

De la maison bourgeoise à la maison moderne. Univers domestique, esthétique et sensibilité féminine

Carole Després

Volume 2, Number 1, 1989

Lieux et milieux de vie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/057531ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/057531ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue Recherches féministes

ISSN

0838-4479 (print)

1705-9240 (digital)

[Explore this journal](#)

Article abstract

This paper is a feminist analysis of the critique of the bourgeois home by early twentieth century architects. The historical associations of the bourgeois interior with the « feminine » are examined, and the modernist urban and aesthetic proposals are reviewed and are evaluated for their potential in liberating women from confinement within the home. The modernists' rejection of the subjective discourse of bourgeois interior and its association with feminine sensibility is presented as their most important contribution to domestic reform.

Cite this article

Després, C. (1989). De la maison bourgeoise à la maison moderne. Univers domestique, esthétique et sensibilité féminine. *Recherches féministes*, 2(1), 3–18. <https://doi.org/10.7202/057531ar>

ARTICLES

De la maison bourgeoise à la maison moderne. Univers domestique, esthétique et sensibilité féminine

Carole Després*

Depuis environ cinq ans, nous assistons au retour d'une imagerie domestique traditionnellement associée aux intérieurs bourgeois du XIX^e siècle dans les maisons américaines, de même qu'à la revalorisation des valeurs domestiques de cette époque. Dans son livre *Home*, Witold Rybczynski (1986 : 9, 11) attribue le succès des thèmes romantiques de Ralph Lauren dans la décoration et l'ameublement domestiques au fait que ceux-ci évoquent des images bien connues de prospérité, de stabilité et de tradition, de même qu'une atmosphère d'intimité absente de nos maisons modernes. Une récente campagne publicitaire du magazine américain *Good Housekeeping* qualifie ce mouvement de « néo-traditionalisme », et ses promoteurs affirment d'ailleurs que la décade à venir ramènera les femmes à la maison. Une photographie représentant une jeune femme, cheveux longs et portant jupe, enlacée par ses deux jeunes enfants, dans un contexte domestique, en témoigne. Le texte d'accompagnement se lit ainsi : « Elle cherchait quelque chose en quoi croire et voyez ce qu'elle a trouvé : son mari, ses enfants, sa maison, elle-même » (*Chicago Tribune*, September 8, 1988)¹.

Le but de cet article n'est pas d'interpréter le retour des femmes à la maison ou la nostalgie actuelle pour les intérieurs bourgeois du XIX^e siècle, mais d'insister sur les associations symboliques de ce langage esthétique et de la sensibilité féminine. J'admets que cette nostalgie soit en partie due à un rejet des intérieurs « stériles » proposés par l'avant-garde moderne (comme le souligne Rybczynski), que le mouvement moderne ait négligé de s'interroger sur le rôle central des femmes dans la maison et que, de ce point de vue, la maison bourgeoise vaille bien la maison « moderne ». Je désire plutôt souligner la contribution de la réforme esthétique des modernistes à libérer la femme de son association avec certaines caractéristiques de l'esthétique du XIX^e siècle. Cet aspect n'est pratiquement jamais considéré dans les analyses féministes de l'espace de la maison (Hayden 1981, Wright 1981).

Après un bref exposé des notions d'univers domestique et de féminité associées à la maison bourgeoise du XIX^e siècle, les propositions urbaines et

* L'auteure désire remercier Myriam Blais pour sa lecture et ses suggestions. Les citations provenant de textes anglais ont été traduites par l'auteure.

esthétiques des architectes du début du siècle sont revues et évaluées afin de dégager leur impact sur l'association de la femme avec la maison et ses caractéristiques esthétiques. Finalement, une analyse féministe du discours subjectif de l'intérieur bourgeois complète cette discussion.

Le culte de la féminité et de l'univers domestique dans la maison bourgeoise

La ségrégation spatiale entre le travail salarié et le travail domestique demeure un des principaux effets de la révolution industrielle sur l'espace de la maison et sur la définition du rôle de la femme dans la structure familiale. Le fait que les hommes doivent quitter la maison pour exercer leurs activités professionnelles, ce dont les femmes sont pour la plupart exclues, entraîna l'isolement économique et politique de ces dernières, de même que la privatisation à outrance de la maison. Le seul titre alors socialement respectable pour la femme devint celui de « maîtresse de la maison » (French 1985, McDowell 1983). De façon générale, cette situation était surtout celle des femmes de familles bourgeoises dont les maris supportaient seuls la charge financière du ménage. Toutefois, même parmi les femmes des couches moyennes qui logeaient des pensionnaires sur une base régulière afin d'assurer la subsistance de la famille, et aussi parmi celles des couches inférieures pour qui le travail salarié était le seul moyen de survie, la « femme au foyer » représentait l'idéal féminin (Cowan 1982, Miller 1983, Wright 1981).

Sous les instances des autorités politiques et religieuses, la responsabilité des tâches domestiques devint le rôle « naturel » de la femme : « Toute vraie femme sait que sa place est dans la maison [...], puisque c'est ce que la nature a ordonné » (Fay-Smith 1915 : 21). Aux États-Unis, les romans, poèmes, lithographies, livres pour enfants et encyclopédies domestiques faisaient l'éloge des vertus de la vie domestique (Wright 1981). L'univers de la femme se restreignait à féminité, maternité et espace domestique, comme en témoignent les propos de journaux du début du siècle cités par Virginia Woolf dans son essai *Three Guineas*. L'un d'eux écrivait :

Il y a deux mondes dans la nation, le monde de l'homme et celui de la femme. La nature a bien fait les choses en chargeant l'homme du soin de sa famille et de la nation. Le monde de la femme est sa famille, son mari, ses enfants et sa maison.

Cité dans Woolf 1938 : 53

Un journal anglais, le *Daily Telegraph*, critique l'entrée des femmes sur le marché du travail en ces termes :

Les hommes devraient être capables de garder ces femmes dans de décentes foyers. La maison est la véritable place de ces femmes qui poussent l'homme à l'oisiveté. Si la présence de la femme est charmante et réconfortante dans la maison privée, elle est plutôt distrayante et exaspérante dans les bureaux publics.

Cité dans Woolf 1938 : 50-51

Avec cette division des rôles, les qualités dites féminines se définirent peu à peu. Les valeurs chrétiennes d'humilité, de soumission, de bonté et de piété, incompatibles semblait-il avec le succès professionnel masculin, étaient en

revanche considérées comme des attributs principalement féminins (Wortman 1977). La femme en vint à être associée avec une image de fragilité, de pureté, de docilité, de gentillesse et de chasteté. De plus, les femmes et les enfants étaient perçus comme particulièrement près de la nature. Cette idéologie romantique, héritée de la philosophie de Jean-Jacques Rousseau, estimait que les hommes pouvaient le mieux supporter la vie artificielle de la ville, en autant qu'il leur était permis de se retirer dans l'univers de la maison où femmes et enfants étaient protégés.

Dans cette perspective, la « maîtresse de la maison » gracieuse, adroite, cultivée et disponible devint le modèle de toutes les femmes de l'époque. Virginia Woolf résuma bien le rôle de la femme de famille bourgeoise lorsqu'elle écrivit : « Il ouvrirait la porte du salon ou de la chambre d'enfants, [...] pour la trouver parmi ses enfants peut-être, ou avec un travail de broderie sur les genoux, dans les deux cas, au centre d'un ordre et d'un univers différents du sien » (Woolf 1929 : 90). L'univers entier des femmes était dédié à une seule tâche et logé sous un même toit : la préservation du caractère sacré de la maison et le bien-être de ses occupants.

La « maîtresse de la maison » avait la responsabilité de créer cette « atmosphère de bonheur et de paix à l'abri de la dureté et de la cruauté du monde extérieur » (French 1985). On lui attribuait, d'ailleurs, un don naturel pour ces choses. Par l'ameublement et la décoration, elle devait transformer l'espace de la maison en un refuge utopique. Décorer ou « arranger » la maison était aussi un des rares moyens dont les femmes de familles bourgeoises disposaient pour s'affirmer et occuper leur temps. Aussi se consacraient-elles de façon obsessionnelle à ces tâches.

Le goût bourgeois s'exprimait dans l'art de grouper, d'organiser et de juxtaposer les objets. Leur accumulation était vue comme un moyen d'accentuer le contraste entre l'espace domestique et l'espace du travail salarié. Un guide de décoration américain publié en 1877 suggère "qu'en autant qu'il y ait assez d'espace pour se déplacer sans se heurter aux meubles, il y a peu de chance qu'il y en ait trop dans une pièce » (Spofford, 1877 : 222). La figure 1 illustre un intérieur bourgeois de la fin du XIX^e siècle.

Marie-Christine Boyer, dans *Manhattan Manners* (1985 : 116), décrit l'intérieur bourgeois comme « un type de décoration théâtrale groupant casques, vases et draperies dans un désordre aléatoire. [Les intérieurs sont] décorés de meubles, [...] d'argenterie et de bric-à-brac, de même que de larges coussins, d'alcôves et de divans turcs symbolisant les mystères et le romantisme de l'Orient ». Saisselin, dans *The Bourgeois and the Bibelot* (1984 : 65), compare l'intérieur bourgeois à un musée à échelle réduite qui, selon la tendance générale de l'époque, était « bric-à-brac, désordre et accumulation ». À cet étalage d'objets décoratifs achetés dans des magasins ou par catalogue, la « maîtresse de la maison » ajoutait ses œuvres artisanales comme le lui enseignaient les revues et manuels domestiques de l'époque (French 1985). Les travaux de couture et de broderie, les courtepointes et les tricots faisaient partie de la décoration des murs et du mobilier (Wortman 1977). George Santayana, dans son roman *The Last Puritan*, décrit un salon de la Nouvelle-Angleterre :

La pièce était encombrée de petits sofas, de petits fauteuils et de petites tables garnies de plantes à fleurs dans des cache-pot de porcelaine, de fleurs coupées dans des vases en

verre taillé, de photographies dans des cadres d'argent, de livres et revues, ainsi que de paniers à ouvrage, de coussins et de tabourets. Les murs ressemblaient à une mosaïque de décorations triviales : des étagères remplies de bibelots et de bric-à-brac, des aquarelles sans caractère, des gravures romantiques et des miroirs dans des cadres criards.

Santayana 1936 : 45

Si l'ameublement et la décoration visaient à différencier l'univers privé de la maison des environnements publics, les vêtements féminins servaient à distinguer les « femmes au foyer » du cercle des travailleurs, témoignant de leur exclusion dans le monde des hommes. Les robes, les bijoux, les fourrures et les coiffures élaborées symbolisaient la prospérité des maris et le privilège de ces femmes de ne pas avoir à travailler (French 1985). Adolph Loos, dans un essai sur les femmes et la mode, affirme :

Pas une période dans l'histoire n'a connu une aussi grande différence entre les vêtements de l'homme et ceux de la femme que la nôtre. [...] La robe longue jusqu'aux chevilles est



**Figure 1 : Le salon de madame Leoni. Intérieur bourgeois américain, 1894
(Museum of the City of New York, New York City).**

le symbole commun de celles qui n'ont pas à effectuer de travaux physiques. [...] La femme appartenant à ces milieux n'est autorisée à aucune sorte d'emploi véritable.

Loos 1898 : 103

Woolf avait bien saisi l'essence de l'attitude bourgeoise envers la femme lorsqu'elle écrivit : « Il insistait sur le fait que sa femme porte des robes longues [...] et il la chargeait de bijoux fastueux [...]. Il lui avait tout donné, exception faite du moindre sens des responsabilités » (Woolf 1929 : 67).

Les critiques de l'environnement domestique bourgeois

Une remise en question radicale de la pensée bourgeoise survint durant les premières décades du XX^e siècle. En ce qui a trait à l'espace domestique, les critiques peuvent être groupées en deux types : les critiques de la ville industrielle qui remettent en question la relation entre l'espace de la maison et celui du travail et des loisirs, et les critiques de l'esthétique bourgeoise qui contestent la nature et l'usage de l'objet industrialisé ainsi que l'accumulation matérielle dans l'environnement domestique.

Les critiques du modèle de la ville industrielle

Les critiques de la ville industrielle par les architectes du début du siècle eurent un impact certain sur la définition de la maison et sur la perception du rôle de la femme dans l'environnement domestique. L'Anglais Ebenezer Howard proposa une nouvelle conception de la ville, la « cité-jardin », qui, dans un idéal romantique, unirait famille et nature et créerait une civilisation basée sur la coopération et la décentralisation. La cité-jardin consistait en une communauté de 30 000 personnes et son économie était basée sur la petite entreprise et sur l'agriculture. Elle se composait d'un centre-ville bien délimité comprenant des quartiers résidentiels, des commerces et des édifices culturels, avec en périphérie immédiate les industries. Le centre urbain était entouré d'une ceinture verte de fermes et de parcs (Howard 1902).

Les architectes Parker et Unwin, qui collaborèrent au design de deux cités-jardins construites en Angleterre, transformaient les idées de Howard en solutions formelles. Dans les quartiers résidentiels, les habitations individuelles à deux étages étaient attachées les unes aux autres en rangées de 3 à 10 unités, et groupées autour d'une cour centrale. Encouragés par Howard, ils proposèrent d'organiser la vie domestique de façon coopérative. Chaque groupement de maisons comportait des aires communes pour la préparation et la consommation des repas, de même que pour le soin des enfants (Fishman 1982). Ainsi, les travaux domestiques, plutôt que d'être de la seule responsabilité de la « maîtresse de la maison », seraient partagés. En proposant de socialiser les travaux domestiques, la cité-jardin apportait une solution à l'isolement des femmes dans la maison bourgeoise sans toutefois remettre en cause la légitimité de leur statut domestique.

La « banlieue-jardin », développée aux États-Unis par Clarence Stein, est la version américaine de la cité-jardin de Howard. Sans en adopter le modèle coopératif d'exécution des tâches domestiques, les banlieues de Stein visaient principalement à faciliter la surveillance des enfants par la « femme au foyer », de

même qu'à encourager le développement de la vie communautaire. On prévoyait des terrains de jeux spacieux et bien équipés, de même que des maisons ou salles communautaires. Dans une de ses banlieues-jardins, Stein introduisit même une école maternelle gérée en coopérative par les mères de famille du quartier (Stein 1956). Comme dans le cas d'Howard et de sa cité-jardin, Stein ne s'attarda pas au rôle central des femmes dans la maison.

Une autre solution à la ville industrielle du XIX^e siècle est celle proposée par l'architecte américain Frank Lloyd Wright. En 1935, Wright présenta une maquette détaillée de Broadacre, sa ville idéale. Les valeurs de l'architecte, qui croyait en la démocratie américaine, en la propriété privée accessible à tous, de même qu'en une économie fondée sur la famille, y étaient exprimées (Wright 1945). Dans sa ville idéale, Wright propose d'abolir l'opposition entre la ville et la campagne, poussant le concept de décentralisation à ses limites. Les édifices à bureaux sont érigés près de lacs paisibles, les industries littéralement camouflées sur des terrains boisés, les petits regroupements de commerces localisés à la croisée de routes rurales, et les églises, hôpitaux et écoles dispersés dans la campagne. Les maisons de Broadacre sont unifamiliales et situées sur des terrains d'une superficie minimale d'un acre. Tous ces éléments de la ville sont reliés par d'imposants réseaux routiers : Broadacre appartient au monde de l'automobile (Wright 1932). Wright était convaincu que la démocratie américaine se fondait sur l'indépendance physique et économique des citoyens et que tout Américain avait le droit inaliénable de vivre sa vie, dans sa maison, à sa manière. Pour cette raison, sa conception de la ville idéale était basée sur l'autonomie familiale et sur la propriété privée.

Dans son livre *The Natural House* (1954), Wright présente ses principes de design pour la maison conformément à sa nouvelle philosophie. Certains passages indiquent, en continuité avec les valeurs du XIX^e siècle, que la femme « épouse et mère » demeure la seule responsable des travaux domestiques.

Les aires de jeux pour les enfants [...] consistent en de petits jardins-terrasses pouvant être facilement supervisés par la mère. Les pièces familiales se concentrent sur la mezzanine près de la salle de bain et de la chambre à coucher des maîtres. De cette façon, la maîtresse de la maison peut facilement retourner une crêpe d'une main et baigner son enfant de l'autre. Le père pendant ce temps est assis devant son repas, maître des lieux. [...] La femme au foyer [...] devient la figure centrale de son ménage et ses tâches ménagères, une partie plus agréable [...] de son statut domestique. [...] Elle agit maintenant en tant qu'hôtesse [...] en relation gracieuse avec sa maison, plutôt que technicienne de la cuisine, opérant derrière des portes closes.

Wright 1954 : 98, 106, 107

En réaction à l'héritage urbain du XIX^e siècle, Le Corbusier élabore son projet de la ville radieuse. Adoptant un modèle fonctionnel, il divise la ville géographiquement suivant deux activités principales : travailler et habiter. Selon ce cycle habitation/travail, les industries, les édifices à bureaux et les complexes d'habitation occupent des territoires différents, reliés par des réseaux de transport en commun (Le Corbusier 1929).

Le Corbusier réinvente la relation spatiale traditionnelle entre la rue et la maison en substituant aux blocs du XIX^e siècle de nouveaux édifices types : les édifices à redents, les lotissements fermés à alvéoles et l'immeuble-villa. Les rues deviennent indépendantes des maisons. L'immeuble-villa, par exemple, consiste

en un immeuble locatif regroupant cent villas réparties sur cinq niveaux. Chaque villa, ou unité d'habitation, se distribue sur deux niveaux et possède un jardin privé. Une organisation hôtelière gère les services communs de l'immeuble, soit l'entretien et les services de cuisine et de restauration. Ces immeubles comportent aussi des aménagements récréatifs et des services communautaires tels une blanchisserie, des magasins, une garderie et des terrains de jeux (Le Corbusier 1923, 1928).

Le Corbusier considérait l'intimité de la maison comme étant de première importance puisqu'elle donnait aux travailleurs la possibilité d'exploiter leur créativité individuelle au sein de leur famille. En créant des zones résidentielles distinctes, Le Corbusier ne fit que rationaliser la séparation entre l'espace du travail et l'espace de la maison propre à la ville industrielle. Il renforça ainsi la perception de la maison en tant que refuge. Comme dans le cas du système coopératif de Howard, les immeubles résidentiels de Le Corbusier facilitent l'exécution des tâches domestiques sans pour autant remettre en cause la place des femmes au centre de la maison.

De nombreuses analyses féministes soulignent le dénominateur commun de ces solutions de remplacement de la ville industrielle du XIX^e siècle : leur contribution à renforcer l'opposition entre l'espace public du travail et l'espace privé de la maison (Fowler 1984, Laslett 1973, McDowell 1983, Ravetz 1984). Endossant les idéologies religieuse, économique et politique en place, ces projets, plutôt que de libérer la femme de son confinement dans l'environnement domestique, ont renforcé la perception de la maison en tant que domaine de la femme.

La réaction féministe américaine du début du siècle à la maison bourgeoise, qui propose de remplacer les maisons unifamiliales par des « hôtels-appartements » urbains, est bien représentée par les écrits de Charlotte Perkins Gilman. Dans *The Home : Its Work and Influence*, publié en 1903, Gilman ridiculise la pensée bourgeoise et ses idées romantiques sur la maison ainsi que sur le rôle central des femmes dans l'environnement domestique : « La femme est diminuée par la maison et l'homme, par la femme. [...] Quiconque vit dans un lieu sombre et petit, et est constamment gardé, protégé, dirigé et restreint, se verra inévitablement limité et affaibli par cette situation » (p. 277). Elle attribue les tendances à la coquetterie des femmes et leur désir de plaire à leur besoin de trouver mari et d'être supportées financièrement. Gilman propose de modifier un type architectural existant, l'hôtel urbain, en « hôtel-appartement » afin de permettre aux femmes professionnelles de combiner leur double rôle de mère et de travailleuse. La figure 2 illustre un exemple de l'hôtel urbain que Gilman voulait transformer en hôtel-appartement.

L'hôtel-appartement comprendrait des unités de logement sans cuisine, une salle à manger communautaire, une garderie, de même qu'un service d'aide ménagère et de restauration pour tous les résidents. Les éditeurs du magazine *Architectural Record* réagirent négativement à la lancée de ce projet, qualifiant l'hôtel-appartement d'ennemi le plus dangereux que le foyer américain ait jamais rencontré.

La femme qui vit dans un hôtel-appartement n'a rien à faire de son temps. [...] Elle ne peut préparer ses repas comme elle le désire, avoir le contrôle sur ses servantes, élever ses enfants selon sa volonté et créer cette atmosphère personnelle de manières et d'objets



Figure 2 : Le premier Hotel Plaza à New York, 1905. Un exemple de ce que Charlotte Perkins Gilman voulait transformer en hôtel-appartement (New York Historical Society, New York City).

qui constitue la source majeure de son efficacité et de son pouvoir. Fait-elle quelque chose de sa vie qu'elle doit passer [...] par le biais de son appartenance à un club ou une organisation charitable. [...] L'hôtel-appartement est la fleur consommée de l'irresponsabilité domestique. Il implique le sacrifice de tout ce que signifie le mot « maison » puisque nul ne peut qualifier deux chambres et une salle de bain de maison.

Architectural Record 1903

Les critiques de l'esthétique bourgeoise

Dans la maison « moderne » comme dans la maison « bourgeoise », exception faite de l'hôtel-appartement, la femme demeure le pilier de l'univers domestique. Si la réforme urbaine des modernistes n'a pas remis en question la légitimité du statut de la femme dans la maison, leur rejet de l'ameublement et de la décoration des intérieurs bourgeois constitue une critique implicite de l'association de ce langage esthétique avec la sensibilité dite féminine. La critique esthétique des modernistes n'a d'ailleurs pratiquement pas été analysée dans une perspective féministe. Souvent perçue comme une réaction à la montée du « mauvais goût » de la part d'un groupe d'intellectuels à l'esprit puriste, cette critique est en réalité beaucoup plus complexe. C'est au phénomène de la surconsommation que ces esthéticiens réagirent, de même qu'au développement d'une relation fétichiste de l'individu aux objets produits en série résultant du nouveau cycle économique de la production industrielle.

Certaines conditions socio-économiques permirent à l'objet de série et à l'accumulation matérielle d'acquérir des statuts particuliers dans la société

bourgeoise. La fabrication industrielle des objets déplaça l'intérêt pour l'acquisition de créations personnalisées vers la consommation massive de ces objets et permit à la nouvelle bourgeoisie d'acquérir des meubles et des objets décoratifs qui étaient autrefois le privilège de l'aristocratie (Mumford 1961). De plus, elle entraîna des changements dans les attitudes sociales face aux arts et aux artistes qui légitimèrent la collection et l'acte de collectionner : la séparation graduelle du domaine des arts de celui de l'artisanat, la transformation du statut social des artistes de « serviteur » à « génie », de même qu'une nouvelle doctrine de l'autonomie de l'art légitimant la valorisation des objets pour eux-mêmes (Abbas 1986).

Cette attitude face à la consommation et à la collection de biens matériels correspond à ce qu'Abraham Moles qualifie d'« attitude kitsch ». L'objet kitsch est en lui-même le produit consommé; des fonctions additionnelles ont été ajoutées à ses valeurs traditionnelles (Moles 1971). Le phénomène kitsch, écrit l'auteur, est la conséquence la plus visible de l'aliénation du monde des objets dans les sociétés industrialisées et constitue la cible principale des critiques esthétiques du début du siècle. Ces critiques appartiennent à deux tendances idéologiques, presque synchroniques : celle des *réformistes*, avec leur désir de simplifier et de nettoyer l'intérieur de la maison bourgeoise, et celle des *radicaux*, ou l'avant-garde moderne, avec l'intention de substituer à cette relation entre l'individu et les objets de consommation une transaction neutre et rationnelle.

La position réformiste est bien représentée par le mouvement Arts and Crafts en Angleterre. Ce mouvement s'inspire des théories socio-esthétiques de William Morris dont la première publication remonte à 1877. Morris détestait la machine et désirait réconcilier l'artiste avec les besoins journaliers de la société. Ses partisans formèrent le mouvement Arts and Crafts dont firent partie, parmi d'autres, Norman Shaw, Charles McKintosh et Charles Vosey. Le mot d'ordre était à la justesse, à l'économie, à l'efficacité et à la précision des moyens. Cette réforme esthétique visait à établir un programme utilitaire, à créer un plan pratique pour la maison et à exprimer l'honnêteté des matériaux. En ce qui concerne l'ornementation, l'excellence du travail artisanal devait être favorisée par rapport à l'usage des produits industriels (Stansky 1985). En remplacement de l'attitude kitsch, ces réformistes proposaient un retour aux modes de production pré-industriels et le rétablissement des critères esthétiques de la production artisanale.

Le mouvement Arts and Crafts donna naissance à de nouveaux styles de maisons, à un ameublement simplifié et souvent intégré aux murs, et aussi à de nouveaux papiers et tissus de recouvrement. Appliquant cette idéologie esthétique à la cité-jardin, les architectes Parker et Unwin opposèrent à l'éclectisme de l'architecture domestique de l'ère industrielle l'architecture traditionnelle des villages du XIV^e siècle. L'architecture de la cité-jardin exprimait la simplicité, la propreté, ainsi que l'usage honnête de matériaux traditionnels (brique, struc et tuiles d'argile). Le mouvement Arts and Crafts eut un impact limité, principalement à cause de sa détermination à privilégier l'artisanat et à refuser l'introduction de la technologie moderne dans la maison.

Les esthéticiens de l'avant-garde, au contraire, acceptaient de façon positive le développement technologique comme base de leur révolution domestique. Parmi les défenseurs de cette attitude se retrouvent les précurseurs Adolf Loos et

Henry Van de Velde, de même que les architectes Le Corbusier, Walter Gropius et les membres du Bauhaus, Mies Van der Rohe et Frank Lloyd Wright. Réalisant l'écart entre l'espace de la maison et celui du travail, ces derniers désiraient rendre l'un aussi moderne et contemporain que l'autre.

En remplacement des critères esthétiques de la société industrielle, Frank Lloyd Wright proposa la « simplicité organique ». Wright cherchait des alternatives aux chères imitations de meubles et de décorations européens préférées par les bourgeois, de même qu'au « mauvais goût » des couches sociales inférieures qui soi-disant n'avaient ni l'éducation ni les moyens de se procurer des pièces de qualité. Wright était convaincu que la décoration intérieure de la maison influençait la personnalité et le comportement de ses occupants. « Qu'ils en soient conscients ou non, leur façon d'être s'inspire et s'alimente de l'« atmosphère » des choses parmi lesquelles ils vivent (1954 : 123). Dans *The Natural House*, Wright décrit la maison bourgeoise ainsi :

[La maison typique américaine] mentait à propos de tout. Elle n'avait aucun sens d'unité ou d'espace [...]. Elle était habillée d'une mode vulgaire. [...] [et] était à son niveau esthétique le plus bas dans toute l'histoire.

Wright 1954 : 14

Il qualifie le petit salon de la maison bourgeoise de « relique du barbarisme qu'on appelle la mode » (*ibid.* : 17). Son approche organique de la maison rejette les divisions, les meubles, les tapis et la décoration traditionnels de la maison bourgeoise, qualifiant ces derniers d'inappropriés et de superficiels. L'ameublement devait faire partie intégrante de la maison : « les meubles, les tableaux, et le bric-à-brac ne sont plus nécessaires puisque les murs peuvent être conçus de façon à les remplacer ou à les intégrer » (*ibid.* : 73). Le respect de la valeur d'usage, la notion de confort et l'usage de matériaux « organiques » étaient les mots d'ordre de Wright dans l'aménagement et l'ameublement de la maison. La décoration ne devait servir qu'à rendre la maison plus agréable et plus confortable. Les formes, les proportions, de même que le recours à des matériaux laissés à leur état naturel devaient créer une atmosphère propre à l'assimilation de la vraie valeur esthétique : la simplicité organique.

Dans *Vers une architecture*, Le Corbusier critique les caractéristiques esthétiques de l'ameublement et de la décoration de la maison bourgeoise :

Pourquoi ces bibliothèques ornées d'acanthes, ces consoles, ces vitrines, ces vaisseliers, ces argentiers, ces buffets de services ? Pourquoi ces immenses lustres ? Pourquoi ces cheminées ? Pourquoi ces rideaux à baldaquins ? Pourquoi ces papiers aux murs, plein de couleurs, de damas, de vignettes bariolées ? [...] Vos lustres me font mal aux yeux. Vos staffs et vos papiers de couleurs sont insolents comme des valets. [...] Les culs-de-lampe, les lampes et les guirlandes, les ovales exquis où des colombes triangulaires se baisent et s'entre-baisent, les boudoirs garnis de coussins en potirons de velours, d'or et de noir, ne sont plus que les témoins insupportables d'un esprit mort.

Le Corbusier 1923 : 70, 90

Dans un désir de créer de nouveaux critères esthétiques qui iraient au-delà des « futilités du sublime romantique », Le Corbusier propose quant à lui une rationalité fonctionnelle : « une maison est une machine à habiter [...], un fauteuil est une machine à s'asseoir » (*ibid.* : 73). Dans la thèse fonctionnaliste, la beauté est définie comme le recours à des moyens appropriés pour un usage donné, le

superflu et l'inutile devant être évités à tout prix. Dans le but d'inscrire la maison dans l'expérience moderne, les besoins domestiques sont analysés rationnellement. Le « décoratif » est remplacé par le « fonctionnel », substituant à l'attitude kitsch une relation neutre et rationnelle avec les objets; l'objet n'est plus acquis pour ses valeurs symboliques mais pour la valeur d'usage qui lui est propre.

L'application des théories esthétiques de l'avant-garde à l'environnement domestique devait avoir des résultats paradoxaux. Plutôt que de produire les effets libérateurs envisagés, ces dernières transformèrent la maison entière en un bien de consommation, ce que cherchaient justement à éviter les esthéticiens de l'avant-garde². La relation fonctionnelle aux objets devait éliminer la surconsommation et l'accumulation matérielle dans la maison, chaque objet étant acquis pour le rôle précis qu'il avait à jouer dans l'économie domestique plutôt que pour sa valeur statutaire. Au contraire, le progrès technique devint un motif pseudo-rationnel pour consommer.

L'accumulation de bibelots et d'objets décoratifs fut remplacée par celle de gadgets pseudo-fonctionnels (Bose 1979, Bowlby 1984, Cowan 1982, Miller 1983). Pour être à la toute dernière mode, la femme « moderne » devait acheter les plus récentes innovations technologiques pour la maison. Si le lieu de prédilection de l'accumulation domestique pour la femme bourgeoise était le salon, pour la femme « moderne », c'était la cuisine. En tant que centre des tâches ménagères, la cuisine était le lieu par excellence pour accumuler les objets dits utilitaires (Greenbaum 1977). Cette nouvelle forme de consommation technologique est évidente dans la proposition gagnante au concours « The American House of Modern Living Competition » en 1935, où la cuisine comportait 32 appareils électro-ménagers allant du réfrigérateur à l'aiguiseur à couteaux (*Architectural Forum*, April 1935 : 280).

Ainsi, les critiques et théories esthétiques des modernistes ne réussirent pas à réduire le phénomène de surconsommation dans la maison. De plus, la rationalisation de l'environnement domestique eut pour effet d'augmenter la dépendance de la femme envers la technologie pour effectuer les travaux domestiques. Les standards de propreté devinrent excessifs et la façon d'élever les enfants, un art³. La « maîtresse de la maison » devint la « spécialiste des arts ménagers » et son rôle demeure tout aussi central dans l'univers de la maison.

Le discours subjectif et les aspects qualitatifs de l'intérieur bourgeois

Si la critique esthétique des modernistes ne réussit pas à éliminer le phénomène de surconsommation dans l'environnement domestique, elle modifia de façon radicale la configuration et le discours subjectif des intérieurs domestiques. L'ameublement et la décoration issus de la thèse fonctionnelle différaient fondamentalement de ceux de la maison bourgeoise. Ce sont en effet les aspects qualitatifs de l'intérieur bourgeois et leurs associations symboliques avec le « sublime romantique » que les esthéticiens modernes rejetaient et proposaient de remplacer par une relation neutre entre l'individu et les objets domestiques. La maison « moderne » révèle un désir d'éliminer les fonctions symboliques de l'objet et de n'exprimer que sa réalité concrète, c'est-à-dire son

aspect fonctionnel ou sa valeur d'usage. Dans l'intérieur bourgeois, c'est au contraire la valeur d'usage de l'objet qui est niée et les fonctions symboliques de ce dernier qui sont accentuées.

Dans l'esthétique bourgeoise, c'est non seulement le caractère individuel des objets décoratifs mais aussi leur accumulation et leur disposition qui contribuaient à créer l'effet désiré. Pour cette raison, le discours subjectif de l'intérieur bourgeois peut être analysé en considérant ce dernier en tant que collection d'artefacts. Dans son analyse du collectionneur dans la société industrielle, le critique littéraire Walter Benjamin (1978) suggère qu'une des fonctions principales de la collection est d'agir en tant que médiation avec la réalité. Constitué d'objets romantiques, l'intérieur bourgeois projette l'image d'un monde illusoire et crée une division psychique entre l'espace de la maison, où les illusions de l'observateur sont représentées et soutenues, et l'espace du travail, où la réalité de l'expérience moderne est prise en considération. Ceci dit, le discours subjectif de l'intérieur bourgeois, en transcendant la réalité de la vie quotidienne, introduit un élément irréductible de non-relation au monde (Baudrillard 1986). Confinée dans cet univers « mythologique », la femme est aliénée dans le discours social.

Le caractère qualitatif des objets collectionnés participe aussi au discours subjectif de l'intérieur bourgeois. L'ameublement et la décoration de l'époque sont caractérisés par l'aspect miniature des objets la composant, ou encore par la miniaturisation des motifs figuratifs de ces mêmes objets (tissus de recouvrement, papiers peints, etc.). Dans une analyse ethno-historique de contes de fée anglais, Susan Stewart (1984) associe le discours sur la miniature avec le monde du fantastique. Elle affirme qu'en créant une distance entre l'objet et l'observateur, la miniaturisation augmente la perfection physique ou matérielle de l'objet et permet son idéalisation. Son analyse révèle l'univers du miniature comme un monde d'ornements, de détails, de pureté, de naturel et d'ordre associé de façon prédominante au caractère féminin (par opposition avec le discours sur le gigantesque qui est associé au caractère masculin).

L'intérieur bourgeois constitue un petit univers en soi. La multiplicité ainsi que le caractère miniature des ornements, bibelots, broderies et couvre-tout témoignent de ce désir de transformer la maison en un univers pur, parfait et illusoire. Au centre de ce microcosme, le corps de la femme acquiert un caractère irréel. Cette perception est accentuée par ses vêtements qui, comme l'affirme Adolf Loos (1898 : 102-103), « se distinguent extérieurement de ceux des hommes par une préférence pour des effets ornementaux et colorés, et par de longues jupes couvrant complètement leurs jambes [...] [De tels vêtements sont] un appel à la sensualité par l'usage de velours et de soie, de fleurs et de rubans, de plumes et de fard ». Habillée comme une fée, sans âge et sans nom, la femme est soumise aux mêmes transformations esthétiques que les objets qui composent l'intérieur bourgeois. Son corps n'appartient plus au domaine de la réalité vécue mais plutôt à celui de la relation avec les objets. Il est fétichisé, possédé, idéalisé, manipulé et contrôlé. Dans cette symbiose, la maison et le corps de la femme sont transformés en produits ou en marchandises (Gusevich 1986).

Le discours romantique et le caractère miniature des objets qui composaient l'intérieur bourgeois transformèrent la maison en un univers clos, illusoire et

atemporel, en discontinuité avec la réalité de la vie quotidienne. Cette articulation des aspects qualitatif et discursif de l'esthétique bourgeoise accentua non seulement l'isolement spatial de la femme dans la maison mais fétichisa son corps, au même titre que les objets qui l'entouraient.

Conclusion

Si les propositions urbaines des modernistes, en assimilant la conception de la maison en tant que domaine de la femme, ne firent que glorifier les idéologies bourgeoises de la « maison-forteresse » et de la « femme au foyer », leur réforme esthétique a modifié, par ricochet, la relation symbiotique sensibilité féminine/esthétique bourgeoise qui existait dans la configuration symbolique de l'intérieur domestique. L'élimination d'une esthétique développée dans l'exploitation du corps et de la pensée de la femme constitue peut-être la plus importante contribution des modernistes à la réforme domestique.

C'est dans cette perspective que le retour à l'héritage esthétique du XIX^e siècle dans nos maisons contemporaines mérite notre attention. Dans ce récent engouement pour l'ameublement et la décoration des intérieurs bourgeois, il y a plus que la récupération des notions de confort et d'univers domestique traditionnel, comme le suggère Rybczynski, ou que le retour des structures familiales traditionnelles, comme le suggère la campagne publicitaire de la revue *Good Housekeeping*. Le retour du « sublime romantique » dans les foyers pourrait bien correspondre à la définition d'une nouvelle sensibilité esthétique dont l'analyse offre des pistes de recherche intéressantes.

Carole Després
Université du Wisconsin-Milwaukee
et Université Laval

Notes

1. La campagne de promotion s'intitule « America is going home to Good Housekeeping ». D'autres annonces publicitaires ont été publiées dans le *New York Times Magazine* du 11 septembre 1988 et dans le *New York Times* du 22 septembre 1988.
2. Ce sont plutôt les producteurs de la technologie moderne qui, en réponse à des pressions économiques, prirent pour cible parfaite la maison « moderne ». Par l'intermédiaire de la publicité, ces producteurs orientèrent la consommation domestique vers les objets fonctionnels. Cette situation entraîna la crise idéologique de la thèse fonctionnaliste, niant littéralement les intentions originales des théoriciens de l'avant-garde.
3. Cette surcharge de responsabilités domestiques donnera naissance dans les années 20 à la discipline américaine de « Home Economics », ou les « arts ménagers », dont le but était d'appliquer la pensée rationnelle aux tâches domestiques en ce qui concerne la consommation, la décoration, l'entretien et les soins familiaux. Cette attitude est bien représentée par un livre, publié en 1920 et intitulé *Household Engineering : Scientific Management in the Home* par Lillian Gilbreth et Christine Frederick. Les arts ménagers constituent, en fait, la réponse des femmes au foyer à la réforme domestique. Sans aucun support économique ou pouvoir politique, ces femmes

tentèrent d'améliorer leur situation, puisqu'elles ne pouvaient la rejeter, en contribuant à cette réforme. L'autre forme d'identité proposée aux femmes par ces spécialistes des arts domestiques était celle de « madame la consommatrice », proposée par Christine Frederick dans *Selling Mrs Consumer* (1929). Manipulant la recherche des femmes en quête d'une identité au service d'intérêts économiques, la consommation était promue comme une des tâches patriotiques de la femme au foyer.

Références

- ABBAS, A.
1986 *Walter Benjamin's Collector: The Fate of Modern Experience*. Center for Twentieth Century Studies, Working Paper, 3, Fall.
- ARCHITECTURAL RECORD
1903 « Over the Draughting Board, Opinions Official and Unofficial », *Architectural Record*, 13, January : 89-91.
- BAUDRILLARD, J.
1968 *Le système des objets*. Paris : Denoël/Gonthier.
- BENJAMIN, W.
1978 « Eduard Fuchs : Collector and Historian », in A. Arato et E. Gebhardt (éds), *Essential Frankfurt School Reader*. New York, Urizen.
- BOSE, C.
1979 « Technology and Changes in the Division of Labor in the American Home », *Women's Studies Int. Quart.*, 2 : 295-304.
- BOWLBY, S. R.
1984 « Planning for Women to Shop in Postwar Britain », *Environment and Planning D : Society and Space*, 2 : 179-199.
- BOYER, M. C.
1985 « Ladies Mile : The Rise of a Victorian Amusement District », in *Manhattan Manners : Architecture and Style 1850-1900*. New York, Rizzoli : chap. 3, 43-129.
- COWAN, R. S.
1982 « The « Industrial Revolution » in the Home : Household Technology and Social Change in the Twentieth Century », in T. J. Schlereth, *Material Culture Studies in America*. Nashville, Tennessee, American Association for State and Local History : chap. 15, 222-236.
- FAY-SMITH, L.
1915 « That Feminist Paradise Palace », *New York Times*, April 25, V : 21.
- FISHMAN, R.
1982 *Urban Utopias in the Twentieth Century : Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier*. Cambridge, Mass., MIT Press.
- FOWLER, P.
1984 « The Public and the Private : a Feminist Critique », *Women's Studies Int. Forum*, 7, 6 : 449-454.

FREDERICK, C. et L. Gilbreth

- 1920 *Household Engineering : Scientific Management in the Home*. Chicago, American School of Home Economics.

FREDERICK, C.

- 1929 *Selling Mrs Consumer*. New York, The Business Bourse.

FRENCH, M.

- 1985 « Women under Patriarchy », in *Beyond Power : On Women, Men, and Morals*. New York, Summit Books : chap. 3, 123-263.

GREENBAUM, J.

- 1977 « Kitchen Culture/Kitchen Dialectic », *Heresies*, 3, 3, Special Issue, « Making Room : Women and Architecture » : 59-61.

GILMAN, C. P.

- 1903 *The Home, Its Work and Influence*. Urbana, University of Illinois Press, 1972.

GUSEVICH, M.

- 1986 *Decoration and Decorum, Adolf Loos' Critique of Kitsch*. Center for Twentieth Century Studies, Unpublished Manuscript, University of Wisconsin-Milwaukee.

HAYDEN, D.

- 1981 *The Grand Domestic Revolution*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1982.

HOWARD, E.

- 1902 *Garden Cities of To-morrow*. London, Faber and Faber, 1951.

LASLETT, B.

- 1973 « The Family as Public and Private Institution : An Historical Perspective », *Journal of Marriage and the Family*, August : 180-191.

LE CORBUSIER

- 1923 *Vers une architecture*. Paris, Arthaud, 1977.
1928 *Une maison-un palais*. Paris, G. Crés.
1929 *The City of To-morrow and Its Planning*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1971.

LOOS, A.

- 1932 *Spoken into the Void : Collected Essays 1897-1900*. Cambridge, Mass., MIT Press.

MCDOWELL, L.

- 1983 « City and Home : Urban Housing and the Sexual Division of Space », in M. Evans et C. Ungerson (éds), *Sexual Divisions : Patterns and Processes*. London, Tanistach.

MILLER, R.

- 1983 « The Hoover in the Garden : Middle-class Women and Suburbanization, 1850-1920 », *Environment and Planning D : Society and Space*, 1 : 73-87.

MOLES, A.

- 1971 *La psychologie du kitsch*. Paris, Denoël/Gonthier.

MUMFORD, L.

- 1961 *The City in History*. New York, Harcourt Brace Javanovich.

RAVETZ, A.

- 1984 « The House of Woman : A View from the Interior », *Built Environment*, 10, 1 : 8-17.

RYBCZYNSKI, W.

- 1986 *Home : A Short History of an Idea*. New York, Viking.

SAISSELIN, R. G.

- 1984 « Woman, desire, and the Bibelot », in *The Bourgeois and the Bibelot*, New Brunswick, Rutgers University Press : Chap. 4, 51-74.

SANTAYANA, G.

- 1936 *The Last Puritan, a Memoir in the Form of a Novel*. New York, C. Scribner's Sons.

SPOFFORD, H. P.

- 1877 *Art Decoration as Applied to Furniture*. New York, Harper & Bros.

STANSKY, P.

- 1985 *Redesigning the World : William Morris, the 1880s, and the Arts and Crafts*. Princeton, NJ, Princeton University Press.

STEIN, C. S.

- 1956 *Toward New Towns for America*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1978.

STEWART, S.

- 1984 *On Longing : Narratives on the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore, John Hopkins.

WOOLF, V.

- 1929 *A Room of One's Own*. New York, Harvest/HBJ, 1957.
1938 *Three Guineas*. New York, Harvest/HBJ, 1966.

WORTMAN, M. S.

- 1977 « Domesticating the Nineteenth-Century American City », in J. Saleman (éd.), *Prospects*, 3.

WRIGHT, F. L.

- 1932 *The Disappearing City*. New York, William Farquhar Payson.
1945 *When Democracy Builds*. Chicago, University of Chicago Press.
1954 *The Natural House*. New York, Mentor, The New American Library.

WRIGHT, G.

- 1981 *Building the Dream : A Social History of Housing in America*. Cambridge, Mass., MIT Press.