées de commandes et de contextes singuliers, les œuvres d'art totales font cependant figure d'exception dans la longue histoire de l'architecture et des intérieurs. Et leur perfection même pose question, car elle incarne une forme figée de l'espace habité, inapte à l'évolution. La réversibilité intérieure du bâtiment représente pourtant, au même titre que la pérennité de l'enveloppe, une caractéristique positive et multiséculaire de l'architecture. L'avènement de la *Gesamtkunstwerk* en architecture, correspondant à l'aboutissement d'un long processus, montre bien, d'une part, la position démiurgique acquise par l'architecte et, d'autre part, la difficulté à la tenir durablement alors que les opérations nécessaires à l'habitabilité complète du bâtiment ne cessent de se complexifier, entraînant la multiplication des intervenants. Les ingénieurs comme les tapissiers-ensembliers sont des concurrents directs de l'architecte démiurge. Frank Lloyd Wright, père de l'architecture organique, qui affirmait vouloir « faire de l'habitation humaine une œuvre d'art complète » écrit en 1908 que « le chauffage, l'éclairage, les chaises et les tables, les placards et les instruments de musique, font partie autant que possible du bâtiment même » ²⁴.

building and dwelling, that architectural *Gesamtkunstwerke* began to be created, involving the highest conceivable fusion between the built envelope and the interior spaces. ²³

Independently of their form, which, as we know, goes from floral and organic to functional geometry, what characterises these buildings is that they are the fruit of a continuous design, from the foundations to the curtains, from the form of the roof to that of the door handles, in which nothing can be removed from the ensemble without impairing the integrity of the work. Arising from singular commissions and contexts, total artworks are, however, an exception in the long history of architecture and interiors. And their very perfection is problematic, for it embodies a frozen form of inhabited space, incapable of evolving. However, the interior reversibility of the building does, in the same way as the permanence of the envelope, represent a positive and age-old characteristic of architecture. The advent of the *Gesamtkunstwerk* in architecture, corresponding to the culmination of a long process, clearly shows, for one thing, the demiurgic position acquired by the architect and, for another, the difficulty of enduring over the years when the operations required for the building's complete habitability are becoming more and more complex, leading to ever greater numbers of intervening parties. Both engineers and upholsterers are direct competitors of the demiurge architect. Frank Lloyd Wright, the father of organic architecture, who stated that he wanted to "make of a building [...] a complete work of art," wrote in 1908 that "Heating apparatus, lighting fixtures, the very chairs and tables, cabinets and musical instruments, where practicable, are of the building itself." ²⁴

²³ Citons pour exemples : Philip Webb et William Morris, Red House à Bexleyheath [1860], Frank Lloyd Wright, les Prairie Houses dans l'Illinois [entre 1897 et 1909], Victor Horta, Hôtel Tassel [1892-1893] et Maison Horta à Bruxelles [1898-1901], Henry van de Velde, Villa Bloemenwerf à Uccle [1894-1895], Edwin Lutyens, Le Bois des Moutiers à Varengeville-sur-Mer [1898], Henri Sauvage, Maison Majorelle à Nancy [1898-1902], Charles Rennie Mackintosh, Hill House à Helensburgh [1902-1903], Otto Wagner, Caisse d'épargne de la Poste [1902-1912] et Église du Steinhoff à Vienne [1905-1907], Josef Hoffmann, Palais Stoclet à Woluwe-Saint-Pierre [1903-1911], Antoni Gaudí, Casa Batlló à Barcelone [1904-1906].

²⁴ Frank LLOYD WRIGHT. *Projets et réalisations* [Berlin : Wasmuth, 1910]. Paris : Herscher, 1986, p. 23-25.

²³ By way of examples, we might mention: Philip Webb and William Morris, the Red House in Bexleyheath [1860], Frank Lloyd Wright, the Prairie Houses in Illinois [between 1897 and 1909], Victor Horta, Hôtel Tassel [1892-1893] and Maison Horta in Brussels [1898-1901], Henry van de Velde, Villa Bloemenwerf in Uccle [1894-1895], Edwin Lutyens, Le Bois des Moutiers in Varengeville-sur-Mer [1898], Henri Sauvage, Maison Majorelle in Nancy [1898-1902], Charles Rennie Mackintosh, Hill House in Helensburgh [1902-1903], Otto Wagner, Post Office Savings Bank [1902-1912] and Steinhoff church in Vienna [1905-1907], Josef Hoffmann, Palais Stoclet in Woluwe-Saint-Pierre, Brussels [1903-1911], Antoni Gaudí, Casa Batlló in Barcelona [1904-1906].

²⁴ Frank LLOYD WRIGHT in *Architectural Record*, vol. 23. New York: McGraw Hill, 1908.

Réinterprétée par les Modernes au prisme de l'industrialisation du bâtiment, l'intégration des intérieurs se poursuit au plan théorique et pratique jusqu'aux années 1960, en collaboration étroite avec les équipementiers et les architectes d'intérieur, acquis à la cause de cette nouvelle synthèse des arts. Le renversement de paradigme, qui fait passer la pensée de l'habiter du camp de l'architecte à celui du designer, s'opère dans la seconde moitié du xx^e siècle, sous l'impulsion des mouvements d'avant-garde des années 1960, qui revisitent de façon iconoclaste le rapport de l'habiter à l'architecture. En retournant la hiérarchie qui voulait que l'urbanisme détermine l'architecture qui détermine elle-même les intérieurs, les architectes-designers italiens théorisent la possibilité de refonder l'environnement de l'homme à partir du meuble (Ettore Sottsass), de la maison (Andrea Branzi), d'un microcosme en forme d'*attrezzatura* (Joe Colombo), voire d'un « renouvellement de la langue, alphabet inclus » (Enzo Mari) 25. En 1972, l'exposition *Italy: The New Domestic Landscape* 26, en établissant au MoMA de New York un premier bilan des perspectives italiennes de la décennie précédente, montre bien que les conditions matérielles et conceptuelles d'une autonomie de ce paysage domestique sont enfin réunies, sous la forme d'un projet d'habiter indépendant du cadre bâti.

Ainsi, originellement libre, puis lentement assujéti au bâtiment par la doctrine architecturale, l'intérieur s'affranchit finalement des murs par le design. Cinq cents ans après les architectes, les designers se sont engagés dans le même lent processus de légitimation de leur champ disciplinaire, à travers la construction d'une autonomie conceptuelle et projectuelle.

Cette lecture historique et progressiste du statut de l'intérieur n'est cependant pas suffisante pour rendre compte des modes de relation susceptibles de s'établir avec l'ar-

25 Ettore SOTTASS. « Design et production du meuble » [conférence, Cantù, 1956], in Philippe THOMÉ. *Ettore Sottsass Jr, de l'objet à l'environnement*. Berne : Peter Lang SA, Publications universitaires européennes, 1996 ; Andrea BRANZI. *Le Design italien*, op. cit., p. 11 ; Joe COLOMBO. « Dal microcosmo al macrocosmo ». *Casa, Arredamento, Giardino*, janv. 1971, p. 23 ; Enzo MARI cité par Emilio Ambasz in Emilio AMBASZ (dir.). *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design* [Cat. expo]. New York : MoMA, 1972, p. 262.

26 Exposition *Italy: The New Domestic Landscape*, commissariat Emilio Ambasz. New York, MoMA, 25 mai-11 septembre 1972.

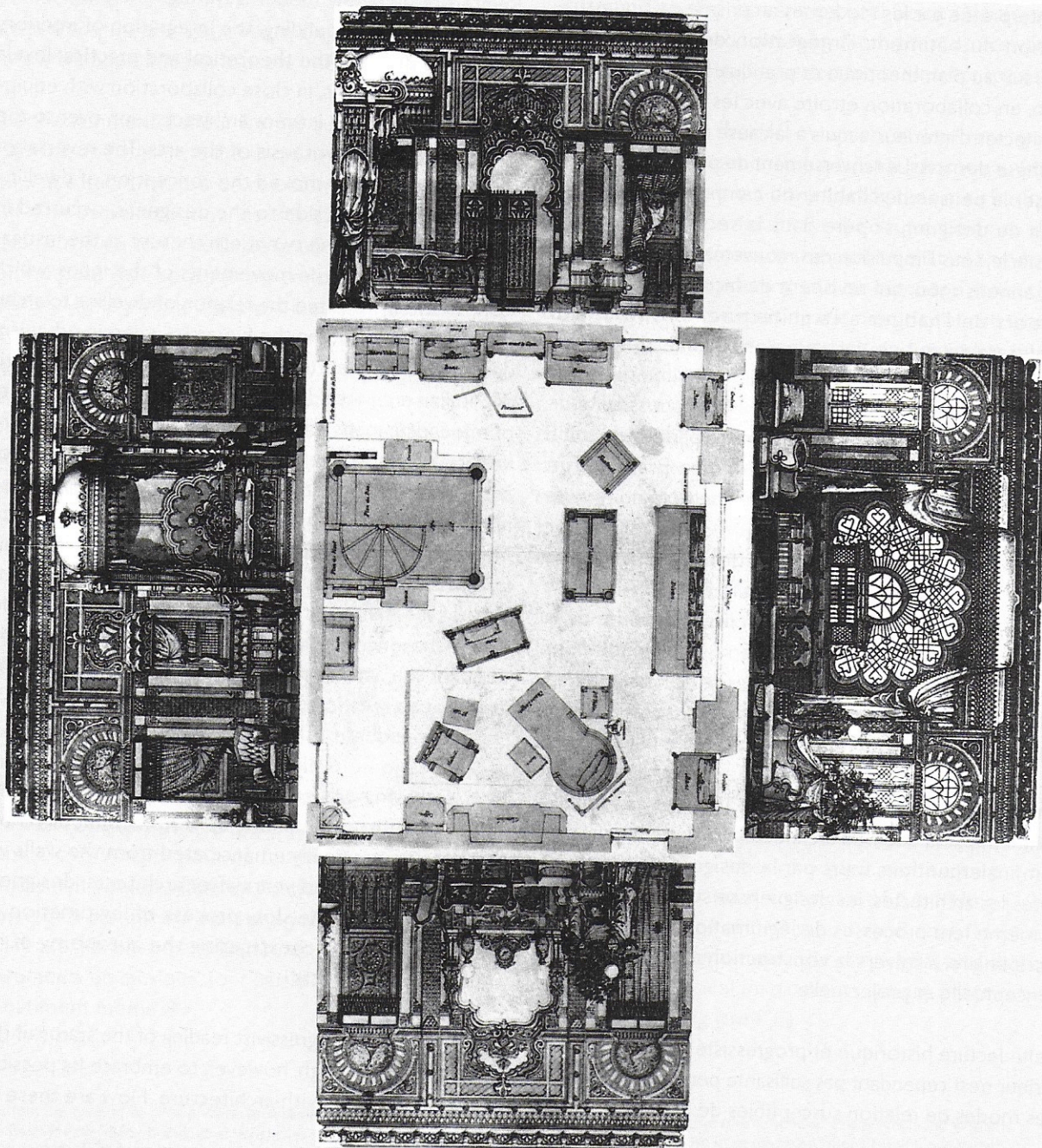
Reinterpreted by the Moderns through the prism of the industrialisation of building, the integration of interiors continued on both the theoretical and practical levels through to the 1960s, in close collaboration with equipment specialists and interior architects, won over to the cause of this new synthesis of the arts. The reversal of the paradigm, which moved the conception of dwelling from the architect's side to the designer's, occurred in the second half of the twentieth century, at the instigation of the avant-garde movements of the 1960s, which iconoclastically revisited the relation of dwelling to architecture. By overturning the hierarchy wherein urbanism determines architecture which itself determines interiors, Italian architect-designers theorised the possibility of refounding man's environment, starting from furniture (Ettore Sottsass), the house (Andrea Branzi), a microcosm in the form of *attrezzatura* (Joe Colombo), or even a "renewal of the language, alphabet included" (Enzo Mari). 25 In 1972 the MoMA exhibition *Italy: The New Domestic Landscape* 26 offered a first survey in New York of the Italian perspectives of the previous decade, clearly showing that the material and conceptual conditions for the autonomy of this domestic landscape had at last been met, in the form of a dwelling project that was independent of the built frame.

And, so having originally been free, then slowly made subordinate to the building by architectural doctrine, the interior was finally emancipated from the walls via design. Five hundred years after architects, designers engaged in the same slow process of legitimation of their discipline, by constructing the autonomy of its concepts and projects.

This historic and progressivist reading of the status of the interior is not enough, however, to embrace its possible modes of relation with architecture. How are these to

25 Ettore SOTTASS. "Design et production du meuble" [lecture, Cantù, 1956], in Philippe THOMÉ. *Ettore Sottsass Jr, de l'objet à l'environnement*. Bern: Peter Lang SA, Publications universitaires européennes, 1996 ; Andrea BRANZI. *The Hot House*, op. cit., p. 11 ; Joe COLOMBO. "Dal microcosmo al macrocosmo." *Casa, Arredamento, Giardino*, Jan. 1971, p. 23 ; Enzo MARI quoted by Emilio Ambasz in Emilio AMBASZ (ed.). *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design* [Exhib. Cat.]. New York: MoMA, 1972, p. 262.

26 Exhibition *Italy: The New Domestic Landscape*, curator Emilio Ambasz. New York, MoMA, 26 May-11 September, 1972.



18-4 Chambre maure extraite de *La disposition des appartements*, par E. Maincent, tapissier décorateur, Paris, 1886. | Moorish bedroom from *La disposition des appartements*, by E. Maincent, decorator and upholsterer, Paris, 1886.

chitecture. Comment les caractériser et les décrire ? En quoi permettent-ils de comprendre les notions d'assujettissement ou d'autonomie dont nous discutons ? Faire partie des meubles, se fondre dans le décor, appartenir aux murs, les contrarier, les abolir, apparaître comme un objet solitaire dans un environnement discordant... sont autant de métaphores qui peuvent caractériser la relation des composants de l'habiter aux murs qu'ils habitent. La traversée attentive de l'histoire des intérieurs permet de mettre en évidence trois systèmes de relation à l'architecture que je propose de nommer « Décor », « Sur-mesure » et « Composant ». Indépendamment de leur ancrage historique et de la forme esthétique à laquelle ils peuvent aboutir, ces trois termes représentent des procédés récurrents de l'installation de l'habiter, dont il s'agit d'identifier les ressorts et l'éventuelle dépendance au bâti qui en résulte.

La qualification de l'intérieur par le décor consiste en une intervention de recouvrement des surfaces, qui ne transforme physiquement ni la structure du lieu ni sa volumétrie ni ses interfaces avec l'extérieur, mais peut donner l'illusion de cette transformation par modification de la perception. Peintures, fresques, patines, stucs, lambris, textiles, lumière... sont les outils du Décor. La Galerie des Glaces de Versailles ou la Chambre maure extraite du « catalogue Maincent, tapissier décorateur », en 1886 ^(fig.4) relèvent de cette catégorie. Le décor est une couche rapportée qui joue le plus souvent à l'unisson avec la volumétrie intérieure. On peut distinguer le décor fixe, celui des peintres-sculpteurs-stucateurs, du décor mobile des tapissiers-décorateurs. Le recouvrement par adhérence du décor fixe peut aller jusqu'à l'abolition visuelle des murs, quand l'effet de leurre suscité par le décor mobile est plus facilement décelable à l'œil et plus aisément rétractable. Le propre du décor est de créer un univers qui offre sa propre cohérence esthétique en un Tout capable d'agréger des éléments de natures différentes. Il dissout l'hétérogénéité des objets dans une forme de supra-cohérence.

Concevoir un espace intérieur Sur-mesure renvoie à une métaphore du vêtement chère à Adolf Loos. Le Sur-mesure suppose une redéfinition du vide intérieur par un méticuleux réglage de l'espace vital. Couper, inciser, insérer, ajuster, greffer, transformer, équiper... sont les opérations de sa mise en œuvre. La Maison Schröder (^{fig.5}, ^{fig.6})

be characterised and described? How do they enable us to understand these notions of subordination and autonomy which we are discussing here? Being part of the furniture, blending into the scenery, hugging the walls, knocking them down, getting rid of them, appearing as a solitary object in a discordant environment... are so many metaphors which may characterise the way the components of dwelling relate to the walls they inhabit. An attentive exploration of the history of interiors can bring to light three systems of relation to architecture which I propose to call "Decor," "Bespoke" and "Compositional." Quite apart from their historical period and the aesthetic forms to which they may lead, these three terms represent recurring procedures in the installation of dwelling, whose workings, and possible dependence on the building that may result from them, need to be identified.

The definition of the interior by means of Decor consists in the intervention of covering surfaces, which does not physically transform either the structure of the place or its volumetry, or its interfaces with the exterior, but which can give the illusion of this transformation by changing perception. Paintings, frescoes, patinas, stuccos, panels, textiles and light are the tools of Decor. The Gallery of Mirrors in Versailles and the Moorish Room in the catalogue of "Maincent, tapissier décorateur," in 1886 ^(fig.4) both belong in this category. Decor is an added layer which usually sings in unison with the interior volumes. We can distinguish fixed decor, that of the painters-sculptors-stucco makers, from the mobile decor of the upholsterers and decorators. The application of decoration by adhesion can go as far as to visually obliterate the walls, whereas the effect of illusion created by moveable decor is visually more obvious and easier to retract. The characteristic of decor is to create a universe which offers its own aesthetic coherence in a Whole that is capable of aggregating elements that are diverse in nature. It dissolves the heterogeneity of objects in a kind of supra-coherence.

To conceive a Bespoke interior space recalls the clothing metaphor favoured by Adolf Loos. The Bespoke implies a redefinition of the inner void by a meticulous adjustment of the living space. Cutting, incising, inserting, adjusting, grafting, transforming and equipping are the operations involved in its implementation. The Rietveld-Schröder



[fig. 5] Maison Schröder,
séjour | Schröder
House, living room,
Utrecht, Gerrit
Rietveld & Truus
Schröder-Schröder,
1924-1928.



[fig. 6] Maison Schröder |
Schröder House,
Utrecht, Gerrit
Rietveld & Truus
Schröder-Schröder,
1924-1928.

Fig. 7 Villa Müller,
boudoir, Prague, Adolf
Loos, 1928–1930.

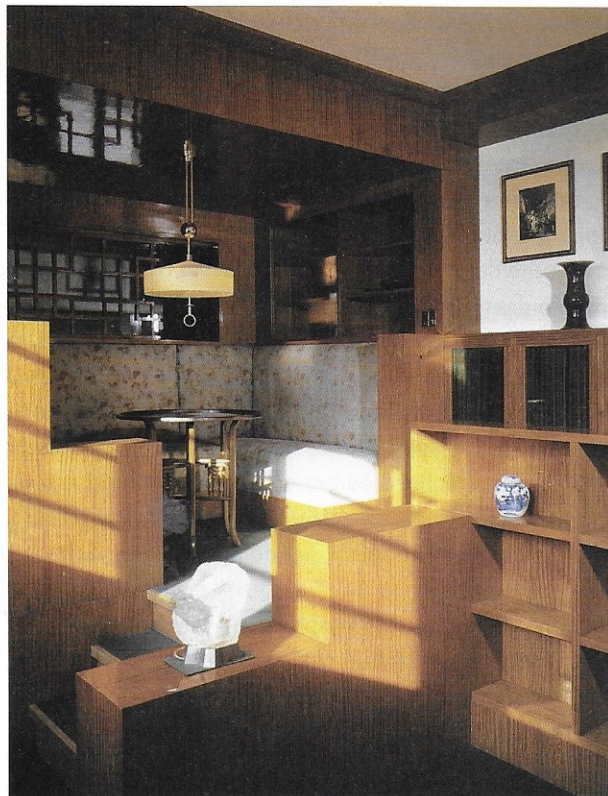


Fig. 8 Villa Müller,
Prague, Adolf Loos,
1928–1930.



pensée par Gerrit Rietveld et Truus Schröder-Schröder et la Villa Müller ([fig. 7](#), [fig. 8](#)) conçue par Adolf Loos relèvent de ce type. Agissant comme une doublure à géométrie variable, le Sur-mesure crée des épaisseurs nécessaires à l'usage, entre la peau extérieure et la peau intérieure. Affichant une rupture assumée avec la façade muette, la doublure intérieure de la Villa Müller permet de passer de la rugosité des murs enduits à la souplesse d'une banquette insérée dans une bibliothèque, elle-même conçue comme une dilatation de la paroi interne. Incarnant au contraire la continuité spatiale selon De Stijl, le sur-mesure de la Maison Schröder fabrique espaces et dispositifs d'usage sur le même registre formel que la façade, pour obtenir l'indistinction recherchée entre celle-ci et l'intérieur de la maison-meuble. L'espace Sur-mesure est par ailleurs, comme le Décor, cohérent par définition.

Projeter l'habiter par le Composant signifie investir un vide intérieur en y installant un certain nombre d'objets, esthétiques, techniques, usuels, affectifs, de différentes échelles, aptes à fabriquer l'habitabilité requise. Une nappe de réseaux apparents, une machine pourvoyeuse de chaleur, un ensemble de meubles volants, quelques macro-objets ou microarchitectures, sans cohérence apparente entre eux, peuvent produire le résultat attendu. Les meubles et tapisseries qui suivent les cours nomades de la Renaissance comme le *Cabriolet-Bed* ([fig. 9](#)) ou le *Rotoliving* ([fig. 10](#)) de Joe Colombo sont des composants créateurs d'habiter. Exogènes et autonomes, ils occupent l'architecture sans y adhérer. S'il y a des points d'ancrage avec le bâti, comme dans le cas d'un meuble dormant, ils sont accessibles et réversibles. Décor et Composant représentent des formes atemporelles de l'habiter, alors que l'invention du Sur-mesure est concomitante à l'émergence d'une vision holistique de l'architecture. Ces trois catégories ne sont évidemment pas étanches entre elles et leur typologie de base va en se complexifiant lorsque l'on examine leurs surfaces de recouvrement. Ainsi, par exemple, le Décor éclaté en élévations de la Chambre maure se complète en plan d'une addition de composants visuellement fondus dans l'ensemble.

Partant de la typologie énoncée, la question de l'assujettissement ou de l'autonomie peut se discuter sous trois aspects : constructif, esthétique et conceptuel. Le Décor, structurellement, s'appuie bien sur le bâti, mais en l'ins-

House, ([fig. 5](#), [fig. 6](#)) conceived by Gerrit Rietveld and Truus Schröder-Schröder and Villa Müller, ([fig. 7](#), [fig. 8](#)) conceived by Adolf Loos, belong to this type. Acting as a kind of endlessly variable lining, the Bespoke creates the thicknesses required for practical use between the outer skin and the inner skin. Displaying an overt break with the mute façade, the inner lining of Villa Müller ensures the transition between the roughness of rendered walls to the suppleness of a banquette inserted into a bookcase, itself conceived as the dilation of the inner wall. Embodying, in contrast, the De Stijl conception of spatial continuity, the Bespoke of the Schröder House produces spaces and practical devices in the same formal register as the façade, in order to obtain the required non-distinction between this and the interior of the house/furniture. The Bespoke space is also, like Decor, coherent by definition.

To project a dwelling by means of the Compositional means investing an inner void by installing there a certain number of aesthetic, technical, practical, affective objects on different scales, capable of producing the required habitability. A layer of apparent networks, a machine that purveys warmth, a set of mobile furniture, a few macro-objects or micro-architectures, with no apparent overall coherence, can produce the required result. The furniture and tapestry that followed the itinerant courts of the Renaissance, as well as the *Cabriolet-Bed* ([fig. 9](#)) and *Rotoliving* ([fig. 10](#)) by Joe Colombo are compositional creators of dwelling. Exogenous and autonomous, they occupy architecture without adhering to it. If there are points of anchorage on the building, as in the case of frame furniture, they are accessible and reversible. Decor and Compositional represent timeless forms of dwelling, whereas the invention of the Bespoke is concomitant with the emergence of a holistic vision of architecture. These three categories are obviously not watertight and their basic typology becomes more complex when we see how they overlap. Thus, for example, the Decor of the Moorish Room, fragmented into elevations, is completed on the plan by an addition of Compositional elements that are visually merged into the ensemble.

With this typology in mind, the question of subordination or autonomy can be discussed from three viewpoints: constructive, aesthetic and conceptual. Structurally, Decor of course depends on the built, but instrumentalises it

strumentalisant à ses propres fins. Esthétiquement, sa cohérence interne peut aussi bien s'accorder à l'architecture qu'être en dissonance avec elle. Au plan conceptuel, s'il est difficile de mettre au jour les bases d'une théorie du décor revendiquant son autonomie, afficher le statut de décorateur revient toujours, néanmoins, à affirmer son indépendance, à s'affranchir de la tutelle architecturale.

Le Composant est par nature structurellement indépendant du bâtiment qu'il habite en passant. Esthétiquement, il peut indifféremment suggérer une continuité ou marquer une rupture. Comme il peut, conceptuellement, suivre ou non la ligne théorique indiquée par l'architecture. Ainsi les appartements du Weissenhofsiedlung, dessinés par Ludwig Mies van der Rohe et meublés par le Werkbund suisse en 1927, rendent compte d'une parfaite continuité avec le bâtiment²⁰. L'indépendance structurelle et productive du meuble de série n'empêchant pas l'adhésion conceptuelle et formelle au dogme de la Modernité. C'est la théorisation de son autonomie par les designers qui fonde la possibilité d'envisager, à rebours de la pensée dominante, un système d'habitation par composants, indépendant de l'architecture. Le design représente bien, historiquement, le principal vecteur de l'émancipation conceptuelle des intérieurs, mais uniquement vis-à-vis de cette typologie particulière du Composant.

Le Sur-mesure implique au contraire une interdépendance étroite au plan constructif. Mais cette dépendance peut se jouer dans les deux sens, en partant de l'extérieur vers l'intérieur (comme le revendique Jacques-François Blondel) ou de l'intérieur vers l'extérieur (comme le suggèrent William Morris, Frank Lloyd Wright, Adolf Loos, Charlotte Perriand et bien d'autres). Comme toute installation de l'habiter, le Sur-mesure peut aussi s'envisager *a posteriori*, à partir d'une enveloppe donnée, de l'intérieur vers l'intérieur, pourrait-on dire. L'interdépendance constructive n'indique donc pas d'assujettissement de fait, mais une capacité à intégrer ou à contrarier particulièrement puissante, puisqu'intimement ajustée. Il en va de même pour l'esthétique, qui peut être mimétique ou dissonante. Au plan sémantique et théorique, l'expression littérale du Sur-mesure est l'architecture intérieure. Le terme *interior*

for its own ends. Aesthetically, its internal coherence can just as well harmonise with architecture as be in dissonance with it. On the conceptual level, if it is difficult to find the bases of a theory of Decor that claims its autonomy, it is also true that to affirm the status of the decorator is always to assert his independence, to break free of the authority of architecture.

The Compositional is by nature structurally independent from the building it inhabits in passing. Aesthetically, it can just as easily suggest a continuity or mark a rupture. Just as it can, conceptually, follow or not follow the theoretical line indicated by the architecture. Thus, the apartments of the Weissenhofsiedlung designed by Ludwig Mies van der Rohe and furnished by the Swiss Werkbund in 1927 show a perfect continuity with the building,²¹ for the structural and productive independence of mass-produced furniture does not prevent conceptual and formal adhesion to the dogma of Modernity. It is the theorisation of its autonomy by designers that founds the possibility of envisaging—against dominant thought—a system of dwelling based on compositional elements, independent of architecture. Historically, design does indeed represent the main vector of the conceptual emancipation of interiors, but only with regard to this particular typology of the Compositional.

The Bespoke implies, on the contrary, a close interdependence on the constructive level. But this dependency can work in both directions, going from the exterior to the interior (as affirmed by Jacques-François Blondel) or from the interior to the exterior (as William Morris, Frank Lloyd Wright, Adolf Loos, Charlotte Perriand and many others suggest). Like any installation of dwelling, the Bespoke can also be envisaged *a posteriori*, in relation to a given envelope—from the *interior* towards the interior, we might say. Constructive interdependence does not, then, indicate a *de facto* subordination, but a capacity to integrate or counter that is particularly powerful because it is intimately adapted. The same goes for the aesthetic, which can be mimetic or dissonant. On the semantic and theoretical level, the literal expression of the Bespoke is interior architecture. This term *interior architecture* emerged in the

²⁰ Karin KIRSCH. *Werkbund-Ausstellung "Die Wohnung", Stuttgart 1927, Die Weissenhofsiedlung*. Stuttgart: DVA, 1993.

²¹ Karin KIRSCH. *Werkbund-Ausstellung "Die Wohnung", Stuttgart 1927, Die Weissenhofsiedlung*. Stuttgart: DVA, 1993.

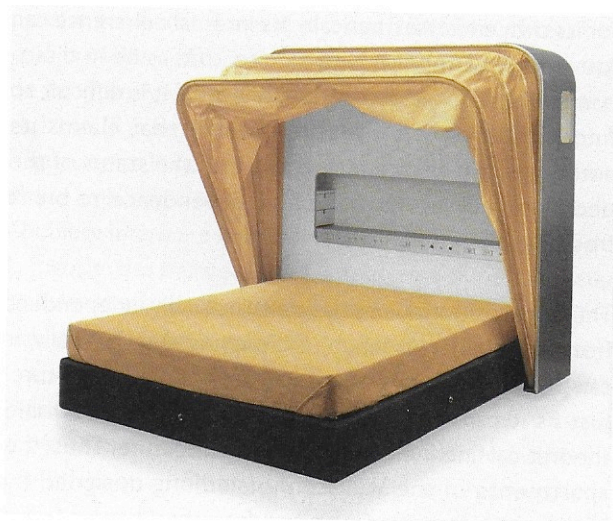


Fig. 9 Cabriolet-Bed, Joe Colombo, 1969.

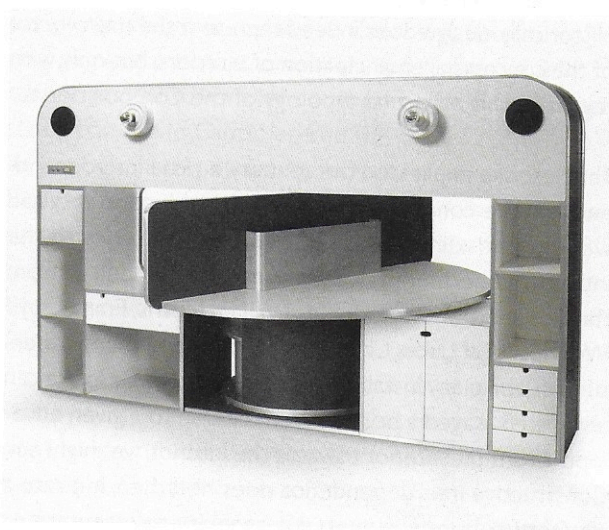
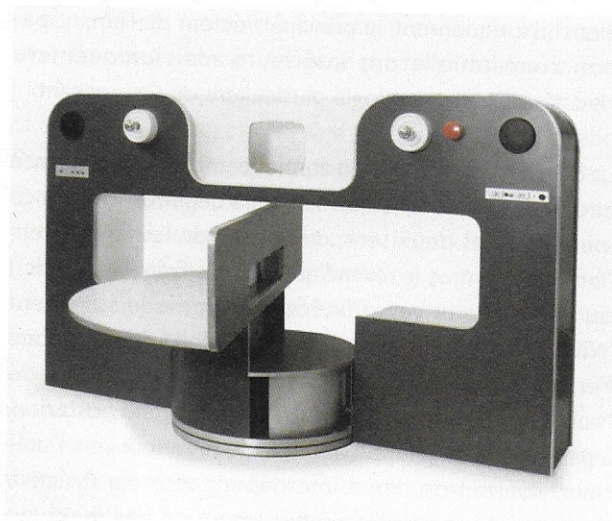


Fig. 10 Rotoliving, Joe Colombo, 1969.



architecture émerge en 1897 aux États-Unis, sous la plume d'Edith Wharton, par opposition à l'*interior decoration* 28 et l'expression architecture d'intérieur identifie, en 1949 en France, l'un des champs de compétence des membres de l'UAM 29. Elle apparaît là comme le néologisme susceptible de réunir les termes positifs d'équipeur et d'architecte-décorateur, revendiqués dans le manifeste de 1934 par opposition au décorateur-ensemblier féroce-ment critiqué 30. L'architecture intérieure apparaît donc sur la scène professionnelle en tournant le dos au décor, pour mieux affirmer son allégeance à l'architecture. Pourtant, cette expression d'un habiter contextuel par définition, et intimement lié au bâtiment, conduit à une forme de maturité du projet intérieur, qui devrait lui assurer un pouvoir d'influence plus puissant qu'un système d'objets nomades. En examinant de près les ressorts de la dépendance de l'intérieur vis-à-vis de l'architecture, on constate qu'ils sont d'abord de nature conceptuelle, voire idéologique, bien plus que de nature matérielle et constructive.

La question du vocabulaire est essentielle à toute entreprise d'émancipation intellectuelle d'une discipline. Tout au long du xx^e siècle, l'invention, l'appropriation, le renversement ou le refus de certains mots révèlent de sourdes luttes idéologiques ou corporatistes entre architectes, architectes d'intérieur et designers.

La lente réduction de sens qui affecte le mot « décoration » au cours des siècles, conduisant finalement à le bannir du champ lexical de l'architecture moderne, est révélatrice de cette bataille sémantique. Comme l'est, en France, l'histoire sans fin de la légitimation de l'architecte d'intérieur comme catégorie professionnelle, depuis soixante-dix ans. Ou le surgissement, au cours des années 1960, d'une terminologie inédite et émancipatrice pour nommer l'intérieur et les projets d'habiter y afférant : *Arredamento senza muri* (Ettore Sottsass, 1955), *Landscaped Interior* (Verner Panton, 1966), *Interior Landscape* (Archizoom, 1969), *Espace polyvalent spatio-temporel* (Romuald Witwicki, 1969), *Sistema*

United States in 1897 in the writing of Edith Wharton, where it was opposed to *interior decoration*, 28 and the expression *architecture d'intérieur* was identified in France in 1949 as one of the fields of competence of members of the UAM. 29 There the neologism seemed capable of uniting the positive terms of *équipeur* and *architecte-décorateur*, as affirmed in the UAM manifesto of 1934 in opposition to the ferociously criticised *décorateur-ensemblier*. 30 Interior architecture therefore appears on the professional stage by turning its back on decor, the better to affirm its allegiance to architecture. However, this expression of a dwelling that is contextual by definition, and intimately linked to the building, leads to a form of maturity in the interior project, which should secure it a greater power of influence than a simple system of nomadic objects. By closely examining the workings of the interior's dependence on the architecture, we will note that they are primarily conceptual in nature, or even ideological, much more than they are material and constructive.

The question of vocabulary is essential to any effort of intellectual emancipation on the part of a discipline. Throughout the twentieth century, the invention, appropriation, reversal or rejection of certain words was the sign of muted ideological or corporate struggles between architects, interior architects and designers.

The slow reduction of meaning affecting the word "decoration" over the centuries, leading in the end to its banishment from the vocabulary of modern architecture, is indicative of this semantic battle—as, in France, is the unending history of the legitimization of the interior architect as a professional category, which has been going on for seventy years. And as is the emergence in the 1960s of a new set of emancipatory terms to designate the interior and the dwelling projects relating to it: *Arredamento senza muri* (Ettore Sottsass, 1955), *Landscaped Interior* (Verner Panton, 1966), *Interior Landscape* (Archizoom, 1969), *Espace polyvalent spatio-temporel* (Romuald Witwicki, 1969), *Sistema*

28 Edith WHARTON et Ogden CODMAN. *The Decoration of Houses*. New York: Scribner, 1897, p. 10, 136, 151 et 172.

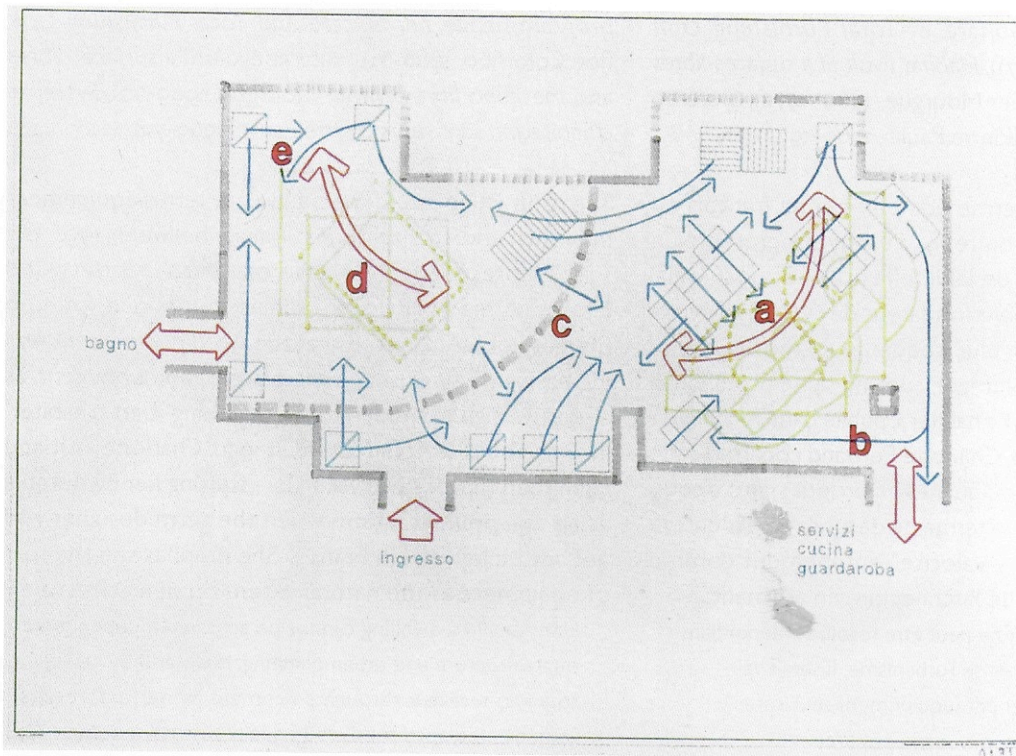
29 UAM, Union des Artistes Modernes, club Mallet-Stevens. Liste des membres, 1949.

30 Manifeste de l'UAM, « Pour l'art moderne, cadre de la vie contemporaine » [1934], in Yvonne BRUNHAMMER (dir.). *Les années UAM, 1929-1958*. Paris: musée des Arts décoratifs, 1988, p. 59.

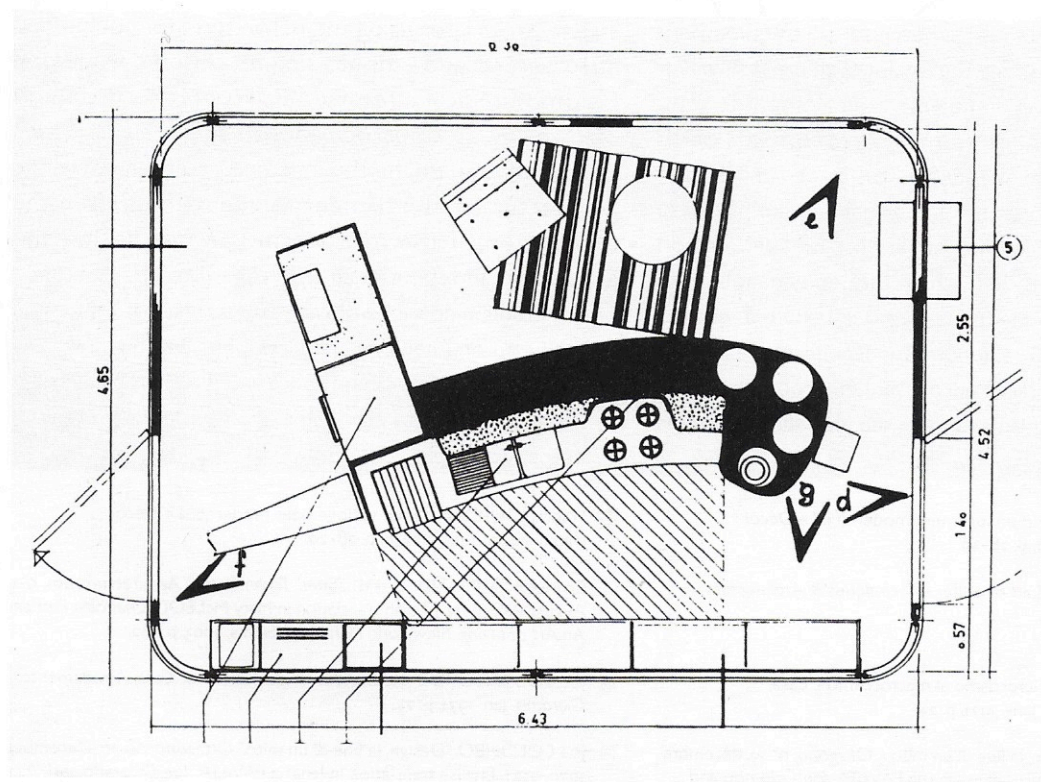
28 Edith WHARTON and Ogden CODMAN. *The Decoration of Houses*. New York: Scribner, 1897, p. 10, 136, 151 and 172.

29 UAM, Union des Artistes Modernes, Club Mallet-Stevens. List of members, 1949.

30 Manifesto of the UAM, "Pour l'art moderne, cadre de la vie contemporaine" [1934], in Yvonne BRUNHAMMER (ed.). *Les années UAM, 1929-1958*. Paris: Musée des Arts Décoratifs, 1988, p. 59.



[fig.12] Appartement de Joe Colombo, Via Argelati 30b, Milan, étude des mouvements et implantation du Cabriole-Bed et du RotoLiving, 1970-1971. | Apartment of Joe Colombo, Via Argelati 30b, Milan, plan showing the footprint and installation of the Cabriole-Bed and RotoLiving, 1970-1971.



[fig.13] Maison du Sahara présentée au Salon des Arts ménagers, cellule foyer | Sahara House exhibited at the Salon des Arts ménagers, hearth unit, Charlotte Perriand, 1958.

En dépit de leur position théorique antinomique, défendant pour l'une une dépendance assumée, pour l'autre une autonomie radicale, la réalité factuelle de leur pratique et le statut de leurs créations sont plus ambigus qu'il n'y paraît. Lorsque Charlotte Perriand œuvre en architecture aux Arcs (1967–1988), la précision de ses équipements, comme la banquette de bois en allège des baies vitrées, conduit à ajuster le dessin des façades, et le bloc salle de bain, industriellement fabriqué et formellement intégré aux murs, est en réalité conceptuellement et matériellement autonome [fig.1]. Lorsqu'elle conçoit en 1958 la *Maison du Sahara* [fig.13] en collaboration avec Jean Prouvé, elle invente un dispositif inédit d'«équipements loin des murs» dont elle se souviendra plus tard comme d'une «révélation»³⁵. Autre exemple d'équipement remarquable, la bibliothèque conçue en 1952 pour une intégration aux chambres d'étudiants de la *Maison de la Tunisie* construite par Jean Sebag [fig.14], est devenue un objet de design iconique, recherchée par les collectionneurs et rééditée sous ses formes déclinées, indépendamment du contexte pour lequel elle a été précisément dessinée. Si l'équipement intégré de Perriand affirme l'appartenance idéologique et tangible aux murs de la Modernité, l'indépendance conceptuelle de nombre d'entre eux, dont la bibliothèque *Tunisie*, est cependant patente³⁶.

Dans un parcours inverse, lorsque Joe Colombo installe en 1971 dans son propre appartement à Milan les prototypes du *Rotoliving* et du *Cabriolet-Bed*, le plan [fig.12] atteste de la précision avec laquelle il cherche leur juste insertion dans l'espace: vérification des cônes de vision, des circulations et des mouvements possibles, installation d'une paroi souple et coulissante sur rail pour assurer l'intimité du lit, intégration aux murs de quelques rangements indispensables, pose de persiennes, réglage précis de la position des lumières, etc. L'intégration des deux *attrezzature* à l'espace intérieur et la chorégraphie de mouvements qui en découle sont réglées au centimètre près [fig.11]. Si, en théorie, les équipements autonomes de Colombo ne doivent plus avoir affaire à

Despite their opposing theoretical positions, one arguing for an accepted dependency, the other for a radical autonomy, the factual reality of their respective practices and the status of their creations are more ambiguous than they seem. When Perriand worked as an architect at Les Arcs (1967–88), the precision of her equipment, like the wooden banquette used as an apron under the windows, required an adjustment of the design of the façades, and the bathroom unit, industrially produced and formally integrated into the walls, was in reality conceptually and materially autonomous. [fig.1] In 1958, when she conceived the *Maison du Sahara* [fig.13] in collaboration with Jean Prouvé, she invented a new device with "equipment away from the walls" which she later remembered as "revelation."³⁵ Another remarkable example of equipment, the bookcase conceived in 1952 to be integrated into the students' rooms of the *Maison de la Tunisie* built by Jean Sebag, [fig.14] has become a design icon, sought after by collectors and reissued in various forms, quite independently of the context for which it was first designed. If Perriand's integrated equipment affirms an ideological and tangible belonging to the walls of Modernity, the conceptual independence of many of the pieces, including the *Bibliothèque Tunisie*, is no less patent.³⁶

Travelling in the opposite direction, when Joe Colombo installed the prototypes of his *Rotoliving* and *Cabriolet-Bed* in his own apartment in Milan in 1971, the plan [fig.12] attested the precision with which he worked to ensure their perfect insertion in the space: verification of the cones of vision and of the possible circulation and movement; installation of a supple, sliding panel to ensure the privacy of the bed; integration into the walls of a few indispensable storage spaces; installation of louvers; precise positioning of the lighting, etc. The integration of the two *attrezzature* into the interior space and the choreography of movements are regulated down to the nearest centimetre. [fig.11] If, in theory, Colombo's autonomous equipment was not expected to have anything to do with architecture, the installation of

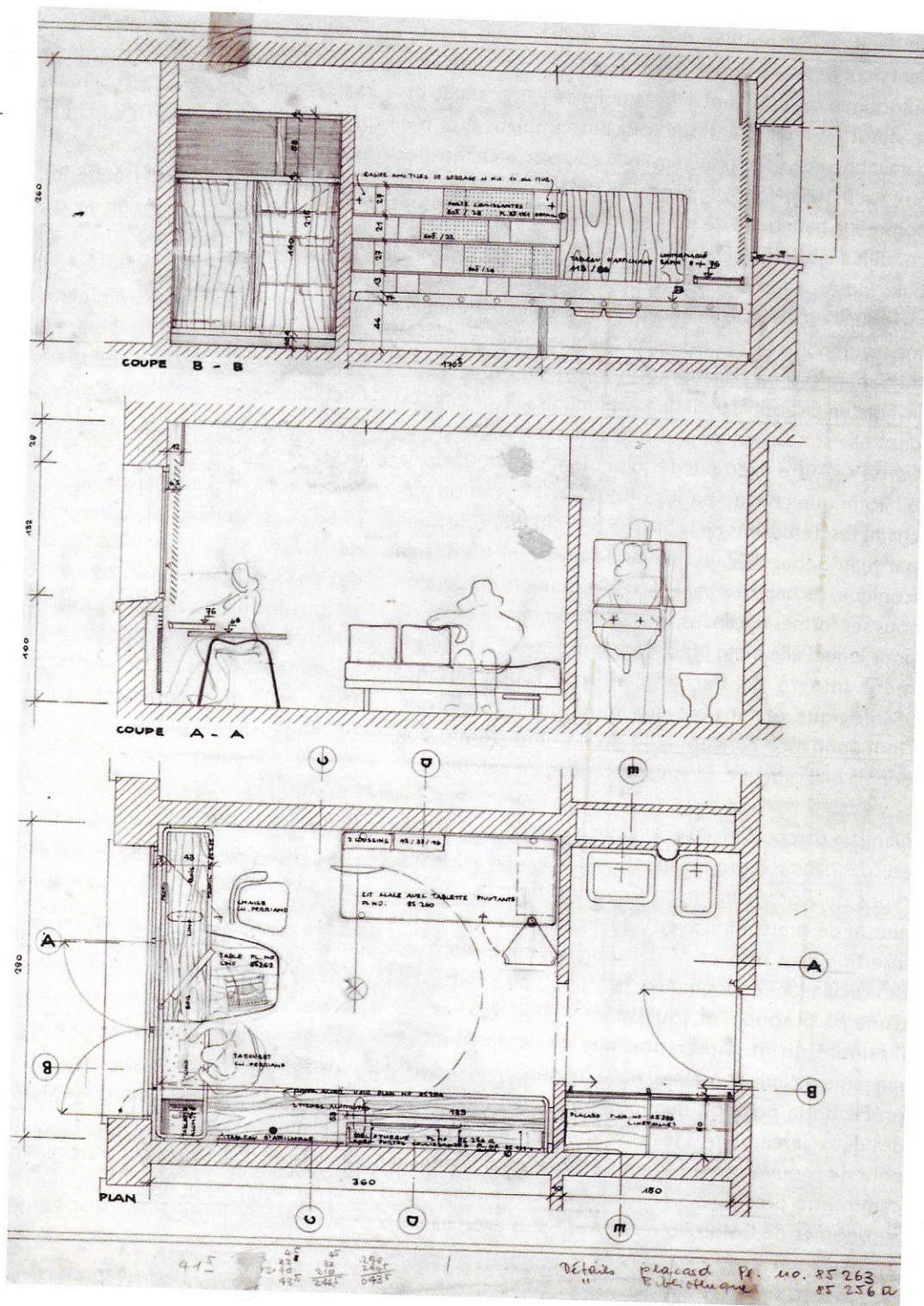
³⁵ Charlotte PERRIAND. *Une vie de création*. Paris: Odile Jacob, 1998, p. 280.

³⁶ Sur l'œuvre de Charlotte Perriand, voir Jacques BARSAC. *Charlotte Perriand. L'œuvre complète* [4 Vol.]. Paris: Norma, 2014–2019 [1903–1940. Vol. 1, 2014; 1940–1955. Vol. 2, 2015; 1956–1968. Vol. 3, 2017; 1968–1999. Vol. 4, 2019]. Voir aussi Mary McLEOD. *Charlotte Perriand. An Art of Living*. New York: Harry N. Abrams, 2003.

³⁵ Charlotte PERRIAND. *A Life of Creation*. New York: Monacelli Press, 2003.

³⁶ On the work of Charlotte Perriand, see Jacques BARSAC. *Charlotte Perriand. L'œuvre complète* [4 vols.]. Paris: Norma, 2014–19 [1903–1940. Vol. 1, 2014; 1940–1955. Vol. 2, 2015; 1956–1968. Vol. 3, 2017; 1968–1999. Vol. 4, 2019]. See also Mary McLEOD. *Charlotte Perriand. An Art of Living*, op. cit.

[fig. 14] Maison de la Tunisie, Paris, chambre d'étudiant, plan d'exécution | Tunisia House, Paris, student's room, elevation plans, Charlotte Perriand, 1952.



l'architecture, l'installation du *Cabriolet-Bed* et du *Rotoliving* dans l'appartement de la Via Argelati ne les assigne pas moins à demeure, dans un impeccable écrin sur-mesure. Car des macro-objets habitables, aussi déterminés soient-ils, n'ont pas le pouvoir de qualifier l'espace au-delà d'eux-mêmes. C'est de la qualification des vides entre ces objets et l'enveloppe habitable que naît la réelle efficacité d'un habiter de composants ³⁷.

Ainsi, équipement assujéti et *attrezzatura* libéré, apparemment contradictoires, se rejoignent néanmoins sur une ligne de conduite commune, non explicite, quant à la relation entre architecture et habitabilité. Relation qu'il s'agit toujours, en définitive, de questionner sans *a priori* idéologique. Car l'intérieur, comme territoire habitable, ne peut s'envisager positivement qu'en articulant finement, et au cas par cas, la relation des éléments en jeu, du *hard* au *soft* et du *soft* au *hard*. Ce que Charlotte Perriand et Joe Colombo, en architectes d'intérieur, ou en designers d'espace au sens littéral, avaient tous deux bien compris.

Si, comme le constatait Andrea Branzi en 1991, la « révolution qui a remplacé par les objets cette présence environnante que constituait autrefois l'architecture ³⁸ » a bien eu lieu, l'affranchissement de l'intérieur vis-à-vis des murs, par l'installation d'un système de composants, ne conduit-il pas à une autre forme d'assujettissement de l'habiter ? Branzi, toujours, prophétisait que si nos maisons ne devenaient pas aimables nos villes seraient à jamais inhabitables ³⁹. Les machines à habiter colombéennes sont-elles finalement plus aimables que les machines à habiter corbuséennes ? Le pouvoir holistique autrefois dévolu à l'architecture ne serait-il pas devenu celui du design ? Échapper à l'architecture pour mieux modéliser par le design une autre forme d'habiter, toujours idéale du point de vue du concepteur mais toujours modélisante pour celui qui y vit, mène-t-il davantage à l'émancipation de l'habiter du point de vue de l'habitant ?

³⁷ Sur l'œuvre de Joe Colombo, voir la monographie éditée à l'occasion de l'exposition rétrospective au musée des Arts décoratifs, à Paris, en 2007 : Mateo KRIES, Alexander VON VEGESACK (dir.), *Joe Colombo, l'invention du futur*. Weil-am-Rhein : Vitra Design Museum, 2007. Voir aussi Ignazia FAVATA, *op. cit.*

³⁸ Andrea BRANZI. *Nouvelles de la métropole froide*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1991, p. 26.

³⁹ Andrea BRANZI. *Animaux domestiques* [Cat. expo]. Musée des Arts décoratifs. Paris : Philippe Sers éditeur, 1988, n.p.

the *Cabriolet-Bed* and the *Rotoliving* in the apartment on Via Argelati still assigned them to residence, in an impeccable made-to-measure jewel box. For habitable macro-objects, however clearly determined they may be, don't have the power to define the space outside themselves. It is the definition of the empty spaces between these objects and the habitable envelope that gives rise to the real effectiveness of a dwelling based on Compositional elements. ³⁷

Thus, subordinate equipment and liberated *attrezzatura*, while seemingly contradictory, nevertheless come together along a common but tacit line of conduct with regard to the relation between architecture and habitability. A relation that, in the end, must always be questioned without ideological presuppositions. For the interior, as a habitable territory, can be conceived positively only by finely articulating, on a case-by-case basis, the relations between the elements in play, from hard to soft and from soft to hard. This is something that Charlotte Perriand and Joe Colombo, as interior architects, or designers of space in the literal sense, had both clearly understood.

As Andrea Branzi observed in 1991, the "revolution that has replaced with objects the surrounding presence once constituted by architecture" ³⁸ has certainly taken place, but does not the emancipation of the interior with regard to its walls by the installation of a system of compositional elements lead to another kind of subordination of dwelling ? Branzi, again, prophesied that if our houses did not become likeable our cities would be permanently uninhabitable. ³⁹ In the end, are Colombo's dwelling machines more likeable than Le Corbusier's ? Has not the holistic power once devolved to architecture now passed over to design ? And, where the dweller is concerned, does this escape from architecture, the better to model another form of dwelling by means of design—one that remains ideal from the designer's viewpoint but that still imposes a model on the person living in it—result in a more effective emancipation of dwelling ?

³⁷ On the work of Joe Colombo, see the monograph published on the occasion of the retrospective at the Musée des Arts Décoratifs, Paris, in 2007 : Mateo KRIES, Alexander VON VEGESACK (eds.), *Joe Colombo: Inventing the Future*. Weil-am-Rhein : Vitra Design Museum, 2007. See also Ignazia FAVATA, *op. cit.*

³⁸ Andrea BRANZI. *Nouvelles de la métropole froide*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1991, p. 26.

³⁹ Andrea BRANZI. *Animaux domestiques* [Exhib. Cat.]. Musée des Arts Décoratifs. Paris : Philippe Sers Éditeur, 1988, n.p.

Ouvrages | Books

- Adolf Loos, *Villa Müller à Prague (1928-1930)* [Cat. expo]. Paris: Pavillon de l'arsenal, 2002.
- ALBERTI, Leon Battista. *L'architecture et art de bien bastir du Seigneur Léon Baptiste Albert, divisée en dix livres traduits de latin en françois par deffunct Jan Martin*. Paris, 1553 [*De re aedificatoria libri decem*. Rome: Vatican, 1442-1452].
- AMBASZ, Emilio (dir.). *Italy, the New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design* [Cat. expo]. MoMA. New York: MoMA, 1972.
- BARSAC, Jacques. *Charlotte Perriand. L'œuvre complète* [4 Vol.]. Paris: Norma, 2014-2019.
- BLONDEL, Jacques-François. *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*. Paris: C.A. Jombert, 1737.
- BRANZI, Andrea. *Le Design italien « la casa calda »*. Paris: L'Équerre, 1985.
- BRANZI, Andrea. *Animaux domestiques* [Cat. expo]. Musée des Arts décoratifs. Paris: Philippe Sers éditeur, 1988.
- BRANZI, Andrea. *Nouvelles de la métropole froide*. Paris: Centre Georges Pompidou, coll. « Les Essais », 1991.
- BRUNHAMMER, Yvonne et Suzanne TISE. *Les artistes décorateurs*. Paris: Flammarion, 1990.
- BURKHARDT, Rukschio et Roland SCHACHEL. *La vie et l'œuvre d'Adolf Loos*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1982.
- ELEB, Monique, avec Anne DEBARRE. *Architectures de la vie privée XVII^e-XIX^e*. Bruxelles: AAM, 1989.
- ELEB, Monique, avec Anne DEBARRE. *L'invention de l'habitation moderne, Paris 1880-1914*. Paris: AAM-Hazan, 1995.
- FAVATA, Ignazia. *Joe Colombo and Italian Design of the Sixties*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1988.
- FOCILLON, Henri. *Vie des formes* [1943]. Paris: PUF, Quadrige, 6^e éd., 1996.
- GUIDOT, Raymond. *Histoire du design, 1940-1990*. Paris: Hazan, 1994.
- KIRSCH, Karin. *Werkbund-Ausstellung "Die Wohnung", Stuttgart 1927, Die Weissenhofsiedlung*. Stuttgart: DVA, 1993.
- KRIES, Mateo et Alexander VON VEGESACK (dir.). *Joe Colombo, l'invention du futur*. Weil-am-Rhein: Vitra Design Museum, 2007.
- KÜPER, Marijke et Ida van Zijl. *Gerrit Th. Rietveld. 1888-1964. L'œuvre complet*. Utrecht: Centraal Museum, 1992.
- LLOYD WRIGHT, Frank. *Projets et réalisations*. Paris: Herscher, 1986.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Furniture, a Concise History*. Londres: T&H, 1979 [*Histoire du mobilier*. T&H, 1979].
- MASSEY, Anne. *Interior Design of the 20th Century*. Londres: T&H, 1990 [*La décoration intérieure au XX^e siècle*. T&H, 1991].
- MCLEOD, Mary. *Charlotte Perriand. An Art of Living*. New York: Harry N. Abrams, 2003.
- MIDAL, Alexandra. *Design. Introduction à l'histoire d'une discipline*. Paris: Pocket, coll. « Agora », 2009.
- MUTHESIUS, Stefan. *The Poetic Home: Designing the 19th-Century Domestic Interior*. Londres: Thames & Hudson Ltd, 2009.
- NOBLET, Jocelyn (de) (dir.). *Design, miroir du siècle* [Cat. expo]. Grand Palais. Paris: Flammarion-APCI, 1993.
- PERCIER, Charles et Pierre FONTAINE. *Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement, comme vases, trépieds, candélabres, casseroles, lustres, girandoles, lampes, chandeliers, cheminées, feux, poêles, pendules, tables, secrétaires, lits, canapés, fauteuils, chaises, tabourets, miroirs, écrans, etc. etc. etc.* Paris: Pierre Didot l'aîné, 1812.
- PERRIAND, Charlotte. *Une vie de création*. Paris: Odile Jacob, 1998.
- PEVSNER, Nikolaus. *The Sources of Modern Architecture and Design*. Londres: Thames & Hudson, 1968 [*Les sources de l'architecture moderne et du design*. Paris: La Connaissance, 1970]. [Réédition Paris: T&H, 1993]
- PIMLOTT, Mark. *Without and Within: Essays on Territory and the Interior*. Rotterdam: Episode Publishers, 2007.
- PIMLOTT, Mark. *The Public Interior as Idea and Project*. Berlin: Anagram Books, 2016.
- PONS, Bruno. *Grands décors français 1650-1800*. Dijon: Faton, 1995.
- PRAZ, Mario. *Histoire de la décoration d'intérieur, la philosophie de l'ameublement*. Traduit de l'italien par Adriana R. Salem et Marie-Pierre et Charles Boulay. Paris: Thames & Hudson, 1990.
- RICE, Charles. *The Emergence of the Interior*. New York: Routledge, 2006.
- SAVAGE, George. *Histoire de la décoration intérieure*. Paris: Somogy, 1967.
- SPARKE, Penny. *Elsie de Wolfe: The Birth of Modern Decoration*. New York: Acanthus Press, 2005.
- SPARKE, Penny. *The Modern Interior*. Londres: Reaktion Books Ltd, 2008.
- SPARKE, Penny (dir.), Anne MASSEY, Trevor KEEBLE, Brenda MARTIN. *Designing the Modern Interior: From the Victorians to Today*. Oxford: Berg, 2009.
- THORNTON, Peter. *Authentic Decor: The Domestic Interior 1620-1920*. Londres: Viking, 1984 [*La décoration intérieure, 1620-1920*. Paris: Flammarion, coll. « L'époque et son style », 1986].
- THORNTON, Peter. *La renaissance italienne, 1400-1600*. Paris: Flammarion, coll. « L'époque et son style », 1991.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *De la décoration appliquée aux édifices*. Paris: Librairie de l'Art, 1880.
- WHARTON, Edith et Ogden CODMAN. *The Decoration of Houses*. New York: Scribner, 1897.
- WOLFE, Elsie (de). *The House in Good Taste*. New York: The Century Co., 1913.

- BANHAM, Reyner. A Home is Not a House. *Art in America*, vol. 53, n° 2, avril 1965, p. 70-79.
- BANHAM, Reyner. The Missing Motel. *The Listener*, 5 août 1965, p. 191-194. Traduit par Luc BABOULET dans *Criticat*, n° 6, sept. 2010, p. 87-97.
- CALIGNON, Valérie (de). Architecture intérieure, l'intériorité en question. In ZANCAN, Roberto (dir.). *Concepts et imaginaires du design d'espace, l'architecture par l'intérieur*. Genève : Métis Presses, 2018, p. 121-131.
- COLOMBO, Joe. Antidesign. *Casabella*, n° 342, nov. 1969, p. 28.
- COLOMBO, Joe. Dal microcosmo al macrocosmo. *Casa, Arredamento, Giardino*, janv. 1971, p. 23.
- COLOMBO, Joe. Design, la fine di un mito. *Ottagono*, n° 19, déc. 1970, p. 27. Traduit en anglais in FAVATA, Ignazia. *Joe Colombo and Italian Design of the Sixties*. Londres : Thames and Hudson, 1988, p. 22.
- HEIDEGGER, Martin. Bâtir habiter penser [Conférence, 1951]. *Essais et conférences*. Paris : Gallimard, 1980.
- JOURDAIN, Francis. Pour un logement moderne. *Le Décor d'aujourd'hui*, n° 35, 1946, p. 28-29.
- MOLLINO, Carlo. Dalla funzionalità all'utopia nell'ambientazione. *Atti e Rassegna Tecnica della Soc. degli Ingegneri e degli Architetti in Torino*, nouvelle série, A III, n° 3-4, mars-avril 1949 [Du fonctionnel à l'utopie dans l'architecture d'intérieur. Traduit par Christian Paolini, in EVENO, Claude (dir.). *L'étrange univers de l'architecte Carlo Mollino*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1989, p. 157-165].
- PERRIAND, Charlotte. L'art d'habiter. *Techniques & Architecture*, 9^e série, n° 9-10, août 1950, p. 33-96.
- SCOTTASS, Ettore. Design et production du meuble [1956]. In THOMÉ, Philippe. *Ettore Sottsass Jr, de l'objet à l'environnement*. Berne : Peter Lang SA, Publications universitaires européennes, 1996.
- UAM, Manifeste. Pour l'art moderne, cadre de la vie contemporaine [1934]. In BRUNHAMMER, Yvonne (dir.). *Les années UAM, 1929-1958*. Paris : musée des Arts décoratifs, 1988, p. 59.

Autres | Others

- CALIGNON, Valérie (de). *Architecture intérieure, processus d'indépendance, 1949-1972. Une autonomie réinventée ou la révolution du composant*. Thèse d'histoire de l'architecture. Paris : université Paris I-Panthéon Sorbonne, 2015 (1062 p.).

REVUE ANNUELLE DE DESIGN

DESIGN ANNUAL REVIEW

RADDAR

RECHERCHE EN DESIGN

DESIGN RESEARCH

intérieurs
interiors

n°2 | 2020

Michela Bassanelli
Graeme Brooker
Valérie de Calignon
Marc Camille Chaimowicz
Irene Cieraad
Elias Constantopoulos
Marco Costantini
Claire Favre Maxwell
Deborah Feldman
Javier Fernández Contreras
Laurence Mauderli
Philippe Rahm
Penny Sparke
Patricia Wheaton

Impressum

mudac – Musée de design et d'arts appliqués contemporains
Place de la Cathédrale 6
CH-1005 Lausanne
info@mudac.ch
www.mudac.ch

T&P Work UNit
16 rue Taylor
F-75010 Paris
publishing@tpworkunit.fr
www.tpworkunit.com

© 2020 mudac & T&P Work UNit
RADDAR est une revue annuelle. | **RADDAR** is an annual review.

Comité éditorial | Editorial board

Direction de la publication | Editors in chief
Chantal Prod'Hom
Claire Favre Maxwell
Marco Costantini

Conseil scientifique et éditorial | Scientific and editorial advisor
Catherine Geel
Marie Lejault

Direction scientifique du numéro | Guest editor in chief
Penny Sparke, Professor of Design History and Pro Vice-Chancellor
(Research), Director, Modern Interior Research Centre, Kingston
University, Londres.

Comité scientifique | Advisory board

Tulga Beyerle, Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg
Marco Costantini, mudac, Lausanne
Claire Favre Maxwell, mudac, Lausanne
Catherine Geel, CRD – École normale supérieure Paris-Saclay, Ensad Nancy
Karin Gimmi, Museum für Gestaltung, Zürich
Kornelia Imesch-Oechslin, Université de Lausanne
Penny Sparke, Kingston University, Londres
Emmanuele Quinz, Université Paris VIII/Ensadlab

Traduction de l'anglais | Translation from English

Dennis Collins
Aude Piccolo
Pascale Tardieu Baker
Extrait d'ouvrage | Book excerpt: Penny Sparke, *As Long as It's Pink:
A Sexual Politics of Taste*. Londres: Pandora/HarpersCollins, 1995.
Traduction de l'anglais par Antoine Cazé. Avec le soutien de la Maison
des Sciences de l'Homme de Paris-Saclay.

Traduction du français | Translation from French

Linda Gardiner
Charles Penwarden
Christopher Scala

Traduction de l'italien | Translation from Italian

Christopher Scala
Étienne Schelstraete

Relectures | Editing

Le comité scientifique | Editorial advisory board
Stéphanie Geel
Marie Lejault

Relectures sur épreuves | Proofreading

Stéphanie Geel
Le comité éditorial | Editorial board

Conception graphique et mise en page | Graphic design
Julien Mercier

Essai visuel, couverture et motifs d'arrière-plan |
Visual essay on the cover and patterns in the background
Marc Camille Chaimowicz, assisted by Anna Clifford
Photographs by Jason Larkin

Impression et reliure | Printing and binding

MUSUMECI S.P.A.
Loc. Amérique, 97
IT-11020 Quart (AO)
info@musumecispa.it
www.musumecispa.it

Papiers | Papers

Magno Satin 300 g/m², Bavaria Bulk 70 g/m²

Caractères typographiques | Typefaces

Raddar Sans, par/by Julien Mercier
BEELDEN, par/by Julien Mercier
Raddar Sans est une réinterprétation d'un caractère de Jan Tschichold
(créé en 1933 pour l'Uhrtype, la première machine de photocomposition
opérationnelle). *Beelden* est inspirée par les lettrages de Wim Crouwel
pour l'exposition du Stedelijk Museum *Beelden van het Heden* (Images
du présent, 1968). Ces deux caractères ont été développés comme une
réponse formelle à l'une des ambitions de Raddar, soit l'examen libre
des formes influentes du xx^e siècle. | *Raddar Sans* is a free interpretation
of a typeface by Jan Tschichold (designed in 1933 for Uhrtype, the first
phototypesetting machine in operation). *Beelden* is based on Wim
Crouwel's letterings for the Stedelijk Museum exhibition *Beelden van
het Heden* (Images of the Present, 1968). They were developed as
a formal response to one of Raddar's ambition; the free study of 20th
century most influential shapes.

Diffusion et distribution | Distribution and marketing

Pour le mudac | for mudac

mudac
Musée de design et d'arts appliqués contemporains
Place de la Cathédrale 6
CH-1005 Lausanne
info@mudac.ch
www.mudac.ch

Pour la France et les pays francophones (sauf Suisse) |

For France and French speaking countries (except Switzerland)

Interart Paris
1 rue de l'Est
F-75020 Paris
commercial@interart.fr
<https://interartparis.wordpress.com>

Pour la Suisse et les pays non francophones |

For Switzerland and all other countries

Idea Books
Nieuwe Hemweg 6R
NL-1013 BG Amsterdam
www.ideabooks.nl

ISBN: 979-10-95513-09-4
EAN: 9791095513094