



**HAL**  
open science

## Habit(at) : espace du corps dans la textilité

Mélanie Girard

► **To cite this version:**

Mélanie Girard. Habit(at) : espace du corps dans la textilité. Architecture, aménagement de l'espace. 2018. dumas-01996432

**HAL Id: dumas-01996432**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01996432v1>**

Submitted on 28 Jan 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Espace du corps dans la textile

HABIT(AT)

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Mélanie Girard

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

**Couverture et quatrième de couverture :**  
Craig Green, Collection Automne / Hiver 2012

Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes

# HABIT(AT)

Espace du corps dans la textilité

Mémoire de Master d'Architecture  
rédigé sous la direction de

**Laurent Lescop,**

architecte, docteur en sciences et enseignant  
chercheur

par

**Mélanie Girard**

Juin 2018



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

*Merci*

A Laurent Lescop pour avoir cru en ce projet de mémoire, pour son écoute et ses conseils éclairés.  
A mes amis et à ma famille pour leur soutien indéfectible, leurs encouragements et leurs relectures.

# *Résumé*

---

Dans le cadre de ce mémoire, nous interrogeons la manière de penser l'habitat à travers la question de l'enveloppe et plus particulièrement celle du vêtement. Première architecture selon Gottfried Semper, l'habit, et plus précisément le jeu qui naît entre le corps et le vêtement, est ici considéré comme un hypothétique espace habitable. La construction architecturale et celle du vêtement sont ici décortiquées d'après le « principe du revêtement » afin de faire ressortir leurs dimensions symboliques, sociales et culturelles. L'homme et le corps à la fois supports et premiers destinataires de l'enveloppe habitable est par conséquent placé au centre de notre réflexion. La transdisciplinarité intrinsèque à notre problématique nous permet ainsi d'explorer les approches psychologiques, ethnologiques et anthropologiques de l'habit et de l'habitat, mais aussi les modes d'habiter nomades et néo-nomades ainsi que les outils technologiques qui feront le futur de l'enveloppe habitable. La construction théorique de cet objet hybride, entre vêtement et architecture tente d'apporter un regard nouveau sur la création contemporaine, mais aussi sur notre rapport à l'espace et à aux individus qui nous entourent, afin de désenclaver l'architecture et encourager la recherche, vers des solutions originales aux problématiques de l'habitat de demain.

# *Summary*

---

In context of this paper, we question the way of thinking about the dwelling through the question of envelope and especially that of garment. First architecture according to Gottfried Semper, the habit, and more precisely the gap between the body and the clothing material, is here considered as a hypothetical habitable space. Architectural and garment constructions are dissected from the «theory of clothing» to highlight their symbolic, social and cultural dimensions. The man and the body both supports and first recipients of the habitable envelope are therefore placed at the center of our thinking. The intrinsic transdisciplinarity of our problem thus makes us explore psychological, ethnological and anthropological approaches of the habit and the habitat, but also the nomadic and neo-nomadic ways of living, as well as the technological tools that will make the future of the habitable envelope. The theoretical construction of this hybrid object, between clothing and architecture, tries to bring a new perspective on contemporary creation, but also on our relationship to space and to the individuals around us, in order to open up architecture and encourage research, towards original solutions to the problems of the future habitat.

**INTRODUCTION 11**

**PARTIE 1  
LE VÊTEMENT COMME HYPOTHETIQUE ARCHITECTURE 17**

1 – Le vêtement comme architecture : une question d’enveloppe 19

- 1. Première approche de la notion d’enveloppe 19
- 2. Le vêtement comme première enveloppe habitable du corps 21
- 3. Le « principe de revêtement » de Gottfried Semper 27

2 – La complexité de l’habit 33

- 1. Le vêtement comme objet de parure 35
- 2. Le vêtement comme objet de pudeur 40
- 3. Le vêtement comme moyen de protection 43

3 – Etat des lieux des rencontres théoriques 47

- 1. Interactions analogiques 48
- 2. Mode et architecture : deux expressions complémentaires 54
- 3. Vers la pensée d’une nouvelle discipline expérimentale 59

**PARTIE 2  
REFLEXION SUR L’HABITAT TEXTILE SOUPLE 63**

1 – Anthropologie de l’habitat 65

- 1. Habiter, se localiser, se loger 67
- 2. De l’importance de l’habitant 72
- 3. Le « chez-soi » 75

2 – Habitat textile : enveloppe architectonique 79

- 1. L’enveloppe non-anthropomorphique : le critère de l’universalité 80
- 2. La stratégie du Design 83
- 3. Approche de l’habitat par le pli de l’enveloppe 89

<b>3 – Le cas de la tente</b>	<b>95</b>
1. Symbole de l’habitat nomade	98
2. Usages dérivés de la tente	102
3. Le travail de Lucy Orta	106
<b>PARTIE 3</b>	
<b>LES ENJEUX DU VETEMENT HABITABLE</b>	<b>111</b>
<b>1 – L’habitat comme enveloppe libérée du sol</b>	<b>113</b>
1. La notion d’habitable	118
2. Le néo-nomadisme	121
3. Quel devenir de l’habitat ?	125
<b>2 – Une question de distance</b>	<b>127</b>
1. Entre habitat oekoumène et système minimum	127
2. Les distances chez l’homme : intime, personnelle, sociale et publique	134
3. Le paradoxe proxémique	139
<b>3 – Textiles et technologies</b>	<b>143</b>
1. Applications des textiles intelligents	145
2. Les vêtements imprimés en 3D	153
3. Le vêtement intelligent selon Hussein Chalayan	156
<b>CONCLUSION</b>	<b>161</b>
<b>MEDIAGRAPHIE</b>	<b>165</b>

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

# *Introduction*

---

« Au commencement il y eut le vêtement.  
L'homme était en quête d'une protection contre les  
rigueurs du climat, cherchait protection et chaleur  
durant le sommeil. Il avait besoin de se couvrir.  
La couverture est la plus ancienne expression de  
l'architecture. »<sup>1</sup>

Les propos de l'architecte autrichien Adolf Loos, prononcés à l'occasion de l'Exposition du Jubilé à Vienne en 1898, illustrent le critère de rapprochement le plus évident entre le vêtement et l'architecture : la notion d'abri. Un autre dialogue est-il possible ? Confronter la création textile, de la haute couture au prêt-à-porter, et l'architecture, peut sembler chose absurde. Pourtant ces deux pans de la création contemporaine ont de multiples raisons d'interagir. Certes, le vêtement par le biais de la mode, se veut éphémère, volatile et instable, quand l'architecture évoque une pérennité certaine, une

---

<sup>1</sup> LOOS Adolf, *Paroles dans le vide, Chroniques écrites à l'occasion de l'Exposition viennoise du Jubilé (1898), Autres chroniques des années 1897-1900, Malgré tout (1900-1930)*, Paris : Editions Ivrea, 1994, tr. de l'allemand par Cornelius Heim, p.72.



## // Habit(at), espace du corps dans la textileté

robustesse et une monumentalité particulière pourtant, malgré leur nature d'apparence antithétique, les deux matières traitent avant tout du rapport de l'homme à son environnement spatial. La première travaille à l'échelle de l'objet recouvrant un corps unique, tandis que la seconde se déploie à l'échelle d'un site et fabrique un contenant pour une multitude de corps. Partant de ce constat nous sommes amenés à interroger le cas de l'enveloppe. Concept phare de la seconde moitié du XXème siècle, l'enveloppe a été décliné selon des approches scientifiques, techniques ou encore artistiques, qui en font aujourd'hui l'opportunité pour nous d'ouvrir la voie à d'autres terrains de recherches. A la fin des années 1960, le post-modernisme a conduit les architectes, les artistes, les couturiers ou encore les musiciens à collaborer entre eux. Des rapprochements entre théorie du vêtement et conception architecturale se sont alors opérés, jusqu'à faire l'objet d'analyses plus systématiques dans les années 1990, lorsque la mode est devenu un objet de recherche à part entière. Ainsi l'architecture s'est rapprochée de la mode et réciproquement, transformant dès lors les jugements de valeurs traditionnels et permettant une nouvelle dynamique et une plus grande souplesse dans chaque discipline. Pourquoi encourager cette rencontre ? Quel intérêt trouve-t-on au vêtement dans le champ de l'architecture ?

L'architecte est le concepteur des espaces en réponse à un besoin. Son activité même met l'individu au cœur de sa réflexion. L'ensemble des expressions bâties,

fruit d'une réflexion architecturale, ne saurait se passer de la référence à l'homme. De l'homme de Vitruve et son étude sur les proportions dans le traité *De Architectura* au *Modulor* de Le Corbusier, les tentatives de rapporter les édifices aux proportions et à la physionomie du corps humain ne manquent pas. A notre époque ce rapport d'échelles a conduit des architectes à la conception d'articles de mode. De fait, les bâtisseurs d'aujourd'hui sont en capacité de zoomer et de dézoomer sans effort entre l'échelle du monument et celle de l'objet, et ainsi de s'adapter à de nouveaux challenges. L'une des missions pour laquelle l'architecte joue un rôle principal, est celle de rendre habitable notre planète ou plus exactement d'en maintenir, voire d'en augmenter ou d'en optimiser la surface habitable. Le concept d'habitabilité est certainement celui qui résume le mieux cette fonction et il permet de resserrer notre sujet à la question de l'habitat. A l'aube d'un monde où la population mondiale atteindra près de 12 milliards d'habitants en 2100<sup>2</sup>, où plus de 80% des habitants de pays développés vivront en ville à l'horizon 2030, et où la mobilité internationale des hommes et des ressources est en constante progression, comment assurer l'habitabilité de la Terre ? Quelle forme d'habitat proposer pour répondre aux enjeux de demain ? En intégrant les principes de confection textile dans la recherche sur d'habitat, en quête d'une plus grande souplesse architecturale, peut-on entrevoir des solutions

---

2 Chiffres de la Banque Mondiale, accessibles en ligne à l'adresse <http://www.banquemondiale.org>

## // Habit(at), espace du corps dans la textilité

nouvelles ? Telles sont les préoccupations à l'origine de ce mémoire ; **Comment penser l'habitat dans l'enveloppe du vêtement ?** Pour tenter de répondre à cette interrogation, nous chercherons à établir dans un premier temps, une base solide à notre propos, en développant un certain nombre de notions essentielles à l'entrée en matière du vêtement comme hypothétique forme architecturale. Puis nous décortiquerons l'habitat selon une approche anthropologique et sociologique, ainsi qu'à travers l'étude du nomadisme, afin de comprendre ce qu'il est fondamental de conserver dans notre projet d'enveloppe textile habitable. Enfin, nous nous intéresserons aux outils dont les architectes et les créateurs de vêtements disposent pour repousser les limites de l'enveloppe, vers la création de dispositifs hybrides inédits.

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

***PARTIE 1***  
***LE VETEMENT***  
***COMME***  
***HYPOTHETIQUE***  
***ARCHITECTURE***

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

# ***1.1. Le vêtement comme architecture : une question d'enveloppe***

---

## 1.1.1. Première approche de la notion d'enveloppe

Le vêtement désigne en premier lieu une pièce d'habillement qui sert à couvrir le corps humain. Les fonctions qu'il revêt sont diverses et peuvent être de l'ordre de l'usage pratique, symbolique ou encore social et, il se décline selon des typologies plurielles sur lesquelles nous nous pencherons ultérieurement. Dans sa considération la plus élémentaire, le vêtement est par définition une enveloppe, c'est-à-dire une « *chose souple qui sert à envelopper, qui couvre en entourant* », mais aussi « *un revêtement protecteur* », « *ce qui constitue l'apparence extérieure de quelque chose* », ou encore « *une partie externe recouvrant certains organes ou organismes* ». L'étude de l'étymologie de l'enveloppe nous renvoie au terme issu de l'ancien français *voloper* qui signifie « envelopper », lui-même un croisement des mots latins *faluppae* désignant un « brin de paille », « fibre » ou encore « futilité » et, *volvere* qui traduit l'action de « faire rouler »<sup>3</sup>. A ce stade, l'enveloppe qui nous intéresse possède de spécifications incertaines. Elle peut être matérielle ou immatérielle, physique ou bien psychique.

---

3 Le Nouveau Petit Robert de la langue française, 2010.



Malgré son apparente complexité, le terme d'enveloppe est couramment utilisé dans maints domaines tels que la biologie, la psychanalyse ou encore l'architecture pour n'en citer que trois. En biologie, l'enveloppe désigne aussi bien une membrane cellulaire, que des niveaux d'organisation, ou encore la peau. En psychologie et psychanalyse, l'enveloppe est une représentation largement développée. Le concept-clé d'enveloppe psychique nous fait remonter jusqu'à Freud, mais il suscite encore à notre époque un grand intérêt. Parmi ses prolongements les plus récents, citons Didier Anzieu qui introduit à partir des années 1970 le concept du *Moi-Peau*, pour lequel nous retiendrons la définition de René Roussillon qui la considère comme « *une première forme de délimitation entre le moi et son environnement* »<sup>4</sup>. En architecture également, l'analogie à la peau connaît un franc succès depuis les années 1990, comme synonyme de l'enveloppe d'une construction. L'enveloppe architecturale détermine la limite physique

**«L'architecture  
est la projection  
de mon corps»**

d'un édifice en tant qu'interface entre un intérieur et un extérieur, elle sert de protection contre le vent et la pluie et de barrière filtrante face aux rayons du soleil et, elle joue un rôle culturel et esthétique en endossant la fonction de vitrine d'un espace enveloppé et en marquant le visage de la ville enveloppante.

---

4 ROUSSILLON René, *Le Moi-Peau et la réflexivité*, Carnet Psy, 118, juin 2007, 23-27, p.24.

## // Le vêtement comme architecture : une question d'enveloppe

L'enveloppe biologique revêt donc une dimension très générique en tant que récipient d'une forme de vie et de développement humain, animal ou végétal. L'enveloppe psychique est immatérielle et abstraite et se définit comme une métaphore de la fonction contenant. L'enveloppe architecturale est une construction de l'homme pour l'homme et à travers elle, il délimite un espace dans lequel il pourra se mouvoir. Dans le dialogue intitulé *Eupalinos* écrit en 1944 par Paul Valéry, Eupalinos affirme : « *l'architecture est la projection de mon corps* »<sup>5</sup> exprimant ainsi une résonance entre cette enveloppe construite et l'être humain. L'architecture crée une forme d'espace que l'homme s'approprie momentanément et qui lui devient propre. Elle façonne ainsi le corps à mesure que l'homme se déploie dans l'espace. Et parce que l'homme n'est pas qu'un corps biologique, il ne se contente pas d'occuper l'enveloppe architecturale, il s'y développe, s'y projette et cherche à s'y accomplir, autrement dit, il l'habite.

### 1.1.2. Le vêtement comme première enveloppe habitable du corps

Concevoir un monde habitable est bien là la responsabilité de l'architecte, à la poursuite de ces lieux et de ces espaces dans lesquels on projette un avenir meilleur. Se pose alors la question de ce qu'est un monde

---

<sup>5</sup> VALÉRY Paul, *Eupalinos, l'âme et la danse, dialogue de l'arbre*, Paris : Gallimard, 1944, p.44.

habitable, et surtout, qu'est-ce que *l'habitabilité* ? Pour comprendre cette notion nous nous référerons à l'étude sur le sujet réalisée par Isabelle Daëron, sous la direction de Marie-Haude Caraës, dans le cadre d'un mémoire de fin d'étude rédigé et soutenu en 2009, à l'École nationale supérieure de création industrielle. Elle définit l'habitabilité comme le fait de rendre habitable un espace et par « rendre habitable » elle entend « *assurer des conditions de vie humaine en fonction de critères biologiques, mais aussi le conformer à un idéal.* »<sup>6</sup>.

C'est Louis Sébastien Mercier qui introduit pour la première fois le terme « habitabilité », dans le dictionnaire *Néologie ou Vocabulaire des mots nouveaux* daté de 1801. Ce néologisme est alors défini comme la « *faculté qu'à l'univers de pouvoir être rempli de corps célestes. Ce terme favorisera tous les rêves cosmologiques. Dans les temps des sanglantes proscriptions, heureux qui a eu le courage de croire à l'Habitabilité des forêts ou à celle des cavernes !* »<sup>7</sup>. Cette définition renvoie à une thèse ancienne selon laquelle toutes les planètes peuvent être habitées. Le terme d'habitabilité apparaît dans le contexte de la Révolution Industrielle et va de pair avec les progrès, les transformations profondes et les aspirations de la

---

6 DAËRON Isabelle (sous la dir. de CARAËS Marie-Haude), *Habitabilité*, 2009, p.11, disponible en ligne à l'adresse : <http://www.ensci.com/recherche-et-editions/editions/memoires/fiche/article/7364/>

7 *Ibid.* p.19, propos de Louis Sébastien Mercier cités par Isabelle Daëron

## // Le vêtement comme architecture : une question d'enveloppe

société propres à cette époque. Elle est caractérisée par une rupture d'un point de vue technique et scientifique et, bien que les avancées de la science aient invalidé le caractère habitable des corps célestes, la Révolution Industrielle a impulsé un regain d'intérêt pour cette croyance.

La notion d'habitabilité traduit de fait la dichotomie entre un désir d'améliorer le monde réel et le fantasme d'un monde idéal. Il n'est donc pas surprenant qu'elle fasse désormais l'objet d'étude de nombreuses disciplines telles que l'astronomie, ou l'architecture. Et Clothilde Félix-Fromentin de conclure pour nous sur ce mot : « *Dans tous les cas, qu'il s'agisse de situations à améliorer ou de sites encore inoccupés, il soutient le projet d'assurer la station et la vie de l'homme le plus confortablement et idéalement possible.* »<sup>8</sup>.

Aborder la question de l'habitabilité au moyen de l'enveloppe, n'est pas une entrée nouvelle. Pour Bruno Latour, sociologue, anthropologue et philosophe français, s'intéresser à l'enveloppe du point de vue de l'architecture revient à s'interroger sur la question de l'habiter : « *L'enveloppe est un terme qui devrait retenir l'attention des architectes et des designers : nous sommes sans cesse enveloppés, cernés, environnés ; nous n'allons*

---

<sup>8</sup> FELIX-FROMENTIN Clothilde, *Entre habit et habitacle, design de l'habiter : penser l'enveloppe, vers un paradigme de la textileté*, Lille : Université Lille 3, 2013, p.19.

*jamais dans un dehors sans recréer une autre enveloppe plus artificielle, plus fragile, plus technologique. Nous nous déplaçons d'enveloppes en enveloppes, de plis en plis, et jamais d'une sphère privée vers un «Grand Dehors». »<sup>9</sup>*

La première enveloppe habitable considérée à partir du corps humain est celle du vêtement. Il s'agit là d'un artéfact enveloppant propre à l'homme et qui lui a permis dès ses origines de tester ses limites en matière d'habitabilité. Clothilde Félix-Fromentin, dans sa thèse *Entre habit et habitacle, design de l'habiter : penser l'enveloppe, vers un paradigme de la textileté*, formulée sous la direction d'Anne Boissière et de Philippe Louguet et soutenue en 2013 à l'Université de Lille III en Ecole doctorale de Sciences Humaines et Sociales, nous explique au sujet de l'homme et de son évolution : « *De la première peau dont ils'est couvert jusqu'à la combinaison spatiale, le vêtement représente une part entière de l'environnement de vie de l'homme.* »<sup>10</sup>. Elle fait à nouveau référence à Bruno Latour, pour qui les enveloppes sont des systèmes de support de la vie et le cite : « *Tenter de philosopher sur ce qu'est «être jeté dans le monde» sans définir plus précisément les sortes d'enveloppes dans lesquelles les humains sont «jetés» serait comme essayer d'envoyer un cosmonaute dans l'espace sans combinaison. Il n'y a pas*

---

<sup>9</sup> *Ibid.* p.26.

<sup>10</sup> *Ibid.* p.27-28.

## // Le vêtement comme architecture : une question d'enveloppe

*plus d'humains nus que de cosmonautes nus.* »<sup>11</sup>.

A défaut de définir l'ensemble des enveloppes dans lesquelles l'homme peut être un jour plongé, concentrons-nous d'abord sur les vêtements, ces premières enveloppes textiles et corporelles que Clothilde Félix-Fromentin désigne, dans sa thèse citée plus haut, comme des *poches*. Ces choses souples et refermées sur elles-mêmes peuvent se décliner à l'infini en ce qu'elles ne sont prédéfinies ni par une matérialité, ni par une forme, ni par un dimensionnement. Elles peuvent être de fibres naturelles ou synthétiques, prendre une forme complexe ou au contraire figurer une géométrie basique, elles peuvent être rendues originales simplement par leurs couleurs ou leurs textures, s'accompagner d'accessoires ou bien rester minimalistes, elles peuvent aussi se distinguer par leurs découpes, leurs assemblages et leurs finitions, et il en existe de toutes les tailles et à toutes les échelles. Face à une telle diversité, tenter d'organiser et de classer les enveloppes textiles semble être un exercice ambitieux mais néanmoins nécessaire.

Une première tentative nous est offerte par André Leroi-Gourhan qui propose une classification des pièces de vêtements par « point d'appui » c'est-à-dire la tête, le cou, les épaules, les seins, les hanches, les coudes, les genoux, les mains et les pieds. A l'intérieur

---

<sup>11</sup> *Ibid.* p.27, propos de Bruno Latour cites par Clothilde Félix-Fromentin

de cette première division, l'auteur distingue deux sous-catégories : les *vêtements droits* sont des enveloppes constituées de morceaux complets d'étoffe et, les *vêtements coupés*<sup>12</sup> sont des enveloppes dont l'étoffe a subi des découpes et des ajustements en fonction des mesures du corps. La robe-housse est un parfait exemple d'habit-enveloppe que l'on peut classer dans les vêtements droits puisqu'il s'agit d'une étoffe de forme particulièrement simple, une sorte de poche ouverte par le bas et dotée de trois ouvertures pour les deux bras et la tête. Roland Barthes, dans son livre *Système de la mode* daté de 1973, organise les vêtements en fonction de leur degré d'extériorité, leur position par rapport à l'axe horizontal du corps qu'il nomme le *filin* et stratifie ainsi ces enveloppes textiles depuis le sous-vêtement jusqu'au sur-vêtement. Marcel Mauss quant à lui distinguait deux types de vêtements pour pouvoir caractériser l'espèce humaine : il y avait donc l'humanité drapée, associée aux civilisations des pays chauds et l'humanité cousue, dotée de vêtements plus ajustés et près du corps, qualifiant ainsi les populations des régions froides.

John Carl Flügel réserve quant à lui tout un chapitre à la question de la classification des vêtements, dans son livre *Le rêveur nu de la parure vestimentaire*. Ainsi on peut lire dans *Les types d'habillement* une référence au système de Carl Heinrich Stratz qui divise les vêtements

---

12 LEROI-GOURHAN André, *Evolution et techniques : milieu et techniques*, Paris : Albin Michel, 1973, p.208.

## // Le vêtement comme architecture : une question d'enveloppe

en trois catégories et en fonction de leur nature même. Il distingue le vêtement *primitif*, le vêtement *tropical* et le vêtement *arctique*<sup>13</sup>. D'autre part J.C. Flügel nous invite à considérer le modèle de Franz Müller-Lyer qui organise les vêtements d'un point de vue sociologique en analysant d'un côté les « fixes » et de l'autre ceux « à la mode »<sup>14</sup>

La liste des systèmes de classification évoquée ci-dessus n'est pas exhaustive et montre bien tant la multiplicité des points de vue et des critères d'organisation que la complexité de cette entreprise d'ordonnement. Cependant, nous allons nous arrêter plus longuement sur la proposition de Gottfried Semper.

### 1.1.3. Le « principe de revêtement » de Gottfried Semper

L'architecte allemand résume le concept du vêtement à trois objets : le *pagne*, la *chemise* et le *manteau*<sup>15</sup>. Tous désignent des enveloppes corporelles et représentent les formes de base au développement de toute pièce d'habillement. Par l'étude de ces objets textiles, Gottfried Semper a affiné ses recherches sur

---

13 FLUGEL John Carl, *Le réveur nu de la parure vestimentaire*, traduit de l'anglais par Jean-Michel Denis, Paris : Aubier Montaigne, 1982, p.115.

14 *Ibid.* p.115.

15 SEMPER Gottfried, *Du style et de l'Architecture*, Ecrits, 1834-1869, traduit de l'allemand par Jacques Soullou avec la collaboration de Nathalie Neumann, Marseille : Editions Parenthèses, 2007, p.319.



l'origine de l'architecture jusqu'à fixer celle-ci dans l'art du tissage. Pour l'auteur, le vêtement est une première architecture.

**«Les commencements  
de l'architecture  
coïncident avec ceux  
du textile»**

Il considère tout d'abord que les fondements de l'architecture primitive se sont déployés autour du point central qu'est le foyer, considéré non pas comme un lieu en soi mais comme un élément distributeur d'espace. Puis, autour du feu, gravitent les composants fondamentaux de la production architecturale qui devaient en premier lieu permettre de protéger la flamme du foyer pour que jamais elle ne s'éteigne. Ainsi le toit abritait de la pluie, la clôture préservait du vent et le sol en terrasse ou terre-plein contenait le ruissellement de l'eau. Le dénominateur commun à ces trois dispositifs est une surface tissée, le tapis-tecture, dont la capacité de mur protecteur aurait grandement influencé l'évolution des formes architecturales<sup>16</sup>. Façonnée au moyen de fibres végétales, la surface tissée faisait à l'origine usage de toiture, maintenue grâce à des éléments d'ancrages naturels. Il a ensuite été décliné pour donner lieu à d'autres types de surfaces, jouant alors le rôle de séparations verticales et de recouvrement du sol. C'est donc par le biais de combinaisons multiples entre chacun des trois composants cités que l'homme ordonne progressivement son espace.

---

16 QUEYSANNE Bruno, *Vers une philosophie architecturale de l'architecture*, Paris : BRA, 1995, p.13.

## // Le vêtement comme architecture : une question d'enveloppe

Si la fonction de toit semble ici prédominer, pour Gottfried Semper c'est le mur de fibres végétales qui serait à l'origine de tout développement architecturale et de toute forme d'espace habitable. Le penseur allemand part du postulat qu'un espace se définit par la séparation entre un intérieur et un extérieur et décrit cette séparation comme une « *clôture de tiges tressées* »<sup>17</sup>. Le terme « tressé » est important car il ne s'agit pas simplement de réunir des branchages, des roseaux ou d'autres fibres végétales plus fines, mais bien de les entrelacer de façon à former une haie. Il observe alors à travers un tel processus, l'origine de la fabrication textile pour finalement affirmer : « *les commencements de l'architecture [Bauens] coïncident avec ceux du textile [Textrin].* »<sup>18</sup>.

Il n'est donc pas étonnant que l'architecte allemand se soit penché sur la question du vêtement pour alimenter sa théorie de l'origine de l'architecture. Dans son ouvrage *Du style et de l'architecture*, traduit de l'allemand par Jacques Soullilou, il s'appuie sur la langue pour affirmer l'origine commune des éléments textiles et ceux de la construction, mais aussi pour développer son célèbre principe du revêtement [*Beikleidung*]. En allemand, le terme « mur » se compose avec les mots

---

17 KALINOWSKI Isabelle, « Qu'est-ce qu'un mur ? », *Gradhiva*, n°25, mai 2017, p.85.

18 SEMPER Gottfried, *Du style et de l'Architecture*, Ecrits, 1834-1869, traduit de l'allemand par Jacques Soullilou avec la collaboration de Nathalie Neumann, Marseille : Editions Parenthèses, 2007, p.329.

*mauer* et *wand*. Le premier désigne le mur en tant que structure porteuse, tandis que le deuxième renvoie à la paroi dans son expression symbolique et figurative. Le mot « vêtement » [*Gewand*], a la même racine germanique et donc la même signification fondamentale que la paroi. Cette observation linguistique permet à G. Semper de distinguer deux composants de l'architecture : la structure et la robe<sup>19</sup>, autrement dit un élément simplement porteur et un revêtement textile comme représentation architecturale. L'architecture est comme un corps qu'il faut revêtir. Le mur porteur n'a pas d'autre fonction que celle de support et ne participe pas de la création d'espace. A l'inverse, les parois tressées, les tapis-tecture, les rideaux et autres tapisseries qui habillent la structure, sont les murs véritables : « *C'était donc le revêtement du mur qui était d'une importance primordiale et essentielle quant à la signification spatiale et architecturale* »<sup>20</sup>. La disjonction de la structure et de la paroi énoncée par G. Semper trouvera d'ailleurs un écho dans le mouvement architectural moderne avec le mur-rideau ; l'enveloppe du bâtiment devient à cette époque une peau indépendante, détachée de la structure principale de l'édifice et se positionne comme une première séparation visible créatrice d'espaces et marqueur de l'identité de l'édifice.

---

19 SCHITTICH Christian (sous la direction de), *Enveloppes : concepts, peaux, matériaux*, Munich : Détail, 2003, p.10.

20 QUEYSANNE Bruno, *Vers une philosophie architecturale de l'architecture*, Paris : BRA, 1995, p.13.

## // Le vêtement comme architecture : une question d'enveloppe

Par conséquent, le principe du revêtement est ce qui permet de transfigurer une construction, un *échafaudage*, en une véritable architecture telle que la définit G. Semper. Et c'est donc par le travail de l'enveloppe textile, des tapis et autres tentures en tant que motifs ornementaux, que le bâtiment devient œuvre architecturale. L'auteur distingue en effet le métier du bâtiment et l'art de l'architecture ; le second correspondant en fait au premier, auquel auraient été ajoutés des ornements. Ces adjonctions pensées au départ comme des éléments éphémères – utilisés pour des commémorations, des fêtes religieuses etc. – seraient ensuite devenues permanentes. Pourtant, à travers le principe du revêtement ou de l'ornement, nous parlons ici d'une image, d'une figuration de l'architecture. Celle-ci désignée comme œuvre d'art ne peut être considérée comme telle que lorsqu'elle réussit à dissimuler le corps même de l'architecture, le support de tout revêtement. Cette négation de la réalité constructive au profit de la seule représentation peut être mise en relation avec le besoin de *revêtir* et de masquer qu'observe G. Semper chez l'espèce humaine et qui serait nécessaire selon lui à toute création de l'homme<sup>21</sup>.

Une telle considération de l'architecture par le penseur allemand est discutable, puisque par le biais de l'art textile et du principe de revêtement, Gottfried Semper

---

21 *Ibid.* p.333. *Du style et de l'Architecture*, propos de Gottfried Semper émis dans une note de bas de page

définit l'architecture à travers la notion de représentation, de « *figuration formelle de l'idée de l'espace* »<sup>22</sup>, et non pas à partir d'une construction concrète. Néanmoins, elle nous permet dans le cas présent d'asseoir notre propos selon lequel vêtement et architecture sont intimement liés, et le dialogue naissant entre ces deux objets d'étude pourrait ouvrir un nouveau champ d'expérimentation vers des alternatives de l'habitat.

---

22 VAN ECK Caroline, « Cannibalisme, tatouage et revêtement : de l'histoire de l'architecture à l'anthropologie de l'art », *Gradhiva*, n°25, mai 2017, p.24-49, propos de Gottfried Semper cités par Caroline van Eck

## ***1.2. La complexité de l'habit***

---

Nous l'avons vu, la pensée de Gottfried Semper donne une importance prépondérante au vêtement dans l'étude des édifices architecturaux. Cependant, l'analyse de cette fabrication proprement humaine lui permet également de mesurer le développement d'une culture à une période donnée. Si le vêtement a aidé le penseur à expliquer le principe du revêtement, c'est parce qu'il l'a observé en tant que production artistique et témoin des transformations historiques de l'espèce humaine. Il semble donc intéressant dès lors de se pencher sur cette enveloppe textile à travers ses représentations sociales, anthropologiques et psychologiques. La raison d'être du vêtement diffère considérablement selon les cultures, les périodes de l'histoire et les régions du monde. Son existence et son évolution sont indissociables de sa sociologie. Etudier son histoire depuis sa création jusqu'à aujourd'hui en passant par ses nombreuses évolutions revient à s'intéresser aux enjeux socio-culturels qui l'ont accompagnés au fil des siècles.

Traiter des vêtements peut sembler superflu, dérisoire, accessoire. Mais en réalité, le vêtement a pris une place considérable dans notre quotidien au fil des siècles, au point d'être devenu un véritable objet social

qu'il convient ici de développer. La plupart des auteurs, sociologues, anthropologues ou psychologues qui se sont penchés sur la question du vêtement reconnaît trois finalités à cet objet : la parure, la pudeur et la protection. Nous ne reverrons pas ici l'ensemble des analyses qu'ont mené les penseurs de l'habit pour résumer ainsi ses fonctions et nous prendrons plutôt leurs conclusions comme point de départ. Il est difficile de déterminer laquelle de ces trois motivations prévaut sur les autres et il s'agit là d'un débat encore ouvert. Nous nous contenterons à ce sujet de souligner l'importance de considérer l'époque, l'espace, le contexte général dans lesquels le vêtement est observé, puisqu'un tel costume peut être à un moment donné vu comme indécent, alors que dans un autre cadre il sera tout à fait admis. Ce qui compte c'est « [...] *la tendance de toute couverture corporelle à s'insérer dans un système formel organisé, normatif, consacré par la société.* »<sup>23</sup> explique ainsi Roland Barthes dans *Histoire et sociologie du Vêtement*.

Avant de rentrer dans le détail des fonctions associées généralement au vêtement, mettons-nous rapidement au clair avec les termes du sujet. En effet, à l'étude des textes sur la question du vêtement, on entend parler de costume, d'habit, d'habillement et de vêtement. Quelle différence fait-on entre chacune de ces

---

23 BARTHES Roland, « Histoire et sociologie du vêtement, quelques observations méthodologiques », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 12ème année, N. 3, 1957, p.433.

expressions ? Le mot costume désigne une manière de s'habiller relative à un aspect culturel et donc caractérisé par des phénomènes sociaux. L'habit tend à se définir comme la couche vestimentaire la plus extérieure et peut aussi inclure dans sa sémantique une dimension socio-culturelle. L'habillement peut ainsi devenir un costume à partir du moment où la société vient y définir un cadre, une réglementation, des codes<sup>24</sup>. Le terme d'habillement désigne le vêtement de façon formelle, indépendant de la personne qui le porte. Enfin par l'appellation de « vêtement » nous utilisons la forme la plus usuelle et incluons à la fois le caractère objectif et l'aspect social.<sup>25</sup>

### 1.2.1. Le vêtement comme objet de parure

Au XIX<sup>ème</sup> siècle, dans le cadre de ses recherches pour une science du style, Gottfried Semper développe sa théorie du « beau formel » dans laquelle il traite de la parure et de l'ornement du corps humain ainsi que du concept de « masque ». Il poursuit ses analyses en 1860 au quatrième chapitre de son livre *Der Stil*, dédié à l'art textile. Il y expose sa conception du vêtement et en précise les caractéristiques dominantes, afin de démontrer par la

---

24 *Ibid.* p.436.

25 DELAPORTE Yves, *Pour une anthropologie du vêtement, Vêtement et sociétés /1*, Actes des Journées de rencontre des 2 et 3 mars 1979 éditées par Monique de Fontanès et Yves Delaporte, Muséum national d'histoire naturelle, 1981, pp.3-13, disponible à l'adresse web : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00004566/document>



suite que le costume et l'habillement représentent un modèle de pensée permettant d'expliquer, de la façon la plus intelligible qui soit, le principe de revêtement. L'idée de masque joue un rôle non négligeable dans sa réflexion et nous allons à présent la détailler.

Dans une note de bas de page à la section 60 intitulée *Le principe formel architectural le plus originel, basé sur le concept d'espace et indépendant de la construction. Le camouflage [das Maskiren] de la réalité dans les arts*<sup>26</sup>, G. Semper identifie le revêtement à un masque. Nous l'évoquions précédemment, pour le penseur allemand l'homme revêt des déguisements de manière instinctive afin non pas de dissimuler mais de révéler autrement. La négation de la réalité et de la matérialité, cette « *pulsion de théâtralisation* »<sup>27</sup> serait tout autant motrice d'une production artistique chez l'homme qu'un phénomène social appliqué au corps humain. Le vêtement en tant que masque révèle d'une certaine façon ce qui est recouvert par cette enveloppe textile ornementale. Le corps vêtu n'est pas un corps caché mais un corps augmenté, dont on lit de nouvelles courbes, de nouveaux volumes, différents du corps originel à l'intérieur de l'enveloppe. Le corps habillé d'une

---

26 *Ibid.* p.329. *Du style et de l'Architecture*

27 VAN ECK Caroline, « Cannibalisme, tatouage et revêtement : de l'histoire de l'architecture à l'anthropologie de l'art », *Gradhiva*, n°25, mai 2017, p.17, propos de Gottfried Semper cités par Caroline van Eck

enveloppe représente un tout et s'exprime de façon unique. En effet un même vêtement placé sur différents corps n'aura pas systématiquement le même aspect. L'homme en s'habillant donne ainsi à lire l'expression d'une présence corporelle singulière, d'un habitus. Par conséquent le corps dans sa réalité brute n'est pas renié, bien au contraire, il est accentué dans sa « *légalité naturelle* »<sup>28</sup>. Car si aujourd'hui le mot masque nous évoque l'idée de dissimuler, mettre à l'abri des regards et camoufler, au XIXème siècle il entend plutôt libérer le corps des conventions sociales et des codes qui lui sont imposés quotidiennement pour lui permettre de s'exprimer librement.

C'est parce qu'il tend à exacerber le corps et le mettre en valeur en l'augmentant que le masque revêt un caractère ornemental. G. Semper distingue trois déterminations formelles de cet ornement. L'ornement *pendant* pare le corps et sa verticalité met en évidence les formes courbes de l'anatomie humaine. L'ornement *annulaire* désigne les objets circulaires qui, placés autour d'une ou plusieurs parties du corps, en soulignent les formes. Enfin l'ornement *directionnel* regroupe les étoffes qui mettent l'accent sur la grâce des mouvements du corps. L'objectif, quel que soit le type d'ornement qui habille le corps, est de « *faire ressortir et refléter avantageusement la nature et le caractère de celui-ci dans*

---

28 *Ibid.* p.236. *Du style et de l'Architecture*

*son impression d'ensemble.* »<sup>29</sup>

Ce que G. Semper appelle masque, John Carl Flügel le considère comme une *parure externe* par opposition à la *parure corporelle*. L'auteur distingue d'une part, tout ce qui est de l'ordre du modelage, de la transformation du corps à part entière, d'autre part ce qui consiste en l'adjonction d'éléments tels des vêtements ou des ornements au corps<sup>30</sup>. Nous ne détaillerons pas ici la première catégorie de parure, mais remarquons seulement que le tatouage et la peinture corporelle sont considérés par J.C. Flügel comme une manipulation du corps au même titre que la scarification, la mutilation et la « *transformation plastique* », tandis que Gottfried Semper les qualifie d'ornement. Tout comme le masque, la parure externe peut prendre plusieurs formes, celles-ci sont plus nombreuses mais peuvent être croisées avec celles évoquées précédemment. Ainsi il existe la *parure externe verticale* qui cherche à augmenter la taille du corps dans sa verticalité, la *parure externe dimensionnelle* tend à augmenter les mensurations du corps et donc son volume global, la *parure externe directionnelle* veut comme l'ornement directionnel mettre en valeur les mouvements du corps, la *parure externe circulaire* tout comme les anneaux de G. Semper tente de souligner les

---

<sup>29</sup> *Ibid* p. 250.

<sup>30</sup> FLUGEL John Carl, *Le rêveur nu de la parure vestimentaire*, traduit de l'anglais par Jean-Michel Denis, Paris : Aubier Montaigne, 1982, p.36.

contours de la partie encerclée, la *parure externe locale* vise à mettre en valeur d'une manière générale une partie du corps et enfin, la *parure externe vestimentaire* œuvre à l'embellissement d'un vêtement existant déjà comme tel<sup>31</sup>.

L'approche psychologique de John Carl Flügel, qui se place déjà comme une synthèse de nombreux écrits sur la psychologie du vêtement, nous permet d'entrer dans le détail des fonctions de l'enveloppe vestimentaire, pour aller plus loin que la simple mise en valeur des caractéristiques naturelles du corps vêtu. De fait à travers le port du vêtement, le corps s'exprime comme *élément sexuel* et la parure tente alors d'attirer l'attention sur les organes génitaux. Le vêtement serait aussi une forme de trophée telle la peau de bête que le chasseur porte fièrement sur ses épaules. Il peut également être un *signe de rang* ou de fonction, nous pensons alors bien sûr aux différents attributs qui permettent la création de hiérarchie dans le domaine militaire ou religieux par exemple. Il y a encore les vêtements comme *signe de régionalité* associés à des territoires particuliers, les vêtements qui font étalage de richesses grâce à des étoffes raffinées entre autres, et enfin il y a les vêtements dont la fonction est l'*extension du moi corporel*. Dans ce dernier cas, nous retrouvons le principe de la modification du corps dans le sens de l'augmentation des proportions de celui-ci, ce qui procurerait un sentiment de puissance

---

31 *Ibid* p.36.

du fait d'une occupation plus importante de l'espace par le corps<sup>32</sup>.

Quel que soit le type de parure ou de masque choisi, se crée toujours une forme d'illusion, tant pour la personne extérieure qui observe le corps vêtu que l'individu habillé et qui se sentirait comme augmenté : « *Lorsque nous mettons un masque, nous cessons d'être nous-même en quelque sorte ; nous dissimulons aux autres notre identité et l'expression naturelle de nos émotions et, en conséquence, nous ne nous sentons pas les mêmes responsabilités qu'à visage découvert ; il nous semble en effet que, en raison de notre anonymat et de l'altération de notre personnalité (persona = masque), les actions entreprises sous couvert d'un masque ne pourront nous être imputées au moment de reprendre le cours normal de notre vie.* »<sup>33</sup>

### 1.2.2. Le vêtement comme objet de pudeur

Nous venons de la voir avec la notion de parure, l'homme et même l'enfant ont une tendance au travestissement et à l'exhibitionnisme par le biais du vêtement. En réaction à ces pulsions vient la pudeur. Elle se définit comme le besoin de dissuader d'attirer l'attention sur soi, et de masquer – au sens où l'on entend le mot « masque » au XXI<sup>ème</sup> siècle – les perfections de son

---

32 *Ibid* p.26.

33 *Ibid* p.51.

corps<sup>34</sup>. Elle traduit un comportement en contradiction totale avec le plaisir qu'a le corps de se parer. Autrement dit, le vêtement doit jouer un rôle ambivalent et remplir à la fois la fonction d'enveloppe révélatrice et d'enveloppe couvrante et opacifiante. La tendance inhibitrice de la pudeur est considérée comme une pulsion négative car elle bride le corps et l'oblige à renoncer à certains actes qu'il aurait eu envie d'accomplir de manière instinctive. Par conséquent, la pudeur est le moyen de contrôle des comportements humains « primaires ».

La pudeur peut ainsi agir pour refouler les *formes sexuelles ou sociales d'exhibition*; cela se traduit par « *un sentiment de honte ou de culpabilité attaché à l'apparence ou aux comportements singuliers qui ne suscitent ni envie, ni admiration, ni approbation sociale* ». La pulsion de pudeur chargée de connotations sexuelles est donc entièrement liée au facteur social. Dans la plupart des sociétés, l'exhibition du corps nu est soumise à des codes et des conventions sociales. La vue des caractères sexuels est susceptible de provoquer un désir qu'il faut, dans de nombreuses cultures, dompter. L'être social passe avant le partenaire sexuel potentiel. Ainsi, il existe une correspondance entre le rang social et le nombre de vêtements portés. C'est pourquoi dans certains contextes, notamment dans les lieux saints par exemple, il est de mise de se déshabiller en partie pour montrer son respect

---

34 *Ibid* p.15.

envers l'autorité hiérarchiquement supérieure<sup>35</sup>.

D'autre part, La pudeur permet également de refouler *la tendance à vouloir exhiber un corps nu ou à faire l'étalage de ses beaux vêtements*. L'héritage de la religion catholique tend à nous encourager à détourner notre attention du corps mais à l'inverse, l'exhibition de vêtements raffinés en réaction à la nudité impudique est elle aussi devenue par la suite inappropriée. Ceci est particulièrement vrai dans la culture occidentale dont l'histoire du vêtement est marquée par une succession de périodes au cours desquelles, certaines formes vestimentaires ont été condamnées avant d'être plus tard acceptées et ainsi de suite.

La pudeur peut ensuite refouler *les tendances du moi et les tendances des autres*. Autrement dit le sentiment de pudeur n'est pas ici lié au facteur culturel mais provient de ce que le moi considère, selon son jugement personnel, comme étant impudique ou non, pour lui-même et pour les autres. Dans la même logique, la pudeur peut encore prévenir *le désir ou la satisfaction (sociale ou sexuelle), le dégoût, la honte ou la désapprobation*. Cette deuxième tendance apparaît là encore au sein du moi mais elle concerne l'apparition simultanée de deux émotions contradictoires que sont

---

35 FLUGEL John Carl, *Le rêveur nu de la parure vestimentaire*, traduit de l'anglais par Jean-Michel Denis, Paris : Aubier Montaigne, 1982, p.56.

le désir et le dégoût. Autrement dit la pulsion de pudeur s'exprime en réaction à une tendance exhibitionniste et donc à une envie de montrer les atouts de son corps pour ensuite provoquer un dégoût vis-à-vis de ces mêmes éléments corporels. Ce qui était au départ vu comme séduisant pour le corps lui-même devient déplaisant.

La pudeur a incité les hommes et les femmes à dissimuler tout ou parties de leur corps afin de taire des pulsions instinctives au dévoilement du corps nu, en distinguant ce que Marc-Alain Descamps nomme dans *Le langage du corps et la communication corporelle*, les *parties nobles ou montrables* et les *parties honteuses* mais finalement la pudeur n'a donné que plus de corps à la parure et certains vêtements, en cachant, ne font que susciter plus encore le désir.

### 1.2.3. Le vêtement comme moyen de protection

Indépendamment des fonctions précédemment exposées, le vêtement a une mission de protection du corps qu'il enveloppe. Celle-ci peut être d'après John Carl Flügel, ou bien physique ou bien psychologique<sup>36</sup>. La *protection physique* est la plus évidente. Elle préserve des intempéries en général : du *froid* grâce aux vêtements cousus près du corps, des fortes *chaleurs* face à l'action

---

36 FLUGEL John Carl, *Le rêveur nu de la parure vestimentaire*, traduit de l'anglais par Jean-Michel Denis, Paris : Aubier Montaigne, 1982, pp.67-80.



## // Habit(at), espace du corps dans la textilité

néfastes à long terme des rayons du soleil, ou encore de la pluie grâce à une matérialité imperméable qui garde le corps au sec etc. Mais aussi l'enveloppe vestimentaire protège l'homme qui la porte de ses *ennemis humains*, d'où l'invention de l'armure et de l'habit militaire au sens large, ou *animaux*, d'où l'usage de vêtements amples par exemple pour contrer les insectes. Enfin la protection physique offerte par les pièces d'habillement porte aussi sur la notion d'*accident*. Ainsi les métiers et sports à risques ont conduit les hommes à concevoir des vêtements adaptés tels les tenues rembourrées des rugbymen ou dans un autre registre les combinaisons de laboratoire qui protègent le corps face aux produits toxiques. Ce dernier aspect de la protection physique peut être étendu à tout environnement qui n'est pas propice au développement de l'espèce humaine. Ainsi comme citées précédemment, la tenue de cosmonaute, mais aussi la combinaison de plongée entrent dans cette catégorie.

La protection psychologique quant à elle prémunit le corps de tous les phénomènes que l'homme ne réussit pas à expliquer et qui seraient liés à des facteurs magiques et spirituels, justifiant ainsi la création et l'usage d'objets pour le corps censés éloigner du « mauvais œil » grâce à leurs vertus extraordinaires. D'autre part, le vêtement comme protection psychologique serait un moyen de se préserver aussi de *l'immoralité*. John Carl Flügel nous l'explique à travers l'exemple du moine qui, en s'enveloppant de son habit religieux se défend contre les tentations de péchés. Et pour qu'une telle enveloppe

soit efficace elle doit posséder certaines caractéristiques : le vêtement du moine doit être plutôt étroit, de couleur neutre, le plus enveloppant possible, et confectionné dans un tissu épais et rigide. Les critères d'un tel habit sont les symboles d'une force morale intérieure et ainsi, son austérité témoigne d'une grande maîtrise de soi. Cette forme d'enveloppe a influencé par la suite le costume « *respectable du travail professionnel et commercial* »<sup>37</sup>.

Les vêtements sont enfin une protection psychologique contre *l'hostilité générale du monde perçu comme un tout*<sup>38</sup>, soit une *réassurance contre le manque d'amour*. Les penseurs du vêtement ont en effet observés que le corps, situé dans un environnement humain qui lui est hostile, tend à se couvrir davantage, tandis qu'à l'inverse, dès qu'il se sent en confiance, il se dévêt. La comparaison est souvent faite avec la sensibilité au froid. Quand l'environnement semble inhospitalier, nous nous exprimons avec des termes tels que « jeter un froid », avoir des « manières glaciales » etc. Le vêtement devient alors un refuge, comme la maison, à ceci près qu'elle a l'avantage d'être portable.

Quelle que soit la fonction mise en avant par le vêtement, cet artéfact n'est pas qu'une enveloppe textile brute, elle revêt une dimension socio-culturelle très forte. Le vêtement est mis en représentation, soumis à des codes

---

37 *Ibid.* p.73.

38 *Ibid.* p.75.

## // Habit(at), espace du corps dans la textilité

et des conventions et il est complètement dépendant du support corporel qu'il habille. C'est parce que le vêtement renferme plusieurs fonctions et même des sous-fonctions que l'enveloppe vestimentaire est démultipliée en une quantité astronomique de formes. Il est donc clair que cette enveloppe textile ait pris une importance considérable dans l'environnement humain et qu'il fasse partie intégrante de l'habitat social de l'homme au même titre que l'enveloppe architecturale. C'est d'ailleurs grâce à l'approche psychologique et sociologique du vêtement corrélée aux théories de l'architecture qu'une science de l'esthétique architecturale a pu se développer.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE LYON  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE

### ***1.3. Etat des lieux des rencontres théoriques***

---

Le vêtement, en tant que première enveloppe habitable du corps et composant majeur de l'environnement humain, est absent des préoccupations de l'architecture, du moins celles qui nous importent dans le cas présent. Il est en effet difficile de trouver des démarches théoriques et pratiques de la mise en confrontation de la confection textile et de l'architecture, vers un nouveau champ exploratoire et de création, Parmi les quelques-unes qui ont compté, nombre d'entre elles ne font que souligner l'analogie entre construction et habit, sans jamais parvenir à une production hybride. Afin de préciser nos intentions, il semble donc judicieux de revenir rapidement sur l'état de l'art des rencontres et rapports qui ont été faits entre l'architecture et le vêtement jusqu'à maintenant. Les références textiles dans la conception d'édifices font aujourd'hui partie intégrante de l'évolution des théories architecturales. Pourtant ces corrélations ont largement été déconsidérées voire discréditées. Au début du XXème siècle, l'historien suisse et critique d'architecture Siegfried Giedion a fermement défendu l'idée selon laquelle l'architecture et le vêtement étaient en tout point opposés, plaçant la première du côté de « *la rationalité de l'ingénieur – masculine, anti-décorative, structurelle et intemporelle* »

face à « *l'éphémère superficiel caractéristique du goût vestimentaire* »<sup>39</sup>. D'autres analyses vont néanmoins dans le sens d'un rapprochement entre les théories de l'architecture et celles de la conception textile, et ce grâce à l'intérêt porté par les architectes aux objets et choses qui font le quotidien des êtres humains.

### 1.3.1. Interactions analogiques

Nous ne reviendrons pas ici sur la pensée de Gottfried Semper, en revanche, nous citerons certains de ses contemporains : Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, dans son dictionnaire sur l'architecture médiévale, a par exemple consacré deux ouvrages à l'habillement, qu'il relie avant tout à l'architecture d'intérieur et au mobilier. De la même manière, dans son traité *Grammaire des arts décoratifs*, Charles Blanc défend l'existence de « *lois générales de l'ornement* »<sup>40</sup> qui s'appliqueraient à toutes les échelles, depuis celles du corps jusqu'à celles des monuments en passant par l'habitation. Adrian Forty, ancien professeur d'histoire de l'architecture à l'University College de Londres soutenait que les références textiles utilisées dans l'architecture étaient

---

39 THIBAUT Estelle, « La confection des édifices : Analogies textiles en architecture aux XIXe et XXe siècles », *Perspective de l'INHA : actualités de la recherche en histoire de l'art*, Institut national d'histoire de l'art / A. Colin, 2016, pp.109-126, disponible à l'adresse web : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01367937/document>

40 *Ibid.* p.11. [en ligne]

auparavant synonymes d'ornement, et sont finalement devenues au même titre que le vêtement, l'expression d'un statut social des usagers de ces constructions<sup>41</sup>. Et plus récemment, le professeur d'histoire de l'art et de l'architecture de l'université d'Harvard, Alina Payne, affirmait en 2012 que

**« l'histoire de l'architecture et celle du vêtement sont considérées à l'époque comme les deux branches d'une même science du style »**

le vêtement tout comme l'architecture constituent une extension du corps. La psychologie vestimentaire et plus largement celle des objets domestiques s'est progressivement transposée dans la conception architecturale. Une conception encore limitée à celle des intérieurs mais qui s'inscrit dans une démarche de réflexion plus globale sur l'ensemble de l'environnement et des accessoires du quotidien. Henry Van de Velde fait partie de ces architectes qui ont poussé cette logique en concevant à la fois sa maison, les meubles et les tapis qu'elle devait contenir jusqu'aux vêtements de son épouse – la femme étant alors cantonnée au domaine de l'intérieur -. A cette époque, le soin apporté à l'intériorité de l'habitation sous-tendait déjà l'idée selon laquelle l'habitat de l'homme influence le comportement et la psychologie de celui qui l'habite. Cette *psychologisation* dont parle Estelle Thibault dans *La confection des édifices : Analogies textiles en architecture aux XIXe et XXe siècles* met ainsi en évidence le fait que « l'histoire de l'architecture et celle du vêtement sont

---

41 *Ibid.* p.10. [en ligne]

*considérées à l'époque comme les deux branches d'une même science du style* »<sup>42</sup>.

Il n'est alors pas étonnant qu'au XIX<sup>ème</sup>, tous les aspects de l'environnement domestique de l'homme soient investis par le phénomène de mode. Celle-ci impose ses codes à tous les niveaux : celui des vêtements, des intérieurs, et par extension la façon de se comporter et même la façon d'habiter. A la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, l'architecte viennois Adolphe Loos se réfère au principe du revêtement de Gottfried Semper pour commenter la production textile de l'époque et démontrer l'importance de prendre en considération le vêtement, à l'instar des enveloppes naturelles, dans les réflexions sur l'environnement humain, au même titre que l'architecture et le design. A cette occasion, il applique le principe du revêtement tant aux vêtements qu'aux objets et mobiliers du quotidien, pour s'insurger contre l'aspect superflu de la mode, et encourage chacun à reprendre ses droits et à ne pas se laisser dicter sa façon de vivre. Il n'est évidemment pas le seul à s'être levé contre les dictats de la mode vestimentaire. L'artiste Edward William Godwin proposait de transférer la responsabilité du vêtement des grands couturiers aux artistes et architectes, afin de le considérer « *comme un art et une science de l'habillement, comme l'architecture est l'art et la science de la construction.* »<sup>43</sup>

---

42 *Ibid.* p.12. [en ligne]

43 *Ibid.* p.31. *Entre habit et habitacle, design de l'habiter : penser l'enveloppe, vers un paradigme de la textileté*

Plus tard en Allemagne, le mouvement *Reformkleidung*, défendait entre autre une réforme de la problématique du vêtement, et dénonçait les méthodes propres à l'univers de la mode : les changements imposés à chaque saison à des fins commerciales, la déformation de la figure de la femme et les frustrations et sentiments de discriminations sociales qui en découlent.

De cette volonté de rupture naît le Bauhaus, une institution qui prônait dès ses débuts une forme de fonctionnalisme, où tout superflu est supprimé et où apparaît par exemple le concept du meuble pour tous. L'atelier textile du Bauhaus, créé en 1919 dans le prolongement de la pensée sempérienne, devait enseigner au départ, différentes techniques telles que le crochet, le tissage, le macramé, la broderie, le nouage et la couture, mais rapidement, l'atelier s'est consacré exclusivement à l'art du tissage. Le vêtement s'est alors trouvé écarté du programme et même en 1927, lorsque l'école s'est installée à Dessau, le tissage est resté l'unique spécialité de l'atelier. L'école du Bauhaus était pourtant le lieu idéal pour amorcer des changements et innovations dans le champ de la création vestimentaire. Elle abritait en son sein une volonté quasi unanime de se défaire des codes imposés par le secteur de la mode. Notons cependant la contribution d'Oskar Schlemmer qui, dans l'atelier de théâtre a questionné l'intérêt du costume dans la conception théâtrale de l'espace. Ses recherches scéniques l'ont amené à s'intéresser à la danse qu'il considère alors comme l'évènement de la



## // Habit(at), espace du corps dans la textileté

rencontre entre l'homme danseur et l'espace de la scène. Le corps et l'espace sont soumis chacun à leurs propres



*Le Ballet triadique*  
costumes du Ballet  
triadique dans  
la revue *Wieder*  
*Metropol*, Berlin,  
1926

lois et la prédominance des unes ou des autres influence et provoque les tensions corporelles et spatiales qui définissent la danse. Par l'usage du costume, Oskar Schlemmer questionne le rapport entre l'homme et l'espace et repositionne les problématiques de la construction à l'échelle du corps. Les costumes qu'il imagine pour son *Ballet triadique* sont des formes géométriques simples mais

volumineuses et encombrantes qui conditionnent les mouvements des danseurs. Le corps organique doit composer avec la machine géométrique qui le contraint. Mark Franco observait à ce sujet : « [...] *par ce costume en forme de carapace, le danseur se voyait obligé de porter l'espace.* »<sup>44</sup> Et Walter Gropius de lui rendre hommage dans son introduction à *La scène du Bauhaus*, en disant : « *Je fus fortement impressionné de voir et d'éprouver dans son travail pour la scène la magie avec laquelle il transformait les danseurs et les acteurs en architectures en mouvement.* »

L'absence du vêtement comme véritable objet d'étude à l'école du Bauhaus reflète bien cette idée

---

<sup>44</sup> *Ibid.* p.72. *Entre habit et habitacle, design de l'habiter : penser l'enveloppe, vers un paradigme de la textileté*, propos de Mark Franco cités par Clothilde Félix-Fromentin

selon laquelle les architectes sont longtemps restés hermétiques aux travaux sur les pièces d'habillement et ce malgré une approche sociologique, anthropologique ou encore psychologique de celles-ci. Pourtant les références aux vêtements et les métaphores textiles semblent faire partie des outils privilégiés du discours des architectes pour exprimer leurs propres ouvrages. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc analysait les costumes et effets des chevaliers du Moyen-Age comme des éléments rationnels déterminés par les besoins du corps, mais aussi par des facteurs de l'environnement extérieur, au même titre que l'architecture gothique pour laquelle il applique la même logique. Au XII<sup>ème</sup> et XIII<sup>ème</sup> siècle, on parle par exemple de chemise fortifiée, par analogie au vêtement du même nom, pour désigner le mur de protection qui entoure la tour ou le donjon. D'une manière générale, le vocabulaire jusqu'alors caractéristique de l'activité textile a investi peu à peu le milieu de l'architecture : désormais pliage, tissage, plissage, couture ou encore drapage font entièrement partie du vocabulaire de la construction architecturale. L'architecte néozélandais Mark Antony Wigley a d'ailleurs porté une attention particulière à chacune des références aux vêtements qui ont été faites par les théoriciens de l'architecture moderne, pour en déceler un fragment d'histoire dans la conception des édifices. Ainsi il note le passage du revêtement sempérien aux façades blanches d'Adolphe Loos, de Le Corbusier ou de Johannes Duiker, comme une actualisation et une modernisation de l'enveloppe architecturale qui habille la structure de l'édifice. Il s'attarde également sur

les réformes qui touchent aussi bien l'habillement que l'habitation, du point de vue hygiéniste, fonctionnel ou encore esthétique et analyse les arguments liés à la question du genre appliquée à l'architecture<sup>45</sup>. Nombreux ont été les parallèles entre la rationalité permanente d'un édifice avec celle du costume du gentleman anglais d'une part, et d'autre part la frivolité des robes des femmes avec l'aspect accessoire de l'ornementation. Que ces discours croisés sur le vêtement et l'architecture soient conservateurs ou avant-gardistes, la mode a toujours eu une influence dans la conception d'édifices. Servant autant de source d'inspiration que de repoussoir, la mode occupe une place à part entière dans l'évolution des théories de l'architecture moderne.

### 1.3.2. Mode et architecture : deux expressions complémentaires

Dans les milieux professionnels, les grandes marques de stylisme et les agences d'architecture entretiennent de nos jours des affinités particulières et les collaborations sont multiples. Il n'est plus rare désormais de voir des maisons de haute couture faire appel à des architectes pour aménager l'espace de leurs ateliers, de

---

45 THIBAUT Estelle, *La confection des édifices : Analogies textiles en architecture aux XIXe et XXe siècles*, article paru dans la revue *Perspective de l'INHA : actualités de la recherche en histoire de l'art*, Institut national d'histoire de l'art / A. Colin, 2016, pp.109-126.

leurs magasins, de leurs showrooms et de leurs fondations. On ne compte plus le nombre de sièges d'entreprises ou de maisons de création qui ont été signés par les grands noms de l'architecture : à Tokyo, la maison Hermès a été conçue par Renzo Piano, Chanel a fait appel à Zaha Hadid pour le pavillon d'exposition nomade Mobile Art, et Franck Gehry a signé la fondation d'art contemporain Louis Vuitton située dans le bois de Boulogne à Paris. Plus

*Maison Hermès,  
Renzo Piano,  
Tokyo, 2010*

récemment, Herzog & de Meuron ont dévoilé le nouvel espace commercial de la marque Miu Miu à Tokyo et OMA a livré à Milan la fondation Prada, inaugurée en mai 2015. Rem Koolhaas, le fondateur de l'agence d'architecture est un habitué de ces duos commerciaux avec les grands noms de la mode, et se voit régulièrement confier la mise en espace des podiums pour les défilés. Ce type de collaborations a la particularité de servir les deux disciplines sans que l'une ne se plie à l'autre. En effet, la couverture médiatique autour de ces projets, due en grande partie à la notoriété des marques de haute-couture, tend à élever l'architecte au rang de star. A l'inverse, faire appel à un architecte pour concevoir les vitrines de mode est une véritable valeur ajoutée pour les marques de stylisme. Le choix du concepteur est



très important car bien souvent, l'architecte à une totale liberté d'expression et il faut donc que ses valeurs soient cohérentes avec celles de la maison de couture. Ainsi confiés aux spécialistes de l'espace, les lieux de la mode deviennent aussi iconiques et fastueux que les véritables créations textiles qu'ils abritent. Précisons tout de même ici que chaque professionnel, que ce soit celui de la construction ou bien celui du vêtement, reste dans son domaine d'expertise. L'architecte produit de l'architecture en réponse au besoin du client styliste qui crée des vêtements de mode.

Si les marques de haute couture se tournent depuis longtemps vers les architectes pour travailler à l'échelle des bâtiments qu'elles investissent, elles se laissent aussi volontiers inspirer par cette discipline à la plus petite échelle du vêtement voir même de l'accessoire. Ainsi, vêtements et autres enveloppes textiles revêtent un langage architectonique inédit. Citons par exemple les designers tels que Gareth Pugh, Viktor & Rolf, Issey Miyake mais aussi Hussein Chalayan, Martin Margiela ou encore Yohji Yamamoto qui travaillent le textile en étudiant la façon dont s'entremêlent les fibre naturelles ou synthétiques, en observant le tombé des tissus, en composant avec des volumes, en jouant avec des pleins et des vides allant jusqu'à finalement défier les lois de la gravité. Cette génération de créateurs met en avant la structure du vêtement par rapport à la structure du corps et construit les pièces de l'habillement comme l'architecte construit les édifices. De plus en

plus, architectes et designers de mode croisent leurs méthodes de conception et les collaborations se multiplient. Apparaît alors une certaine complémentarité dans les savoirs faire architecturaux et vestimentaires, vers des productions toujours plus novatrices. Le croisement de telles compétences a notamment permis de donner naissance à la marque de chaussures *United Nude* créée par Rem D. Koolhaas, le neveu du célèbre architecte : elle permet la rencontre entre des architectes tels que Zaha Hadid et des designers de mode tels qu'Iris Van Herpen pour concevoir des chaussures imprimées en trois dimensions. En 2006, s'est tenue l'exposition *Skin + Bones : Parallel Practice in Fashion and Architecture*, au musée d'art contemporain de Los Angeles ; elle dressait un panorama des effets de parenté développés à notre époque entre les deux disciplines. Cependant, les productions présentées évoquent plus une sorte de mimétisme qu'un réel changement d'usage. A l'inverse, en 2001, l'exposition *Archicouture* faisait le lien entre les deux branches de la création contemporaine en invitant des architectes et des stylistes à faire équipe en vue de la production d'objets totalement inédits. Dans ce cas, les inventions proposées amorçaient une réflexion nouvelle sur les enveloppes architecturales et textiles avec des objets souvent inclassables.

La complémentarité dont nous parlons semble aujourd'hui indispensable pour désenclaver la production architecturale. L'architecte Zaha Hadid a été une pionnière des collaborations avec la mode en mettant au point

par exemple la chaussure *Superstar* en partenariat avec Adidas ou encore le *Icon Bag* en association avec Louis Vuitton. Elle n'est pas la seule architecte à s'être essayée au design de mode. Elena Manfredini, une architecte italienne, a élaboré des séries de robes particulières pour leurs motifs découpés au laser cut. Nombreux sont les créateurs qui témoignent d'un intérêt pour les deux spécialités : nous venons d'évoquer quelques architectes devenus un temps des créateurs de mode, mais il faut aussi noter qu'à l'inverse, Paco Rabane, Pierre Balmain



*The Icon Bag*, Zaha Hadid pour Louis Vuitton, 2006

ou encore Gianfranco Ferré entre autres, ont reçu une formation en architecture avant de se spécialiser dans la conception de vêtement. Dans le sillage de ces grands noms, retenons cependant celui de Jorge Ayala, un architecte mexicain diplômé de l'Architectural Association School de Londres. Fondateur de [Ay]A Studio, il a mis sur pieds pour la première fois en 2012, un atelier intitulé *F(AA)shion Research Lab* dans le but de « *dédramatiser* » le rôle de l'architecte<sup>46</sup>. Consacré avant tout aux liens entre la mode et l'architecture, ce workshop se veut être le tremplin d'une « *nouvelle discipline* »<sup>47</sup>. Pour le

directeur du programme, « *L'ambition est de ne pas se*

46 TOFFALETTI Catherine, *Qui êtes-vous Jorge Ayala ?* [en ligne], <http://www.lefashionpost.com/actus/2015/03/qui-etes-vous-jorge-ayala>

47 AYALA Jorge, *Architecture, mode d'emploi*, [en ligne], <http://www.jorge-ayala.com/2012/04/architecture-mode-demploi.html>

*concentrer sur l'aspect saisonnier de la mode, mais sur les structures qui naissent dans la création d'un vêtement. L'enjeu n'est pas de capitaliser sur le bling, sur l'immédiat, mais de chercher des voies de développement.* »<sup>48</sup>.

### 1.3.3. Vers la pensée d'une nouvelle discipline expérimentale

Bien que, nous l'avons vu, l'éventail des croisements interdisciplinaires soit large, inscrire le vêtement dans la pensée de l'habitat demeure une entreprise complexe. L'enveloppe corporelle qu'est le vêtement est un objet du quotidien qui répond à minima au besoin de protection. Mais il résulte également de lois qui lui sont propres et qui de fait lui confèrent des qualités psychologiques et sociologiques inévitables. Le vêtement, comme énoncé précédemment, est lié à l'évolution des civilisations, et par conséquent, les concepts d'expression et d'identité qu'il porte en font un artéfact facilement gouvernable par des phénomènes sociaux tels que la mode. Il s'agira donc dorénavant de considérer le vêtement en tant qu'enveloppe pure et surtout libéré du concept de mode. A notre connaissance, seuls deux travaux, l'un théorique et l'autre pratique, ont été menés avec cet objectif de transférer le vêtement au domaine de l'architecture, comme une alternative à la construction d'un habitat. Nous nous sommes déjà plusieurs fois référés à sa thèse pour appuyer nos propos, il s'agit de celle de

---

<sup>48</sup> *Ibid*, *Architecture, mode d'emploi*



Clothilde Félix-Fromentin, *Entre habit et habitacle, design de l'habiter : penser l'enveloppe, vers un paradigme de la textilité*. Designer et chercheuse au Lacth de l'École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille, elle interroge la manière de penser l'habiter non pas par le biais de l'architecture mais par celui du design dans le but de conserver voire d'augmenter l'habitabilité du monde. Enfin, dans un autre registre, l'artiste plasticienne Lucy Orta a créé dans les années 90 la collection Collective Wear, un ensemble de pièces d'habillement pensées telles des architectures modulaires, qui se déploient en un abri collectif ou individuel grâce à un système de poches et de zips<sup>49</sup>.

A l'exception de quelques rares exemples cités ici, les connivences entre édifices et vêtements ne sont finalement que de l'ordre de l'image, de la ressemblance, et de l'ornement. Le vêtement bien que paré d'un langage architectonique inédit ne reste ni plus ni moins qu'un vêtement et s'utilise tel quel. De même qu'une architecture, certes devenue fluide, ne s'est cependant pas pour autant détachée de ses proportions encore trop vastes pour un simple corps, et demeure une sur-enveloppe que l'homme vêtu habite. En termes d'usage et de comportement au quotidien, rien ne change donc radicalement. La possibilité pour nous de considérer

---

49 ORTA, Lucy, *Process of transformation*. Paris : Jean-Michel Place, 1998. pp.42-45.

le vêtement comme une alternative à l'architecture ne peut alors pas se borner à la question des apparences, il est essentiel de le détacher du phénomène de mode et même de le conjuguer avec les fonctions et les besoins humains. Les idées de Georges Darwin illustrent parfaitement cette intention lorsqu'il propose de mettre en lien « *le développement de l'habillement en tant que production humaine d'organes artificiels et la théorie, à peine publiée, de l'évolution des organismes vivants* »<sup>50</sup>. Autrement dit, concentrons-nous désormais sur le vêtement comme enveloppe protectrice et mettons de côté pendant quelques temps son aspect accessoire.

---

50 *Ibid*, p.30. *Entre habit et habitacle, design de l'habiter : penser l'enveloppe, vers un paradigme de la textile*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



***PARTIE 2***  
***REFLEXION***  
***SUR L'HABITAT***  
***TEXTILE SOUPLE***

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SCIENTIFIQUE AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

## ***2.1. Anthropologie de l'habitat***

---

Afin de mener à bien notre projet, nous sommes entrés en matière par de larges portes. Nous avons étudié le vêtement en tant que point central de notre réflexion et vu ses proximités avec l'architecture de façon très générale. A présent, afin d'y transférer la pensée d'un espace habité, il semble important de préciser ce qu'est véritablement l'habitat.

Le concept d'habitat a été le sujet d'innombrables ouvrages tant en sociologie qu'en ethnologie, en géographie humaine ou encore en histoire. Si nous pouvons imaginer de prime abord ce qu'il représente, il semblerait néanmoins qu'il soit difficile à appréhender et sujet à de multiples interprétations. Thierry Paquot nous explique que les ethnologues ainsi que les géographes, lorsqu'ils cherchent à étudier un peuple, une civilisation et sa culture, commence par en dépeindre le *logement*<sup>51</sup>. Avant lui, Pierre Desfontaines, dans son ouvrage *L'homme et sa maison*, expliquait que la maison est le marqueur de la présence de l'homme sur terre et que c'est à travers elle que l'on s'aperçoit qu'un pays, qu'une région, ou qu'une

---

51 PAQUOT Thierry, *Habitat, habitation, habiter, Informations sociales*, 1980, volume 3, n°123, p.49.

ville est plus ou moins peuplé et plus ou moins dense. Elle est le reflet de l'activité humaine, du travail de l'homme, de son style de vie, de sa pensée, de son état social ou encore de son degré d'évolution<sup>52</sup>. Mais qu'entendons-nous à travers les mots logement et maison ? Et quelle est leur lien avec l'habitat ? Le terme habitat, du latin médiéval *habitus* qui signifie « domicile », désigne l'ensemble des conditions physiques et géographiques favorables à la vie d'une espèce, qu'elle soit humaine, animale ou végétale. Auparavant réservé au domaine de la botanique, l'habitat se limitait au territoire d'une plante. En 1881 l'habitat désigne le « milieu » géographique dans lequel les espèces végétales mais aussi animales peuvent se développer, mais il faut attendre le début du XX<sup>ème</sup> siècle pour que cette notion accepte d'inclure l'espèce humaine. C'est finalement pendant la période de l'entre-deux guerres que le terme « habitat » est utilisé pour exprimer les « conditions de logements ». Par extension ce qui est habitable est un endroit où l'on peut habiter et ce qui est inhabitable est un endroit qui ne permet pas l'habitation<sup>53</sup>.

Quelle différence fait-on entre toutes ces terminologies ? L'habitat dérive du verbe « habiter ». Le verbe habiter est communément associé au fait

---

52 DESFONTAINE Pierre, *L'homme et sa maison*, Paris : Gallimard, 1972, p.9.

53 PAQUOT Thierry, *Habitat, habitation, habiter, Informations sociales*, 1980, volume 3, n°123, p.51.

d' « occuper un lieu, un espace », qui peut être une habitation, une région, un pays. Il désigne également une chose ou une personne qui « se trouve dans » un espace. Et au sens figuré, il évoque enfin le fait d' « hanter », de « posséder », ou d' « animer ». Il s'agit là d'une définition très générique et admise par tous, mais dès lors que l'on approche le concept d'habiter par les voies de la sociologie, de l'ethnologie, de psychologie ou encore de la philosophie, il en devient lui aussi beaucoup plus complexe. Mathias Rollot dans sa *Critique de l'habitabilité* introduit le concept d'habiter en posant cette question : « *s'agit-il d'un acte ou d'une action, d'un état ou d'une manière d'être, d'une situation ou d'une condition ?* »<sup>54</sup>. Afin de répondre à cette question, l'auteur décline tous les sens possibles de l'habiter. Nous ne nous arrêterons pas sur chacun d'entre eux car là n'est pas notre propos, en revanche, pour comprendre l'enveloppe de l'habitat nous nous appuyerons sur sa démonstration sur l'habiter au sens de se loger.

### 2.1.1. Habiter, se localiser, se loger

Le verbe habiter peut s'employer de diverses façons : j'habite la France, j'habite les Pyrénées, j'habite une maison de campagne etc. Quoiqu'il en soit, dans chacune de ces expressions le verbe habiter indique où le sujet peut être localisé. Et par « être localisé » il

---

54 ROLLOT Mathias, *Critique de l'habitabilité*, Paris : Editions Libre & Solidaire (M.E.C.), 2017, p.21.



faut comprendre qu'un lien étroit se tisse entre un sujet déterminé et un lieu déterminé<sup>55</sup>. Le lieu en question se conçoit comme l'espace qui atteste de la présence du sujet, mais il n'a pas de représentation ni de consistance prédéfinie. Ses contours, ses formes et ses dimensions ne sont perceptibles que pendant le temps où l'individu se trouve dans ce lieu. Il s'agit donc d'un champ spatio-temporel. Pour que l'homme soit localisable, il faut qu'il soit quelque part et surtout qu'il y persiste, c'est-à-dire qu'il y reste pendant un certain temps, même court<sup>56</sup>. C'est parce qu'il y a une présence humaine dans un endroit donné et à un moment donné qu'il y a la possibilité d'une localisation et donc d'un habitat.

Georges-Hubert de Radkowski dans son *Anthropologie de l'habiter* souligne en effet l'importance du facteur temporel. Pour lui il n'est pas possible d'habiter « toujours » et « partout » en même temps<sup>57</sup> et que s'il est possible de localiser selon lui une personne dans le temps, il y aura forcément une incertitude quant à l'espace et inversement. Dans le premier cas, il donne l'exemple d'une ethnie qui, prise dans sa globalité, habite en permanence son territoire (les Français habitent la France), mais cette même ethnie n'occupe pas son

---

55 RADKOWSKI (DE), Georges-Hubert, *Anthropologie de l'habiter, Vers le nomadisme*, Paris : Presses Universitaires de France, 2002, p.28.

56 *Ibid.* p.30.

57 *Ibid.* p.32.

territoire de la même manière tout le temps. A l'inverse, une personne est présente *partout* dans l'espace de sa résidence mais n'est pas constamment « chez-lui ». Nous pouvons cependant nuancer ce dernier point avec la prise en considération d'un référentiel spatial. Je peux ne pas être chez-moi dans mon logement mais être quand même chez-moi dans mon pays. Autrement dit, si l'on prend l'échelle des pays comme point de référence, ma résidence est le pays que je considère comme mon chez-moi (le pays où je suis né, le pays où j'ai grandi...), si le référentiel est celui de la ville alors celle dans laquelle je vis sera mon lieu de résidence etc. Par conséquent, le seul cas où je pourrais véritablement ne pas être chez-moi est le cas dans lequel je change de pays voire de planète.

Il est une association fréquente que celle de l'habitat et du logement. En effet, « *j'habite là où est mon logement* »<sup>58</sup>. Et ce logement habité témoigne de la présence de son ou ses habitants sur terre. Au cœur du logement se forme une intimité par le biais de l'appropriation d'un tel espace par son occupant. Cette *polarité* ou cette *centralité* dont parle Mathias Rollot est ce qui permet aux êtres humains de vivre, de se déployer, et surtout de se régénérer. Elle symbolise la sécurité, le confort, la nourriture, la maîtrise du milieu naturel, la rencontre et le partage humain<sup>59</sup>. Quand l'intimité

---

58 ROLLOT Mathias, *Critique de l'habitabilité*, Paris : Editions Libre & Solidaire (M.E.C.), 2017, p.23.

59 *Ibid.* p.24.

investit ainsi l'espace, c'est que l'homme s'est installé pour « habiter » et qu'il transforme alors un logement en son propre habitat. Selon une logique semblable, Bernard Salignon, dans *Qu'est-ce qu'habiter ?*, distingue le logement de la maison. Il évoque pour nous une double origine de l'habitat, provenant d'une part de la notion d'installation, et d'autre part, de l'idée de logement, ce qui lui permet alors d'affirmer que la question de l'habitat ne se pose qu'avec l'installation de l'homme sur un sol, ou qu'autrement dit : « *la « maison » ne se réduit pas au « logement »* »<sup>60</sup>. Il faut comprendre ici l'habitat et la maison au sens de lieu où l'on demeure. En langue allemande, il existe deux mots pour désigner la maison, il s'agit de *Haus* et *Heim*. De la même manière en anglais, on pourra utiliser *House* et *Home*. *Haus* et *House* traduisent la réalité matérielle de l'architecture, la construction prise à part entière et indépendamment de toute personne en serait l'occupant. Leur équivalent français est le logement, c'est-à-dire un endroit, un local, une enveloppe architecturale neutre, où peuvent habiter une ou plusieurs personnes. « *Heim* » et « *Home* » ont un sens tout à fait différent de celui du logement en ce qu'ils contiennent l'idée de l'intime. Et par cet intime, les habitants deviennent « *ceux qui logent quelque part* »<sup>61</sup>, autrement dit, habiter au sens de se loger, c'est trouver un endroit pour vivre dans lequel l'homme installe son intime, un lieu physique où demeurer

---

60 SALIGNON Bernard, *Qu'est-ce qu'habiter ?*, Paris : La Villette, 2010, p.11.

61 ROLLOT Mathias, *Critique de l'habitabilité*, Paris : Editions Libre & Solidaire (M.E.C.), 2017, p.24.

et marquer sa place dans la société. Si pour étudier une civilisation, l'on s'interroge sur le logement des hommes c'est bien qu'avoir un logement assure une place au sein de cette civilisation. Par conséquent dans le cas contraire, l'absence de logement fait disparaître l'homme des études statistiques, sociologiques, anthropologiques et même politique. L'homme sans logement est alors exclu socialement.

Cependant, si le logement peut devenir un habitat, l'habitat ne se résume pas qu'au logement. Il est fréquent en école d'architecture de parler de « nouveaux modes d'habiter » que les étudiants se proposent de penser depuis leur carnet de croquis et leur ordinateur, mais est-ce bien là la mission de l'architecte ? N'est-il pas un concepteur d'espace avant d'être un concepteur de manière de vivre ? Si l'architecte qui façonne l'espace peut imaginer des scénarii, des comportements et des trajectoires, il n'a pas la main mise sur ce qui peut réellement se produire lorsque l'architecture en plan devient une réalité construite. L'architecte pense un environnement bâti afin d'accueillir une présence humaine et de s'adapter aux mieux aux besoins des hommes, mais n'a pas autorité pour affirmer au public « *voilà comment tu dois habiter* »<sup>62</sup> Il est important de faire la distinction entre le logement et l'habitat car j'habite autant mon logement que le sans-

---

62 *Ibid.* p.30. *Entre habit et habitacle, design de l'habiter : penser l'enveloppe, vers un paradigme de la textilité*, propos d'Adolphe Loos cités dans Clothilde Félix-Fromentin

domicile fixe habite la rue ou que le comédien habite la scène pendant une représentation. Dans chaque cas, le sujet dispose d'un habitat sans pour autant posséder un logement. Par conséquent, la notion d'habitat est avant tout liée à l'habitant, au sujet qui habite, plutôt qu'au lieu ou bien qu'à sa forme. Nous ne prendrons pas de risque à affirmer qu'il peut donc y avoir autant d'habitat et de façon de vivre qu'il y a d'habitant sur terre.

### 2.1.2. De l'importance de l'habitant

Il est néanmoins possible de distinguer des caractéristiques communes à plusieurs formes d'habitats en fonction du territoire habité et de l'époque considérée. Les études anthropologiques et sociologiques de l'habitat ont en effet démontré qu'il s'agit d'une conception qui relève plus d'un modèle culturel de vie sociale, que d'une construction purement utilitaire. Pour Guy Tapie, « *l'habitat supporte un chez-soi identitaire et incorpore des traits culturels et sociaux majeurs des groupes pour transmettre des références collectives* »<sup>63</sup>. Il est le lieu de réalisation de soi comme sujet individuel et de soi par rapport aux autres. L'habitat inscrit une mémoire personnelle et collective rattachées aux évolutions sociétales. Les études généreusement citées de Marcel Mauss sur les Eskimos et de Claude Lévi-Strauss sur les populations indigènes du Brésil, ont mis en évidence l'interaction forte entre habitat

---

63 TAPIE Guy, *Sociologie de l'habitat contemporain, Vivre l'architecture*, Marseille : Parenthèses, coll. « Eupalinos », 2014, p.5.

et aspects sociaux. Le premier révèle l'influence des rites sociaux dans l'occupation des habitats, qui conduisent ainsi les Eskimos à vivre en collectivité dans une maison commune l'hiver et à se disperser dans des tentes l'été. Le second met en évidence l'organisation spatiale d'un village indigène en fonction du sexe de ses habitants, des clans et des familles auxquels ils appartiennent, et de la religion. Par extension, l'habitat dans sa matérialité, dans les objets qui le composent, et dans son organisation spatiale, est imprégné des traces de codes sociaux qui permettent de supposer le statut social de son habitant. « *Chaque intérieur exprime, dans son langage, l'état présent et même passé de ceux qui l'occupent, disant l'assurance sans ostentation de la richesse héritée, l'arrogance tapageuse des nouveaux riches, la misère discrète des pauvres.*<sup>64</sup> ».

C'est donc à partir du facteur socio-culturel, et non du simple besoin de protection comme nous pourrions le penser, que se définissent les choix d'expression de l'habitat et la manière d'habiter, que l'on retrouve ensuite dans les gestes et comportements du quotidien. En effet, il ne faut pas confondre « habiter » et « s'abriter ». L'abri n'est qu'une simple *parade*<sup>65</sup> contre les éléments menaçants, et il n'est pas nécessaire d'avoir un habitat pour en bénéficier. En revanche, si l'habitat ne peut se résumer à l'abri, l'abri peut être considéré comme un

---

64 *Ibid.* p.7. propos de Pierre Bourdieu cité par Guy Tapie

65 *Ibid.* p.24. *Anthropologie de l'habiter, Vers le nomadisme*

habitat. Par exemple, Claude Lévi-Strauss écrivait à propos des tribus Nambikwaras du Territoire de l'Acree ; « *ils ne savent pas construire de huttes, ils se servent, dans leurs campements temporaires, de simples abris de branchages piqués dans le sol et qu'ils déplacent suivant la direction du soleil, du vent ou de la pluie.* »<sup>66</sup> De la même manière, les Daoussaks originaires du Soudan égyptien habitent simplement une peau de bête tendue sur trois piquets. Quelques fois encore, l'habitat est réduit au feu de camp autour duquel les habitants se regroupent.

D'une manière générale, le terme d'habitat insinue l'idée d'un projet d'habitation, soit la création volontaire d'un espace à soi qui découle d'une appropriation et donc d'une expression individuelle. L'habitat peut par extension devenir une forme de représentation de soi par rapport aux autres, soumise à des conventions sociales. Ainsi les politiques du logement permettent de convertir

**«Un homme sans maison nous apparaît comme un cas presque inhumain»**

des espaces en lieux habitables mais tous les modes d'habiter n'y sont pas autorisés. De nos jours, dans les civilisations dites « avancées », l'absence de logement comme base de l'habitat est vue comme un problème, et de fait les sans-abri, les réfugiés, et tous ceux qui habitent la rue ou vivent sous les ponts se retrouvent exclu de la société. « *Un homme sans maison*

---

66 DESFONTAINE Pierre, *L'homme et sa maison*, Paris : Gallimard, 1972, p.14

*nous apparaît comme un cas presque inhumain.* »<sup>67</sup>.

### 2.1.3. Le « chez-soi »

Pourtant, la rue et les ponts, tout comme un lit ou un appartement peuvent être un jour considéré par quelqu'un comme son chez-lui. L'expression « chez-soi » parce qu'elle fait référence au « soi » montre bien la prédominance du sujet, de l'individu qui habite et qui installe son intimité. La notion d'intimité est une construction sociale dont l'évolution a également changé notre rapport au public et au privé. Au XVIII<sup>ème</sup> siècle, l'idée d'intime était pratiquement inexistante et la vie était avant tout commune. Les dimensions personnelles, familiales et sociales de chacun se confondaient alors. A l'époque moderne, la sphère publique et la sphère privée se distinguent en adéquation avec de nouveaux idéaux : retrait personnel, sociabilité sélective et de convivialité, intimité familiale et domestique. La demeure se referme sur le cercle familial et celui des proches<sup>68</sup>. L'affect devient un élément déterminant dans ce discernement et entraîne une revalorisation de la maison en tant qu' « intérieur ». L'intime y trouve une place de choix étant donné qu'il évoque ce qui est le plus à l'intérieur ». Et l'intérieur, en ce qu'il correspond à tout ce que l'on refuse de mettre dehors à la vue de tous, renvoie bien évidemment au

---

67 *Ibid.* p.15.

68 SERFATY-GARZON Perla, *Le Chez-soi : habitat et intimité, Dictionnaire de l'habitat et du logement*, Paris : Armand Colin, 2003, p.68.



domaine privé, une sphère dans laquelle l'habitant choisi de se retirer, de se recueillir et de se protéger.

Mais parce que le concept d'intimité n'a pas de représentation figurale ou verbale, il n'y a pas non plus d'image ou de mot pour définir le concept du chez-soi. Chacun le considère et l'éprouve à sa manière. C'est un lieu particulier qui conserve l'histoire et la mémoire de l'habitant. Par conséquent, rentrer chez soi, dans sa maison, dans son village, dans sa région ou dans son pays c'est d'abord se retrouver soi-même, « *Et habiter chacun de ces lieux, c'est tout autant être habité par eux.* »<sup>69</sup> Il est alors possible de quitter sa demeure, de n'être présent ni dans le temps, ni dans l'espace de son habitat, mais pour autant les lieux de notre histoire nous imprègnent continuellement. De ce constat Bernard Salignon fait une comparaison avec une étoffe qui envelopperait dans une même poche l'homme, son logement, et tout ce qui constitue son histoire. Et cette étoffe serait alors tissée par le biais d'allers et retours entre l'homme et son habitation<sup>70</sup>. Mais parce que l'histoire d'un individu peut à un moment donné croiser l'histoire d'une autre personne, le fait d'habiter inclut l'idée de partage, et c'est ce partage qui fait de l'autre un voisin. Le terme « chez-soi » et donc la notion d'habitat représentent plus que la simple occupation de son logement et va bien au-delà. L'habitat

---

69 SALIGNON Bernard, *Qu'est-ce qu'habiter ?*, Paris : Ed. de La Villette, 2010, p.12.

70 *Ibid.* p.12.

embrasse plus large que l'habitation et enveloppe ainsi le soi, la culture et l'histoire du soi mais aussi sa *géographie affective*<sup>71</sup>. En effet l'habitat est extensible, il est nourri en permanence et se modifie au gré de l'humeur de son habitant, qui peut alors choisir de s'ouvrir aux autres ou de se replier sur lui-même.

Nous pourrions finalement appliquer au concept du chez-soi le principe du revêtement de Gottfried Semper. Chaque individu, lorsqu'il s'installe et s'approprie un lieu pour l'habiter, habille en fait son logement et le pare d'un revêtement ici immatériel. Ce revêtement serait une sorte d'enveloppe sociale et psychologique qui viendrait apporter une coloration au logement pour le transfigurer en un habitat unique. Comme l'aspect d'un vêtement est soumis au corps qui le porte, l'habitat est dépendant du corps qui l'habite.

Par son lien indéfectible avec son support qu'est le corps habitant, l'habitat est comparable au vêtement. L'un est une enveloppe architecturale, l'autre vestimentaire, mais chacune peut être produite en masse et à l'identique. Et c'est une fois investi par l'individu, qu'elle prend un aspect nouveau qui rend l'enveloppe architecturale ou textile singulière, car imprégnée de la façon d'être, de l'histoire, du mode d'habiter propre à l'individu particulier qui l'habite. Ainsi nous l'avons vu, un

---

71 PAQUOT Thierry, *Habitat, habitation, habiter, Informations sociales*, 1980, volume 3, n°123, p.54.

## // Habit(at), espace du corps dans la textilité

même vêtement porté par deux personnes différentes, n'aura pas la même allure, ni le même tombé, ni les mêmes mouvements, tout comme deux logements identiques dans un immeuble moderne seront transfigurés en deux habitats totalement différents, en fonction de l'habitus et de l'intime de chacun des occupants. Et en accord avec ce phénomène, l'influence socio-culturelle à laquelle personne n'échappe vraiment a encouragé la production d'enveloppes vers une pluralité de formes, pour s'adapter aux différents besoins de chacun, tels celui de protection, de refuge, de convivialité, de partage, mais aussi celui de famille, d'appartenance ou encore de représentation sociale.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE LYON  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'ACCES AUX LIBRES

## ***2.2. Habitat textile : enveloppe architectonique***

---

Nous avons vu tant dans le cas de l'enveloppe vestimentaire que dans celui de l'enveloppe architecturale, que la question de l'habitat, de habitabilité, s'entend par le lien entre l'enveloppe et son support qui est le corps. Par conséquent, notre projet de transformer le vêtement en un objet habitable, en une architecture élémentaire, ne doit pas aboutir à une chose dont la plastique l'apparenterait à l'une ou à l'autre des enveloppes, mais bien à un produit dont l'existence ne serait justifiée que par l'usage que l'homme en fait. Mais comment penser l'habit comme un habitat ? Qu'y-a-t-il d'habitable dans l'habit ? Pour tenter de répondre à cette question, nous allons plutôt traiter ici de l'habit et non du vêtement, car au XV<sup>ème</sup> siècle, l'habit a permis de donner au verbe « habiller » le sens de « mettre en œuvre pour couvrir »<sup>72</sup>. En réactivant cette définition, il sera plus aisé pour nous d'introduire le vêtement dans le champ de l'architecture et celui des enveloppes.

---

<sup>72</sup> *Ibid*, p.40. *Entre habit et habitacle, design de l'habiter : penser l'enveloppe, vers un paradigme de la textilité*

### 2.2.1. L'enveloppe non-anthropomorphique : le critère de l'universalité

Les enveloppes qui nous intéressent dans le cas présent, sont toutes celles faites de matières textiles et qui sont en capacité de contenir un corps. Bien souvent, ces poches en tant que choses souples, ne peuvent « tenir debout » toutes seules, ce n'est qu'une fois remplies d'un corps que les enveloppes se révèlent en relief. En l'absence d'un contenu, considérons-les à plat. Nous pouvons alors remarquer la simplicité de leur forme : ce sont des assemblages de rectangles, de carrés, de triangles, ou encore de cercles qui composent l'enveloppe. Bien que chacune de ces formes puisse être traitée de façon dissymétrique, même une poche très travaillée peu se décomposer en éléments géométriques élémentaires. Par conséquent, les combinaisons sont infinies.

Essayons alors de resserrer nos propos. Si nous prenons les enveloppes qui sont mises en œuvre pour couvrir et de fait protéger le corps qu'elles contiennent, alors nous avons à faire par définition à des housses. Nous évoquons tout à l'heure le cas de la robe-housse. Au regard de ce qui se fait aujourd'hui en matière de vêtement, la robe-housse représenterait l'une des combinaisons les plus simples d'étoffe : une poche rectangulaire de tissu, percée pour laisser passer les bras et la tête. Avec cette enveloppe, nous nous situons dans la catégorie des vêtements droits, selon Leroi-Gourhan. Autrement dit la robe-housse fait partie de ces

habits constitués de morceaux de tissu géométriques, dans lesquels très peu de découpes ont été faites, et dont l'assemblage n'a nécessité pratiquement aucune couture. C'est un vêtement simpliste, au même titre que le pagne, la chemise et le manteau de Gottfried Semper, et dont la longueur vers le bas peut varier comme on le souhaite. Si ces vêtements semblent plus rustiques que les « vêtements cousus », ils n'en sont pas moins présents dans nombre de civilisations, avancées ou non car ils peuvent être portés par n'importe qui. Ces enveloppes géométriques ne sont ni plus ni moins que des sortes de sac que l'on déroule en les allongeant verticalement pour couvrir plus ou moins le corps, des cylindres de tissus pour lesquels on peut cependant faire varier les proportions globales.

Parce que les enveloppes-housses ne sont composées que de formes géométriques simples, elles représentent des habits qui n'ont finalement aucun lien direct avec le corps. Nous parlons alors de vêtements *non anthropomorphiques*<sup>73</sup>. Elles ne présentent aucune logique en relation avec l'anatomie humaine : il n'y a pas de devant ou de derrière, ni de haut ou de bas (encore que deux cylindres perpendiculaires à un rectangle peuvent laisser entendre l'emplacement des bras et du tronc), ni d'indication de taille, et pas non plus d'indication de genre. Elles donnent néanmoins des indices quant à l'éventualité d'y introduire un corps humain et ont des

---

73 *Ibid.* p.59.

dimensions telles qu'elles peuvent accueillir n'importe lequel d'entre eux.

Le vêtement géométrique présente donc un caractère universel. Pourtant cette dimension n'est pas nouvelle : elle se retrouve par exemple dans les vêtements traditionnels, tels que le kimono japonais, le caftan marocain, la gandoura berbère, ou encore le sari hindou<sup>74</sup>. Dans le cas de ces habits, le choix de la géométrie est lié à l'importance et à la valeur accordée aux tissus, à l'époque où ils ont été conçus. Plus l'étoffe était précieuse, plus l'économie de tissu était de mise. En travaillant avec des vêtements droits, on évitait ainsi les chutes de tissus impossibles à réutiliser. De nos jours et dans nos sociétés occidentalisées, ce rapport s'est inversé. L'industrie textile est extrêmement florissante, et force est de constater que les vêtements dont la géométrie est la plus simple ne sont pas les habits les plus chers, bien au contraire. Si certaines étoffes font toujours référence à l'industrie du luxe, la nature du textile n'est plus le seul déterminant dans la valeur accordée au vêtement. En visitant les sites internet de vente de prêt-à-porter, on peut s'apercevoir de la prédominance de vêtements droits et fluides, tandis que dans l'univers de la haute couture, on appréciera le travail artisanal et l'attention portée aux découpes et au traitement des assemblages. Les vêtements les plus simples de formes, sont faciles, rapides et économiques à produire, ils peuvent être fabriqués en masse et être

---

74 *Ibid.* p.60.

vendus en très grands nombre. A l'inverse, le vêtement de luxe se veut plus ajusté et adapté au corps, et entretient sa qualité d'habit inaccessible.

### 2.2.2. La stratégie du Design

Cette efficacité de fabrication en a déjà convaincu plus d'un dans l'univers du design. La designer italienne Nanni Strada s'essaya aux enveloppes géométriques dans les années 1970<sup>75</sup>. A cette époque, la mode est controversée et des voies se soulèvent contre l'idéal féminin qu'elle veut imposer. Inspirée par les travaux de Max Tilke sur l'invariable kimono traditionnel, elle voyait dans le vêtement géométrique une forme de libération du corps. C'est aussi l'occasion pour elle de repenser le vêtement en tant qu'objet à part entière, détaché du corps, pour l'inclure dans un processus industriel au même titre que n'importe quel produit du design. Entre 1971 et 1972, elle collabore sur la ligne *Sportmax* du créateur Max Mara et conçoit la *Collection Ethnologique* pour la saison automne-hiver. La collection se caractérise par des vêtements de taille unique confectionnés à partir de morceaux géométriques de formes variables. A défaut de se décliner en plusieurs dimensions, ces habits sont faits de telle sorte que des pans peuvent se rabattre et des cordons se nouent afin de modeler le vêtement selon les proportions du corps qui le porte. Par le biais de la

---

<sup>75</sup> *Ibid* pp.60-62, les détails du travail de Nanni Strada figuraient dans la thèse de Clothilde Félix-Fromentin.



## // Habit(at), espace du corps dans la textileté



Sportmax,  
Collection  
*Ethnologique*,  
Nanni Strada pour  
Max Mara,  
1971-1972

modularité et de l'adaptation, la collection explore une autre façon de développer le concept d'universalité.

Cette logique, Nanni Strada la poursuit en expérimentant le *tricotage tubulaire*<sup>76</sup>, et façonne ainsi une série de vêtements composés d'une seule pièce, sans doublure, géométrique, et faite de soudures au lieu de coutures. Le résultat lui permet d'obtenir des vêtements, la encore de taille unique, mais cette fois-ci ajustés au corps grâce à des plis plus ou moins marqués. Ses recherches l'ont ensuite amenée dans l'industrie de la maille et de la fabrication de collants. Elle s'en inspire pour produire à grande échelle et avec des outils spéciaux, des vêtements tubulaires qui composent ses collections suivantes : elle conçoit *Matrix*, une série de vêtements qui se plie et se déplie à la manière d'un éventail, *Pli-Pla*, des vêtements pré-pliés et faciles à transporter, ou encore *Torchon*, des vêtements pour toutes les femmes qui voyagent, qui travaillent et qui n'ont pas le temps d'entretenir leur garde-robe, bref des vêtements

76 *Ibid.* p.61.

intelligents. « *L'habit libéré du corps s'entend ainsi comme l'habit pensé hors le corps anatomique singulier, mais conçu pour le corps vivant, dans sa vie.* »<sup>77</sup>.

Dans une logique semblable de fabrication industrielle et d'efficacité de production, l'artiste russe Vladimir Tatline conçoit le vêtement comme un objet construit par l'assemblage de pièces détachées, au même titre qu'est montée une machine. C'est ainsi qu'il crée son « *odieja normal* », littéralement le vêtement normal, un produit rationnel élaboré selon le principe : « *Ni vers le nouveau, ni vers l'ancien, mais vers ce qui est nécessaire* »<sup>78</sup>. Ce vêtement est conçu pour être exclusivement utilitaire et se veut aussi bien pratique, qu'économique, ou encore hygiénique. C'est une sorte de vêtement idéal, pensé indépendamment du corps et pourtant adapté à toutes les morphologies et pour toutes les situations. Il peut se modifier et s'adapter selon les saisons, la matière employée apporte le confort et l'isolation thermique nécessaire au corps, et son esthétique relativement sobre en fait un habit adéquat dans n'importe quel contexte. Il se plie aux mouvements du corps et n'entrave en rien

---

<sup>77</sup> *Ibid*, p.62. *Entre habit et habitacle, design de l'habiter : penser l'enveloppe, vers un paradigme de la textilité*

<sup>78</sup> GUILLAUME Valérie, «Esthétique du vêtement nouveau», in GUILLAUME Valérie (sous la dir.), *Europe 1910-1939, Quand l'art habillait le vêtement*, Edition Paris Musées, Paris, 1997, p.68.

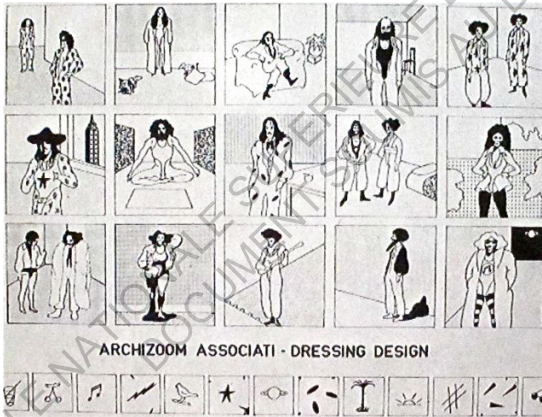
## // Habit(at), espace du corps dans la textileté

les « *poses naturelles* »<sup>79</sup>. Pensé ainsi de manière objective en tant qu'objet sériel, le vêtement normal de Tatline est un exemple d'universalité et d'atemporalité ; Il ne sera cependant resté qu'au stade du prototype.

Libéré ainsi de l'anatomie humaine, le vêtement géométrique n'est plus pour un temps habit mais devient un jeu d'assemblage de pièces détachées, pour la création de formes essentielles modulables à l'infini. Les morceaux d'étoffe sont ainsi superposés, croisés, pliés, enroulés pour des vêtements faciles à fabriquer et prêts à porter.

*Dressing Design:  
Nearest Habitat  
System, Archizoom,*

1971 Le vêtement géométrique offre par sa simplicité une



liberté de composition individuelle en ce que son dessin original permet des variations de formes. Cela nous renvoie tout d'abord aux travaux d'Archizoom Associati, un collectif qui mêle architectes et designers. A partir de 1970, le vêtement

devient pour eux un objet d'expérimentation. Leur premier projet *Dressing Design : Nearest Habitat System*, est un système de vêtement qui illustre le concept clé du groupe, celui de No-Stop City. Conçu entre 1968 et

<sup>79</sup> *Ibid.* p.158.

1971, le No-Stop-City a été leur première vision radicale de la ville du futur, sans limites, artificiellement éclairée et climatisée. Pour l'utiliser et en peupler les surfaces, Archizoom a alors imaginé et réalisé des meubles et des vêtements multifonctionnels pour les habitants de cet environnement hautement artificiel. Ainsi, l'habillement est devenu une structure ouverte modulaire comprenant un corps, un costume étanche, une blouse ample à manches longues, une chemise crépinée, des bas, des manteaux de fourrure synthétique décorés et des ceintures ou «Gaines de membre». Ce projet traduisait le mouvement anti-mode auquel se rattachait le collectif, avec des vêtements de taille unique, unisexes et multifonctionnels.

Le projet suivant *Dressing is easy* va plus loin encore dans la réflexion. Le vocabulaire traditionnel de la conception textile est remplacé par celui du langage industriel. Le procédé de fabrication se révèle non seulement simple à exécuter mais aussi créatif et flexible. Il permet une grande liberté d'assemblages et d'usages d'un même vêtement qui devient alors un objet multifonctionnel et adapté à un mode de vie flexible. Là encore, les créations sont des tailles uniques et sans distinction de genre. Les vêtements ne proviennent plus d'une culture, mais d'une formule. Le corps est réduit à des formes géométriques parfaites et chaque mesure du corps est ensuite transformée en un carré. Par cette mise en relation du corps et de la forme géométrique, tous les

## // Habit(at), espace du corps dans la textileté

excès encouragés par la mode sont écartés<sup>80</sup>.



Taller : Objet-  
vêtement, Maryla  
Sobek, 2010

Evoquons enfin le travail plus récent de Maryla Sobek, architecte, designer de mode et professeur à l'École de design de l'Université du Québec ainsi qu'à l'école supérieur de mode de Montréal. Ses travaux reposaient sur les relations entre l'architecture et la structure originale des vêtements, les formes géométriques élémentaires et l'esthétique universelle, l'authentique et l'intemporel du vêtement. En 2010, elle a réalisé sa collection *Taller: Objet-vêtement*, des enveloppes textiles pensées à la manière d'un plan d'architecture

et qui possèdent des caractéristiques fondamentales d'un habitat individuel. Il s'agit de cinq réalisations pour lesquelles elle est allée puiser son inspiration dans l'architecture vernaculaire des villages dogons du Mali. Elle s'est ainsi attardée sur l'esthétique et la structure de ces constructions, sur l'usage des matériaux et la composition des toits des togunas, ou case à palabres en français. La structure en croix des greniers à mil notamment, l'ont amenée à concevoir un vêtement fait de seulement quatre bandes de tissus et qui, posé à plat, forme une croix. En repliant ensuite les morceaux d'étoffe les uns sur les autres on obtient un vêtement polymorphe qui peut

---

80 CLARKE SIRAVO Chiara, *Dressing is Easy*, Archizoom's *Sartorial Revolution*, [en ligne], <http://www.thetowner.com/dressing-is-easy/> consulté le 7 mai 2018

se porter selon 19 façons différentes, devenant ainsi selon son envie une jupe, un manteau, une chemise etc.

### 2.2.3. Approche de l'habitat par le pli de l'enveloppe

Le travail du vêtement selon une approche non anthropomorphique et la question du pli nous renvoient aux œuvres plissées du créateur japonais Issey Miyake. Entre 1988 et 1993, le designer fait naître la collection *Pleats Please*, un ensemble de vêtements-housses très amples et dont la plastique s'apparente à des formes géométriques particulièrement originales. Les créations de cette série sont faites en polyester et leur spécificité réside dans leurs proportions. En effet, une fois assemblés, les vêtements sont deux fois et demi à trois fois plus grands que leur taille finale. Ils sont ensuite passés un par un à la main dans une presse chaude afin de leur donner cet aspect plissé unique et permanent ainsi que des formes inédites et sculpturales. Par un tel procédé, Issey Miyake crée des enveloppes plissées géométriques qui recouvrent le corps sans pratiquement le toucher. Elles permettent à celui ou celle qui les porte de se mouvoir en toute liberté et avec une grande légèreté car le polyester ainsi transformé réagit de façon très expressive aux mouvements du corps.

*Pleats Please*, Issey Miyake, 1988-1993



// Habit(at), espace du corps dans la textileté



A-POC, Issey Miyake, 1999

Cinq ans après Pleats Please, Issey Miyake présente la collection A-POC pour *A piece of Cloth*, dans laquelle il développe le concept d'une pièce unique de tissu pour composer un vêtement. Ainsi le jour du défilé de présentation de la collection Printemps/été 1999, les 23 mannequins qui ont foulé le podium étaient reliées par un seul et même morceau d'étoffe. Cette mise en

scène illustre en fait la logique de conception de tous les vêtements de la série A-POC : une maille tubulaire est fabriquée par une machine à tricoter, contrôlée par un ordinateur et qui génère un tube de tissu. Celui-ci est présenté enroulé et est marqué d'une multitude de lignes qui figurent les traits de coupe. A partir de ces démarcations, chacun choisit ensuite de découper son vêtement : robes, chemise, t-shirt, pantalon etc. Il suffit de dérouler le tube pour se tailler une nouvelle pièce pour sa garde-robe. L'individu qui s'habille devient alors le créateur de ses propres habits. Même si les différentes parties du corps – tête, tronc, bras et jambes – ont des fonctions différentes, il demeure une réalité à part entière. Il s'agit d'utiliser une nouvelle technique de fabrication afin de modeler une forme qui convienne parfaitement au corps, en pliant ou en étirant une seule pièce de tissu.

La question du passage du dessin plan au volume est de nouveau présente dans la collection 132.5 d'Issey Miyake présentée en 2010. On y retrouve des pièces en polyester constituées d'un seul morceau de tissu mais cette fois-ci elles sont présentées à plat, pliées en carré. En attrapant le vêtement à un endroit précis du tissu et en tirant dessus verticalement, l'étoffe plane se déploie en une forme tridimensionnelle. Selon ce principe, dix patrons de base ont été développés et se déclinent en robes, en sacs, en jupes ou encore en blouses, et dévoilent ainsi leur style géométrique abstrait.



## // Habit(at), espace du corps dans la textileté



132.5. Issey Miyake, 2010

Le patron de couture est une représentation en plan d'un vêtement vu de face ou de dos. Il est fabriqué en général à partir de feuilles de papier et permet de concevoir un vêtement en amont de sa fabrication en couture. Il en existe un très grand nombre et pour chaque modèle de vêtement il peut être dupliqué et modifié pour s'adapter aux proportions du corps. A partir de cet outil de conception, les morceaux de tissus sont découpés puis assemblés et cousus à la main ou à l'aide d'une machine à coudre. Nous remarquons, comme Charlotte Cadoret l'a fait avant nous dans son mémoire de projet de fin d'étude, Qu'une histoire de vêtement, que le patron de couture et le plan d'architecture présentent des similitudes : « *En généralisant, avant d'être construit, je me demande si le plan de l'habitat ne pourrait pas être aussi considéré comme un patron de pièces définies aux mesures du corps qui habiterait ce bâti.* »<sup>81</sup> En observant les deux dessins en deux dimensions, le parallèle peut effectivement être souligné : les lignes du plan d'architecture figurent les contours de chaque pièce, la chambre, le salon, la cuisine, tandis que les lignes du patron de couture délimitent l'espace des bras, des jambes, du buste. Elles soulignent également les relations entre chaque élément : les pointillés qui marquent l'emplacement des coutures permettent de raccrocher le bras au tronc et l'interruption

81 CADORET Charlotte, *Qu'une histoire de vêtement*, mémoire de master de l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes, soutenu en 2005, p.16.

de la ligne architecturale fait communiquer la cuisine et la salle à manger.

Le plan tout comme le patron, dessinent un ensemble de lignes de type arêtes. Le passage du dessin en deux dimensions au vêtement ou à l'espace en trois dimensions met en évidence un ensemble de plis élémentaires : le mur est comme un morceau de soie replié à angle droit, de même que, là où l'étoffe se retourne, pour couvrir une partie du corps, il se forme un pli. Et bien qu'une enveloppe ne soit pas définie à travers l'idée de pli, si elle n'est pas en mesure d'en faire alors il est impossible de parler d'enveloppe. C'est par le pli que l'espace du corps apparaît. Chacune de ces constructions textiles que sont les enveloppes, les housses, les habits, forment des plis : il y a ceux qui apparaissent en réaction à la rencontre du corps avec l'étoffe, et ceux qui participent de l'originalité de l'artéfact. Quoiqu'il en soit, chaque pli, comme le froissement ou les courbes, racontent quelque chose sur ces enveloppes, et surtout sur les corps qui les habitent. Les plis se font, se défont, se refont et se modifient. Si on peut s'attendre à ce qu'un vêtement une fois porté plisse, les plis liés à l'usage du corps en mouvement à l'intérieur ne sont pas programmés. Et dans le cas des plis formés volontairement dans les collections des designers cités juste avant, les plis ne sont pas le facteur déterminant de la flexibilité d'une enveloppe, ils l'accroissent certes mais n'en sont pas une condition essentielle.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

## ***2.3. Le cas de la tente***

---

Les plis traduisent la conversation entre le corps et l'enveloppe, matérialisent le mouvement et donnent un aspect unique au vêtement porté. C'est donc par les plis que le vêtement permet de lire les formes du corps vêtu, c'est par le biais du pli que « *l'homme, s'habillant, peut accompagner l'expression sincère de la substance de sa présence, de son habitus.* »<sup>82</sup>. Nous en revenons dès lors au masque de Gottfried Semper et au principe du revêtement. Le corps masqué est libéré de son expression organique pour atteindre une qualité autre, une dimension géométrique et même architectonique. C'est ainsi qu'agit le kimono, il ne montre pas le corps, « *il enveloppe l'être et la personnalité d'une seule étoffe comme un seul bloc souple* »<sup>83</sup>. Il traduit dès lors sa capacité à être habité, sa logique géométrique le rapproche ainsi de la maison japonaise en tant que vêtement espace. Cependant, dans la conception de ces deux entités, il ne s'agit pas de les considérer comme deux volumes harmonieux et parfaitement maîtrisés. En effet, malgré

---

82 *Ibid.*, p.77. *Entre habit et habitacle, design de l'habiter : penser l'enveloppe, vers un paradigme de la textile*

83 *Ibid.* p.69, citation tirée du livre *Kimono Art Traditionnel du Japon*

leur principe géométrique, le kimono comme la minka, l'habitation nippone, sont pensés comme un groupement de plusieurs parties, dont les liaisons permettent le jeu, le jour, l'écart et imposent alors au corps une certaine conduite. Le kimono témoigne d'un « *art de revêtir* » et du fait de « *renoncer à l'exagération naturelle des gestes* »<sup>84</sup>. Ainsi, de l'écart entre l'enveloppe et le corps, naît l'espace dans lequel diverses situations sont possibles, depuis la fusion du corps et de son vêtement jusqu'au rejet de celui-ci.

Par la présence d'un écart, le vêtement entre en contact avec le corps en certains points tels que les épaules, les hanches, la tête, et nous rappelle la théorie d'André Leroi-Gourhan sur la classification des enveloppes par points d'appui. En dehors de ces accroches spécifiques, le tissu tombe, se détache du corps, et le vêtement est comme suspendu à la structure de ce dernier. Plus la surface textile est importante et détachée de son support, plus elle se balance, ondule et plisse. Mais les plis en question ne sont plus véritablement ceux de l'expression du corps, qui tend au contraire à être absorbé par l'enveloppe. La housse textile libre devient ce que Clothilde Felix-Fromentin nomme *parure macroscopique*, mais qui s'apparente également à une *micro-architecture*. Les plis forment alors l'enceinte dans laquelle le corps peut se mouvoir en entier sans pratiquement en modifier

---

<sup>84</sup> *Ibid.* p.69, citation tirée du livre *Kimono Art Traditionnel du Japon*

les contours. Une telle approche du vêtement n'est pas sans rappeler le dispositif de la tente qu'il convient de développer ici.

La tente se définit comme un logement provisoire ou « *un abri portatif, fait généralement d'une toile tendue sur des supports, utilisée par d'anciens peuples et populations nomades, plus spécialement des tribus du désert, dont la forme et la matière varient selon les époques et les ethnies* »<sup>85</sup>. Autrement dit, c'est une enveloppe textile mobile qui contient la pensée de l'habitat ; un dispositif proche de ce vers quoi nous voulons nous diriger, à ceci près qu'il manque le rapport au corps caractéristique du vêtement. Précisons également que le terme d'abri pour qualifier la tente n'est probablement pas approprié : nous avons vu précédemment qu'habiter n'est pas s'abriter et l'étude de Delphine Page sur les populations nomades et leur habitat tend à mettre en évidence la richesse de ces « maisons ». Elle a en effet décrypté les constructions en toile et leurs usages à travers l'analyse de trois populations nomades, les Touaregs, les Mongols et les Indiens des Plaines, dans son mémoire de travail personnel de fin d'étude intitulé *Refuge de toile* et présenté en 2000 à l'école d'architecture de Nantes. Nous nous appuyons sur son travail pour faire dans un premier temps, un rapide tour d'horizon des premières tentes nomades traditionnelles.

---

85 *Tente*, [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/tente> consultée le 8 mai 2018

### 2.3.1. Symbole de l'habitat nomade

Les Touaregs sont des populations à l'origine nomades, bien que l'influence des grandes villes et le phénomène d'acculturation tendent à leur faire abandonner ce mode de vie. Ils sont aujourd'hui environ un million et demi, répartis en plusieurs confédérations et tribus, et vivent dans le Sahara central et les pays voisins : au Maroc, en Algérie, en Libye, au Niger, au Mali, en Mauritanie et au Burkina Faso. Le mode de vie des Touaregs est essentiellement basé sur le pastoralisme nomade, l'élevage d'animaux et notamment de chameaux et de chèvres est un élément indispensable à leur survie. Et la particularité de la société touareg est le matriarcat ; c'est la mère qui transmet à l'enfant son statut social, c'est aussi la femme qui détient le pouvoir politique et elle est également gardienne de la propriété. Dans le couple, c'est elle qui fournit la tente et son ameublement, et il est d'ailleurs intéressant de noter que le terme ehän qui correspond à l'habitat traditionnel touareg peut aussi s'utiliser pour « *désigner métaphoriquement « l'épouse », détentrice de la tente qui abrite le couple* »<sup>86</sup>. La tente des Touaregs est généralement constituée d'une structure en bois d'acacia recouverte d'un assemblage de peaux de bête tannées, épilées et cousues ensemble. Le revêtement de cuir est également enduit de graisse animale et de

---

86 PAGE Delphine, *Refuge de toile*, mémoire de Travail Personnel de Fin d'Etude de l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes, soutenu en 2000, p.22.

latérite rouge pour assurer l'étanchéité de l'habitation. La construction de ces tentes est entièrement supervisée par la femme. A l'intérieur, l'organisation des espaces témoigne d'une influence culturelle et symbolique forte : le côté sud de la tente, synonyme de bénédiction et de fertilité, est réservé à la femme, tandis que la partie nord, néfaste et hantée, est destinée à l'homme. Dans un campement touareg, les tentes sont placées en fonction des liens sociaux qui existent entre les habitants ; ainsi plus les propriétaires sont proches – par le fait du sang, de l'amitié ou de pactes sociaux – plus leurs tentes seront géographiquement proches.

Il existe d'autres types de tentes nomades dans cette région du monde comme par exemple la *khayma*, habitée par des tribus marocaines. Celle-ci est caractérisée par un revêtement de bandes étroites de couleur sombre, tissées en laine et en poils, cousues entre elles et largement ornées à l'extérieur comme à l'intérieur. La *daboyta*, tente des Afars de Djibouti, d'Erythrée et d'Éthiopie, possède une structure en arceaux recouverte d'une natte de palmiers, et enfin les tentes *makhzen* se différencient par leur habillage en toile blanche ornée de motifs noirs. Quoiqu'il en soit, toutes ces tentes demeurent une architecture au féminin.

Les Mongols sont quant à eux un peuple d'Asie Centrale. Derrière le terme générique « mongols » se cachent en réalité de très nombreuses ethnies dont les plus importantes d'un point de vue numéraire sont



les Khalkhas, les Oïrates, les Bouriates et les Kalmouks. Aujourd'hui près de dix millions, ces populations sont originaires de Mongolie mais aussi de Russie et de Chine. Traditionnellement, les Mongols sont des nomades qui, comme les Touaregs, vivent au rythme de leurs troupeaux de chevaux, de vaches, de moutons ou de chèvres. Ils habitent la steppe herbeuse, le désert chaud ou encore les forêts boréales des monts Altaï et à chaque région correspond un type d'habitation. Dans les deux premiers territoires, les Mongols installent des *yourtes* et dans les montagnes ce sont des tentes coniques qui sont utilisées. La yourte vient du mot turc *yurt* qui désignait au départ « *le territoire sur lequel les nomades avaient pris l'habitude de camper* »<sup>87</sup>, avant de définir le campement puis l'habitation. Il s'agit d'une tente qui offre une pièce unique de forme circulaire et dont la taille peut varier. Elle est faite d'une ossature en bois qui se décompose en plusieurs murs ou treillis de bois, une porte (unique ouverture), une clé de voûte, et une charpente, elle-même élaborée grâce à 81 perches et soutenue par deux piliers. Le tout est enfin recouvert d'une toile en coton, peau ou feutre. Malgré les apparences, la yourte est facile à installer et à démonter, mais elle peut aussi être simplement placée sur un charriot pour être déménagée.

La yourte est un lieu d'habitation extrêmement ritualisée. La porte d'entrée est toujours au sud, le foyer ou poêle est au centre, l'espace des hommes est à gauche de

---

<sup>87</sup> *Ibid.* p.33.

la porte tandis que celui des femmes est à droite, le fond de la tente est réservé à tout ce qui a de la valeur ainsi qu'aux lits, celui du chef de famille faisant face à la porte d'entrée. L'ensemble des gestes est également soumis à des règles : il faut toujours entrer dans la tente en posant le pied droit en premier, ne jamais traverser entre les deux piliers et ne jamais rien jeter dans l'âtre central, pour ne citer que ces trois rituels.

Les Amérindiens ou Indiens d'Amérique sont les premiers habitants du continent américain. Cette terminologie datant du XXème siècle réunit la plupart des peuples présents sur ce territoire avant la colonisation européenne. Autrement dit parmi les Indiens d'Amérique au sens large se trouvent différents styles de vie : après la rencontre avec les européens, certaines tribus autrefois nomades sont devenues sédentaires (les Inuits, les Innus, les Apaches, les Cris), ou semi-sédentaires (les Hurons-Wendat, les Iroquois, les Attikameks) et à l'inverse, des tribus anciennement sédentaires ou semi-sédentaires sont devenues nomades avec la découverte du cheval (les Comanches, les Cheyennes). Nous ne rentrerons bien évidemment pas dans le détail de toutes ces ethnies pour en décrire le mode d'habiter, en revanche nous allons à présent nous intéresser au principal habitat traditionnel et caractéristique des Amérindiens nomades : le *tipi*.

Le tipi est une tente de forme conique constituée de perches de bois regroupées par une de leurs extrémités en un point, et recouvertes de peaux

## // Habit(at), espace du corps dans la textilité

d'animaux. Comme chez les Touaregs, cet habitat est la propriété de la femme. Il peut être décliné selon différentes tailles et est généralement orné de motifs propres à chaque tribu. La porte d'entrée est matérialisée par une peau tout comme les couchettes à l'intérieur. L'espace sous la tente s'organise autour d'un foyer central dont la fumée s'échappe par une ouverture au sommet du tipi. Là encore nous avons à faire à un habitat chargé symboliquement et spirituellement puisque la porte doit être toujours tournée vers l'Est, première direction sacrée, et le tipi doit être installé à l'endroit qui correspond à la projection au sol du centre d'une constellation, afin de marquer l'union du ciel et de la terre. Enfin, notons qu'il existe des tipis destinés à servir de maison pour des familles et d'autres sont construits spécialement pour y organiser des conseils et des réunions.

La tente n'est cependant pas seulement l'apanage des populations mobiles ; entre le tipi et la tente 2 secondes que nous connaissons aujourd'hui, et qui sert aussi bien à loger une famille en vacances qu'une famille de réfugiés, il existe encore bien d'autres usages. Nous ne les citerons pas tous ici et nous arrêterons seulement sur ceux qui peuvent servir notre propos.

### 2.3.2. Usages dérivés de la tente

Malgré la disparition progressive d'un mode de vie nomade historique, la tente n'est pas pour autant complètement abandonnée. Elle est devenue un outil

de choix pour les forces armées qui s'installent en temps de guerre dans des camps rudimentaires. Les soldats romains du temps de l'Empire ont adopté ce dispositif pour vivre sur des « campus » dans des tentes aussi appelées *pagan* ; à cette époque elles étaient faites de toile tendue formant une sorte de pyramide. La tente en règle générale n'est pas particulièrement synonyme de grand confort et cela convient parfaitement à la rigueur militaire. D'autre part, au vue de l'exigence d'efficacité qui caractérise les armées, il est préférable d'opter pour un logement mobile, facile à déployer et à ranger plutôt que pour une installation en dur. La tente, pour sa maniabilité non négligeable est donc un élément stratégique très intéressant dans le domaine militaire. Si les stratégies guerrières ont largement évoluées et que la tente n'est plus aujourd'hui indispensable, elle peut encore servir et notamment à la mise en place de camps d'entraînement ou de repos quand ceux-ci sont voués à être déplacés par la suite. Nous pouvons aussi évoquer le cas particulier du poncho militaire qui, avant d'être assimilable à une tente, est d'abord un vêtement. Il s'agit d'un artefact très simple réalisé à partir d'un carré de toile enduite, percée d'œillets à chaque coin pour y passer des cordelettes, et d'une capuche resserrable au milieu du carré de tissu. Le poncho permet de protéger celui qui le porte de la pluie et du vent et quand il ne recouvre pas un corps, il peut être tendu à des branches d'arbre par exemple, au moyen des cordelettes précédemment citées, et ainsi devenir un abri sous lequel passer la nuit. Cet abri peut d'ailleurs prendre plusieurs formes comme celle d'un appentis ou

encore d'une tente canadienne.

Qu'elle revêt une dimension historique, pratique, symbolique ou esthétique, la tente est aussi le lieu d'un théâtre, de rencontres ou de festivités. Dans le prolongement de la logique guerrière, les tentes pouvaient autrefois être dressées pour l'organisation de tournois où s'affrontaient des « *chevaliers bien nés* »<sup>88</sup>. C'était également sous des tentes distinguées que les hommes de haut lieu en campagne recevaient leurs invités. Delphine Page cite pour nous l'exemple de François Ier qui pour impressionner Henri VIII d'Angleterre avait fait installer un grand village de toile, dans lequel « *la tente du roi de France était tissée en drap d'or* »<sup>89</sup>. Ces fêtes

**« Plus mon espace intérieur est petit, plus grand est mon espace de vie, parce que plus mon espace est petit, plus je vis dehors. »**

bien souvent synonymes de démesure ont participé pendant un temps à faire de la tente un lieu exotique associé aux voyages et à l'inaccessible pour bien des gens. Dans une logique toute autre, nous pouvons aussi ici parler de la tente circassienne. Si cela n'a pas toujours été le cas, aujourd'hui le cirque demeure dans l'esprit populaire un spectacle itinérant et donc nomade, justifiant ainsi le passage d'une construction pérenne en bois, en pierre ou en métal, à un chapiteau de toile souple et amovible. Cette immense enveloppe textile, dans ce cas, fait de la tente le lieu privilégié du spectacle et surtout du

---

88 *Ibid.* p.79.

89 *Ibid.* p.79.

rassemblement, lui-même encouragé par le mode de vie nomade : « *il est plus facile de remplir le chapiteau si l'on se déplace souvent* »<sup>90</sup>. Et bien que les artistes puissent être logés dans des hôtels ou des auberges, et que de plus en plus des cirques stables sont construits, l'itinérance reste un symbole de liberté que défendent encore beaucoup de circassiens : « *Plus mon espace intérieur est petit, plus grand est mon espace de vie, parce que plus mon espace est petit, plus je vis dehors.* »<sup>91</sup>.

La tente peut enfin servir de dispositif de secours et d'urgence lors de crises humanitaires. Rapide à mettre en place peu encombrante et économiquement bien plus intéressante qu'un habitat en dur, elle devient une solution efficace pour fournir un logement aux populations en détresse. Des campements et réserves, généralement mis en place par des organisations internationales ou non gouvernementales, se dressent alors pour abriter pendant un temps, et apporter un réconfort physique et moral aux victimes de catastrophes naturelles ou aux civils fuyants les conflits qui sévissent dans leur pays. Mais malgré ces aides, la tente qui se veut au départ être une solution temporaire, devient parfois la dernière demeure de milliers de personnes. Paradoxalement, « *plus l'aide aux réfugiés est institutionnalisée, plus leur situation risque de ne pas*

---

90 *Architecture et cirque*, [en ligne], <http://archicirc.e-monsite.com/pages/articles/architecture-et-cirque.html> consulté le 10 mai 2018

91 *Ibid. Architecture et cirque*, propos d'Igor Dromesko

*évoluer avant longtemps* »<sup>92</sup>, et par conséquent, les camps temporaires deviennent de véritables villages ou villes de toile comme nous avons pu le voir avec la jungle de Galais par exemple. Le passage d'une situation d'urgence à une situation pérenne fait de la tente non plus un simple abri mais un habitat, un nouveau « chez-soi », comme pour les populations nomades. Seulement les nomades choisissent leur mode de vie, la tente est un marqueur culturel pour eux. A l'inverse, les réfugiés se voient imposer un mode d'habiter qui n'est pas le leur, et contraints de vivre en tente, ils ne peuvent qu'essayer de se l'approprier, avant d'être délogés. Car si les nomades décident d'eux-mêmes de vivre en se déplaçant, ce n'est pas le cas des réfugiés qui cherchent leur place. Les tentes légères qu'ils habitent peuvent être déménagées n'importe quand, à la guise des décideurs et par conséquent, la tente du réfugié est bien loin du symbole de liberté caractéristique de la tente nomade.

### 2.3.3. Le travail de Lucy Orta

A une autre échelle et dans nos pays développés, la tente est aussi le refuge des individus en marge de la société. Nous nous souvenons ainsi de l'intervention de l'association *Les Enfants de Don Quichotte* qui, en décembre 2006, avait installé des tentes très voyantes le long du canal Saint-Martin à Paris, pour loger les sans domicile fixe de la ville. Etre sans abri aujourd'hui dans

---

92 *Ibid.* p.64. *Refuge de toile*

une société surmédiatisée telle que la nôtre revient en fait à être invisible car c'est se fondre littéralement dans le cadre d'une société tout en étant en marge. Et parce qu'on ne les voit pas où que l'on refuse de voir ces SDF, alors on demeure insensible à leur conditions de vie.

A travers son œuvre *Collective Wear*, Lucy Orta cherche non seulement à rendre le problème visible mais à



le surexposer. Cela peut évoquer de nombreuses pensées contradictoires sur la nature et le positionnement d'un individu dans la société, mais un lien sous-jacent est mis au premier plan ici : c'est l'union du besoin personnel à une force collective. Depuis des années, le travail de Lucy Orta s'insère dans l'environnement urbain, dans la ville de Paris et sa banlieue, dans les métros, mais elle investit aussi la Biennale de Venise en 1995 et la Biennale de Johannesburg en 1997. Ses œuvres s'inscrivent pleinement dans le contexte du quotidien où elle tisse la fibre du lien social. Pour sa collection *Collective Wear*, elle a utilisé sa formation de créatrice de mode et a mis au point des pièces conçues telles des architectures modulaires et flexibles, qui servent d'abri collectif ou individuel. Ces structures textiles s'érigent instantanément en une architecture de corps aux moyens de systèmes

*Collective Wear*,  
Lucy Orta, 1996



de poches et de fermetures éclairées, elles combinent plusieurs fibres synthétiques, des tissages techniques et des matériaux naturels et leur armature légère est en fibre de carbone : « *C'est une toile telle une membrane ou une seconde peau autour du corps mais aussi une enveloppe qui forme les murs de notre propre architecture.* »<sup>93</sup>. Les projets d'abris portables de Lucy Orta sont conçus pour permettre l'interaction et la communication spontanée entre les individus, en accueillant plusieurs personnes à la fois. Ils ont permis de redonner un nouveau souffle à des concepts d'activisme et de solidarité sociale considérés comme dépassés.

Derrière la tente, abri ou habitat, se cache donc une dimension sociale déterminante selon laquelle, l'enveloppe qui sert d'habitation peut aussi bien marquer l'exclusion que l'inclusion sociale, le repliement sur soi et l'ouverture aux autres. Chaque cellule d'habitat personnel s'inscrit dans un réseau et une mouvance collective. L'enveloppe un jour frontière peut devenir liaison le lendemain, et face à une telle flexibilité sociale, le projet mi-vêtement mi-architecture devient un outil pour dissoudre l'enclavement communautaire.

---

93 ORTA Lucy, *Process of transformation*, Paris : Jean-Michel Place, 1998. pp.42-45.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

***PARTIE 3***  
***LES ENJEUX***  
***DU VETEMENT***  
***HABITABLE***

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE  
DOCUMENT NUMÉRIQUE AU DROIT D'AUT

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

### ***3.1. L'habitat comme enveloppe libérée du sol***

---

Le projet d'une seconde peau tissée, offrant l'espace d'un chez-soi même temporaire et que l'on porte comme on enfile un vêtement n'est donc pas qu'un projet utopique, le travail de Lucy Orta en est la preuve et d'autres l'ont d'ailleurs suivi dans cette entreprise.

Le créateur de mode allemand Bas Timmer a sorti en 2015 un modèle nommé *Shelter Suit*<sup>94</sup>, une pièce servant à la fois de manteau et de sac de couchage en deux parties. Les deux morceaux se détachent pour faire un manteau la journée et une fois assemblés, la personne peut dormir dans des conditions plus supportables.

Le produit est constitué de tissu technique, dans une matière empruntée à l'armée russe, et qui rend les deux parties imperméables tout en protégeant le corps du feu et du vent. En 2013, inspiré par les travaux du chercheur américain Buckminster Fuller sur le sommeil polyphasique, Forrest Jessee a créé le *Sleep Suit*<sup>95</sup>. Il s'agit d'un dispositif



*SleepSuit*, Forrest Jessee, 2013

---

94 BEEKMANS Jeroen, *Fashion For The Homeless*, [en ligne], <https://popupcity.net/fashion-for-the-homeless/>

95 *Sleep Suit*, [en ligne], <https://collectiftextile.com/sleep-suit/>

## // Habit(at), espace du corps dans la textile



*Sleeping Bag Dress, Ana Rewakowicz, 2000*

créé à partir d'une structure alvéolaire servant à la fois de sac de couchage et de tente. Il épouse et soutient le corps tout en l'isolant de son environnement extérieur permettant ainsi de dormir n'importe où. Au début des années 2000, Ana Rewakowicz invente le prototype *SleepingBagDress*<sup>96</sup>. Il prend la forme d'une robe kimono polyvalente qui, lorsqu'elle est gonflée, se transforme en un contenant cylindrique pouvant

être habité par une ou deux personnes. Les prototypes *SleepingBagDress* fonctionnent avec un petit ventilateur alimenté par une batterie au plomb rechargeable et des batteries NiMH chargées par un panneau solaire incorporé dans la robe elle-même.

Dans un autre registre, en 2009, Justin Gargas, un designer de mode et designer industriel, a développé un modèle de veste qui peut se transformer en une tente, ou comment porter sa maison sur son dos. Et s'il fait trop chaud, la veste peut aussi devenir un sac. Justin explique à propos de sa veste *Vessel* : «*Les individus ressentent le besoin d'échapper aux interactions quotidiennes de leur environnement. Que ce soit des interactions avec une technologie excessive ou avec d'autres personnes, ce besoin psychologique et physique de s'en aller a été*

<sup>96</sup> *Prototypes*, [en ligne], <http://rewana.com/prototypes-sleeping-dress.html>

*le point de départ de ma réflexion.* »<sup>97</sup>. Pour lui, une telle échappatoire n'est possible que si l'utilisateur peut s'extirper efficacement de l'intérieur d'un bâtiment et y revenir quand bon lui semble. C'est de cette idée que lui est venue l'intention de se pencher sur des vêtements extensibles. En 2000, le créateur de mode Hussein Chalayan habitué des déménagements, imagine dans sa collection *Afterword*<sup>98</sup>, une maison que l'on pourrait transporter sur soi. Ainsi, des housses de fauteuils se retournent pour se transformer en robe, une table en bois se déplie telle une jupe à crinoline et des chaises se plient pour devenir des valises. Et puis, l'architecte Cathy

*Afterword,*  
Hussein Chalayan,  
2000



Pack a également conçu une robe de mariée en toile<sup>99</sup> qui se transforme en une tente.

Enfin, selon un concept un peu différent des modèles précédents, en 2008 Dana et Karla Karwas

---

97 LLOYD Alter, *Carry Your House On Your Back With Vessel By Justin Gargasz*, [en ligne], <https://www.treehugger.com/sustainable-fashion/carry-your-house-on-your-back-with-vessel-by-justin-gargasz.html>

98 Hussein Chalayan – *Un créateur en 5 minutes*, [en ligne], <http://www.madmoizelle.com/hussein-chalayan-en-5-minutes-149431>

99 *Wearable Architecture*, [en ligne], <http://www.cathypack.com/soft/sleeping-bag-skirt/>



inventent leur *Party Dress*, une robe portée par 5 mannequins, qui peut se déployer pour créer un petit pavillon. La disposition des corps au sol et en haut d'une échelle crée l'espace et donc l'architecture. Ainsi la robe *Party Dress* combine une structure architecturale, et la logique éphémère propre à la mode. Basée sur le dialogue entre la rigidité, les géométries précises de l'architecture ainsi que les pliages, les drapés et les formes souples de la mode, la robe est conçue tel un système de points et de plis. Les deux créatrices expliquent : « *Chaque couture, chaque vêtement et chaque corps est relié au reste par une seule surface amorphe de tissu. En engageant la communauté avec une performance architecturale, la robe de soirée se déroule pour raconter une histoire à l'échelle humaine, un événement d'architecture temporaire peut transformer la relation du corps à l'espace, et de l'espace à la mémoire. La robe de soirée réunit l'architecture, la performance et la mode en un seul endroit.* »<sup>100</sup>. Et en 2009, les artistes Robin Lasser et Adrienne Pao présentent leur projet *Dress Tents*, une série de créations vestimentaires où le corps devient la structure principale pour en faire des dispositifs architecturaux originaux. Les robes sont surdimensionnées et réinterrogent ainsi le rapport du corps à la terre, mais également, le projet tente d'illustrer ce que serait un monde dans lequel les femmes portent

---

100 LLOYD Alter, *Party Dress : The Ultimate in Movable Architecture*, [en ligne], <https://www.treehugger.com/modular-design/party-dress-the-ultimate-in-movable-architecture.html>

tout ce dont elles ont besoin sur leur dos.<sup>101</sup>



*Dress Tents*, Robin Lasser et Adrienne Pao, 2009

Qu'il s'agisse d'habit-abri, d'habit-habitat ou d'habit qui met en scène l'espace, les exemples ne manquent pas pour encourager l'exploration du vêtement comme objet architectural et espace de développement du corps. Évidemment, l'étude de l'habitat nous a permis de mettre en évidence la multiplicité de formes possible qui permettent à l'homme d'avoir un « chez-soi » et par conséquent nous ne pouvons pas nous limiter à l'exemple de la tente pour justifier notre projet, néanmoins, cela permet l'acceptation du vêtement comme enveloppe habitable. Il est de fait une entreprise

---

101 FRANK Priscilla, *Radical 'Dress Tents' Imagine A World Where Women Carry Everything They Need*, [en ligne], [https://www.huffingtonpost.com/entry/dress-tents-robin-lasser-adrienne-pao\\_us\\_57daa218e4b08cb14093f923](https://www.huffingtonpost.com/entry/dress-tents-robin-lasser-adrienne-pao_us_57daa218e4b08cb14093f923)

complexe que de tenter de présenter toutes les manières flexibles de concevoir un habitat, d'autant que dans nos sociétés modernes où la sédentarité est le mode de vie le plus représenté, nombre de modes d'habiter ont été écartés de l'architecture. Pourtant bien des architectes et designers se sont inspirés de la tente, de la hutte, de l'igloo, de la roulotte, ou même du hamac pour produire des espaces à vivre, mais ceux-ci sont encore trop absents du programme des écoles d'architecture.

### 3.1.1. La notion d'habitable

Pour désigner l'ensemble des formes évoquées et bien d'autres encore, il existe un terme qu'utilise Isabelle Daëron dans son mémoire sur l'habitabilité, c'est le mot *habitable*. Du latin *habitaculum*, il signifie « petite maison » et aujourd'hui il soutient le projet fantasmé de l'habitat flexible. L'habitable s'utilise en météorologie pour désigner l'« enceinte protégeant les instruments », dans la marine c'est l'espace qui abrite les outils de guidage, dans l'aviation il correspond au poste de pilotage et dans le secteur automobile il se réfère au volume intérieur de la voiture. L'habitable est intimement lié au moyen de transport. D'après Isabelle Daëron, l'habitable est une « *interface technique [qui] définit l'espace habitable* »<sup>102</sup> permettant à l'homme d'occuper l'inhabitable et ainsi de se rendre en territoire inconnu. L'habitable devient ainsi synonyme d'une conquête par l'homme du milieu naturel.

---

102 *Ibid*, p.35. *Habitabilité*

En ce sens, il traduit également une sorte de capsule autonome et adaptable dans n'importe quel contexte, sans lien direct avec le site sur lequel il chercherait à s'installer. L'habitable isole son ou ses habitants de l'environnement extérieur potentiellement inhabitable. Par conséquent, l'individu qui habite l'habitable ne peut en aucun cas habiter le lieu ou bien le site dans lequel se trouve sa capsule d'habitabilité. L'habitable devient le facteur d'une mise à distance de l'homme et de l'environnement qui l'entoure, encouragée d'après Isabelle Daëron, par le déplacement : « *La forme paroxysmique de l'habitabilité s'incarne dans l'habitable en mouvement. Celui-ci en se déplaçant colonise les lieux qu'il traverse, n'échange pas avec ce qui lui est étranger (le milieu), il expose et impose son autosuffisance.* »<sup>103</sup>. L'espace-site et l'espace ceint sont donc dans le cas présent, complètement indépendants.

Robert Kronenbourg s'appuie justement sur cette confrontation pour expliquer ce qui d'après lui différencie la *house* de la *home*. Cette dernière, contrairement à la précédente, témoigne d'une capacité de flexibilité et d'évolution car, comme nous l'avons vu, elle dépend de celui qui l'habite et l'investit de son intimité en la façonnant à son image et selon ses besoins ou ses envies. La *house* quant à elle, se limite à une réalité construite. Par conséquent, l'architecte nous invite à ne pas confondre *flexible dwelling* en tant qu'habitat évolutif et flexible

---

103 *Ibid.* p.41.

building<sup>104</sup> qui traduit le déplacement physique de la construction. Notons alors que les habitats nomades étudiés un peu plus tôt possèdent ces deux aspects en donnant autant d'importance à l'élément structurel qu'à la symbolique qui l'accompagne. Le système constructif de ces yourtes, tipis et autres tentes touaregs naît en réaction à l'environnement dans lequel il se pose tout en autorisant le déplacement. Entre stabilité et mobilité, l'habitat nomade illustre alors une forme de dislocation de l'espace traversé et de l'espace habité. Il « *laisse venir le monde* » tout en cherchant à « *contrôler la pénétration du dehors vers le dedans* »<sup>105</sup>, donnant finalement lieu à ce que Clothilde Felix-Fromentin appelle « *localisation délocalisée et délocalisation localisée* »<sup>106</sup>. Le principe de dislocation encourage à notre époque le refus d'une installation certaine et sert l'utopie de l'habitat flexible et mobile. Pourtant, au XXIème siècle, il n'est pas question de revenir à une forme d'habitat du temps des premiers nomades, ni de s'isoler par le biais d'un habitacle. Il s'agit plutôt de développer une logique « *élastique* »<sup>107</sup>, permettant de se poser quelques temps sans vraiment s'installer.

---

104 SCHWARTZ-CLAUSS Mathias (sous la dir.), *Living in Motion, Design and architecture for flexible dwelling*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue sur le site de Vitra en 2002, Edition Vitra Design Museum, Weil am Rhein, 2002, p.21.

105 *Ibid.*, p.121. *Entre habit et habitacle, design de l'habiter : penser l'enveloppe, vers un paradigme de la textileté*

106 *Ibid.*, p.121.

107 *Ibid.*, p.121.

### 3.1.2. Le néo-nomadisme

C'est ce que Yasmine Abbas appelle le *néo-nomadisme*. Il se caractérise par le fait d'être mobile physiquement mais aussi mentalement et désormais numériquement. La mobilité physique est simple à comprendre et nous caractérise tous à partir du moment où nous sommes en capacité de déplacer notre corps géographiquement d'un point A à un point B au moyen d'un dispositif de transport ou non. La mobilité mentale se traduit par le passage d'une culture à une autre, et les négociations perpétuelles qu'il faut engager entre le *Moi* et le milieu culturel dans lequel il s'insère. De tels ajustements en continu entraînent inévitablement des mutations personnelles mais aussi spatiales. Enfin la mobilité digitale désigne l'ensemble des usages qui sont faits des technologies électroniques et informatiques, et qui permettent aux usagers d'être en présence virtuelle d'une infinité d'informations, tout en étant physiquement ailleurs. Les néo-nomades habitent dès lors, des territoires disséminés sur plusieurs terres, plusieurs continents même, mais aussi et de plus en plus, ils habitent des espaces dématérialisés, grâce aux avancées technologiques. La condition néo-nomade est l'illustration d'une situation dynamique qui implique la nécessité de s'adapter et de se réadapter en permanence. Entre abandon et enrichissement, les néo-nomades se détachent progressivement des lieux, en quête d'une plus grande liberté.

D'après le sociologue, Yves Pedrazzini, si le néo-nomadisme peut être la conséquence d'une précarité économique, il est avant tout un choix de rupture avec une société fondée sur l'échange de marchandises et dans laquelle « *la mobilité n'est rien d'autre qu'une capacité à fonctionner dans le système* »<sup>108</sup>. Cette pratique de la mobilité volontairement adoptée se traduit par le détournement de moyens de transport tels que la voiture, le camion ou encore le bus en un véritable « chez-soi », autrement dit, la transformation d'un habitacle en un habitat mobile. Ce nomadisme contemporain est un phénomène de société qui apparaît comme relativement nouveau mais qui était pourtant déjà présent il y a quelques décennies. Dans les années 1980 en Angleterre, des adeptes du nouveau nomadisme se font connaître sous le terme de *travellers*, une expression empruntée aux populations tsiganes et rroms. Les *travellers* sont à l'origine des populations nomades venues d'Irlande et qui se sont illustrées comme musiciens. En Angleterre, c'est la musique techno, les rave parties et plus généralement la critique sociale et les cultures urbaines qui définissent ces formes de nomadisme contemporain, plaçant les *travellers* en marge de la société. Aujourd'hui encore, les groupes sociaux qui s'enrôlent dans ce type de mode d'habiter sont perçus comme des « *expressions ou des réactivations de modes de vie primitifs, dont la place*

---

108 PEDRAZZINI Yves, *Néo-nomadisme*, [en ligne], <http://fr.forumviesmobiles.org/reperes/neo-nomadisme-1755> consulté le 17 mai 2018

*dans le monde moderne n'est, par suite, ni normale, ni fonctionnelle, et dont il s'agit de limiter les adeptes et les repousser dans les limbes du système social acutel »<sup>109</sup>.*

L'image d'un nomadisme infertile est encore très présente dans nos sociétés industrielles et qualifie cette fois-ci une situation subie par des personnes obligées de se déplacer, pour des questions d'instabilité professionnelles. Par exemple en Europe, avec le développement du nucléaire, une catégorie de travailleurs que l'on appelle les *travailleurs du nucléaire* a émergé. Leur travail leur impose de se déplacer de réacteurs en réacteurs afin de réparer le cœur de ceux-ci lorsqu'il s'est arrêté. Quand il faut intervenir sur un réacteur en panne, ce sont plusieurs dizaines voire centaines de travailleurs qui arrivent en masse et s'installent dans des camps proches de la centrale. Leurs installations sont à la limite de la précarité et ils n'ont pas le temps d'en faire un chez-soi plus appréciable qu'il leur faut déjà changer d'endroit. Mais il existe bien d'autres catégories de travailleurs nomades. A l'opposé des travailleurs du nucléaire se trouvent par exemple les entrepreneurs qui se déplacent pour aller gérer leurs sociétés. Dans ce cas nous ne parlons pas de précarité économique mais au contraire de la conséquence d'une réussite financière, encore que dans ce cas précis, le déplacement perpétuel entraîne la disparition d'un véritable chez-soi. Nous pouvons également penser aux pilotes de ligne et

---

109 *Ibid.*



hôtesses de l'air qui passent probablement plus de temps dans des hôtels que dans leur propre « home ». Et puis il y a les travailleurs nomades encouragés par l'usage des nouvelles technologies. Cela concerne toutes les formes de travaux qui sont faits à distance des lieux habituels de l'entreprise, au profit des tiers-lieux. Généralement les espaces privilégiés dans ce cas sont les lieux de co-working, des espaces ouverts dont l'organisation se veut être au carrefour entre le bureau et la maison. On parle aussi de télétravail, c'est-à-dire d'un travail effectué à partir d'un bureau satellite qui peut changer de place à la guise du travailleur. Depuis sa maison, d'un espace partagé, d'un café ou encore de la plage, le travailleur nomade n'a besoin que d'un ordinateur et d'une connexion internet pour assurer ses missions. Ce nomadisme aussi appelé « nomadisme digital » ou « *nomadisme numérique* » *découle d'une évolution du rapport entre vie professionnelle et vie personnelle. Finalement à travers le travail flexible, le néo-nomadisme s'apparente à une forme de « transgression visant à dépasser les certitudes établies »*<sup>110</sup>, un anticonformisme qui a des répercussions sur les individus, mais aussi sur les espaces urbains qui tentent de s'adapter à ce phénomène en plein essor.

---

110 *Le néonomadisme, un phénomène bénéfique*, [en ligne], <http://neonomadisme.canalblog.com/archives/2013/03/26/26744238.html>

### 3.1.3. Quel devenir de l'habitat ?

Par l'usage ainsi détourné des espaces de vie, l'architecture est séparées de la fonction, permettant aux néo-nomades d'habiter partout et tout le temps. Mais alors que ces derniers, sont enfin libres de toute attache, où est le véritable chez-soi ? Où est l'habitation qui permet à l'intime de se déployer ? L'habitat ainsi éclaté, et décentré, devient « *une conception « fonctionnaliste » de la résidence* »<sup>111</sup>, une sorte de « machine à habiter » pour reprendre le slogan de Le Corbusier, et dans laquelle le privé se laisse envahir par le public. Dans son *Anthropologie de l'habiter*, Georges-Hubert de Radkowski pose alors cette question du devenir de l'habitat dans nos sociétés industrielles : allons-nous vers « [...] *l'habitat-œkoumène : celui qu'exploite la société industrielle (et qui tend à se confondre avec la surface du globe terrestre) ? Ou, au contraire, aboutirons-nous seulement à la « réduction » de cet habitat-centre à un système minimum [...]* »<sup>112</sup>. La sédentarité avait son symbole : le paysan, *l'homme du site*<sup>113</sup>, l'illustration même de la symbiose entre l'espace habité et le milieu naturel environnant qui permet la localisation de cet habitat. A notre époque, si le sédentaire produit les matières premières, l'homme industriel et le nomade contemporain ne font que les exploiter. Nous évoluons en effet dans une culture du jetable,

---

111 *Ibid*, p.137. *Anthropologie de l'habiter, Vers le nomadisme*

112 *Ibid*. p. 137.

113 *Ibid*. p.138. Propos tirés d'une note de bas de page

de la surconsommation et du gaspillage, et la mobilité croissante tend à s'inscrire dans cette logique. De plus en plus d'espaces sont laissés vides et les déplacements perpétuels sont peu économiques. Dans son livre *Espèces d'espaces*, Georges Perec proposait d'ailleurs que l'on dispose chacun de plusieurs chambres afin d'observer la ville selon différents points de vue : « *Au lieu de vivre dans un lieu unique, en cherchant vainement à s'y rassembler, pourquoi n'aurait-on pas, éparpillées dans Paris, cinq ou six chambres ?* »<sup>114</sup>.

Face à une telle tendance à la volatilité, à quoi vont ressembler les villes de demain ? Comment penser l'architecture, encore trop associée à l'enveloppe fixe et pérenne dans un monde qui bouge en permanence ? Comment architectes, urbanistes et designers peuvent-ils, avec l'aide des technologies modernes, intégrer la dimension d'obsolescence et d'éphémère dans la conception ? La réponse se trouve peut-être dans la création textile, car s'il y a un domaine qui a compris l'enjeu du jetable et de l'éphémère, c'est bien le monde de la mode, influente et instable.

---

114 PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris : Galilée, 1974, p.116.

## ***3.2. Une question de distance***

---

### 3.2.1. Entre habitat oekoumène et système minimum

A travers l'expression d'*habitat-oekoumène* qu'utilise Georges-Hubert de Radkowski, nous entendons un habitat dont les limites seraient confondues avec celles de notre planète. Avec le développement exponentiel du mode de vie néo-nomade, l'homme habite certes partout et tout le temps mais il ne le fait pas seul. Si l'on imagine que l'avenir de l'habitat réside dans le concept d'*habitat-oekoumène*, alors cela sous-entend que les plus de 7,556 milliards d'habitants de la Terre vont faire de leur chez-eux l'entière surface du globe. Nous tendrions donc vers une sorte d'habitat partagé, où le chez-soi serait aussi celui des autres, et donc un habitat dans lequel l'expérience collective est imposée et surtout permanente. En effet, lorsque l'on regarde le cas d'une habitation occidentale classique, par exemple une maison avec jardin dans un lotissement ou bien un appartement dans une résidence, l'expérience de l'habitat se résume aux premiers destinataires de ce lieu de vie. Nous pouvons alors imaginer ces destinataires comme une seule et même entité et ainsi considérer l'habitat comme un chez-soi individuel. Cet habitat peut ensuite devenir espace collectif. En laissant pénétrer le dehors, avec un degré

## // Habit(at), espace du corps dans la textilité

de publicité plus ou moins important, l'entité habitante initiale choisit ou accepte à un moment donné de partager son espace d'intimité. Dans le cas de l'*habitat-ækoumène*, le public envahit le privé et chaque habitant se voit imposer la présence des autres dans l'espace qu'il habite. Cela signifie que les espaces à concevoir pour ce mode de vie soient des espaces hybrides, flexibles, et qui puissent s'adapter en fonction des besoins de chacun. Par conséquent, l'habitat ne pourra définir ici que la simple fonction de localisation mais ne pourra s'apparenter à un chez-soi exclusif.

La flexibilité que les individus recherchent est déjà en partie comblée par le numérique. Dans notre société hyper-connectée, l'essor des nouvelles technologies a permis à chacun de se doter d'interfaces digitales nomades qui accompagnent nos incessants déplacements. Grâce à elles, nous sommes en permanence « en contact » avec le reste du monde, quel que soit l'endroit dans lequel nous nous trouvons, et elles nous rendent également toujours disponibles. De fait, les limites du cadre professionnel et celles de la vie privée tendent à se confondre. Si avec le nomadisme contemporain l'habitat se dissout spatialement, les technologies modernes brouillent quant à elles les temporalités.

Parmi les conséquences néfastes de ces tendances, le stress détient une place importante. Au

nom de plus de liberté, « *l'apprivoisement* »<sup>115</sup> des espaces par les individus est nécessaire et implique un certain nombre de concessions et de compromis pour que chacun puisse vivre en harmonie avec l'environnement dans lequel il se plonge. Le stress de cette transition engendre alors le besoin d'un « *recentrement du soi* »<sup>116</sup>. Au milieu des lieux partagés, l'homme doit donc pouvoir avoir un espace particulier, une bulle de décompression, une enveloppe habitable par lui-même et qui lui permettrait de s'extirper du monde qui l'entoure, sans pour autant remettre entièrement en question son mode de vie d'homme mobile. C'est dans cette recherche que nous inscrivons le projet du vêtement-habitat. Celui-ci deviendrait en effet une sorte d'habitable au sens d'espace qui offre à l'homme toutes les conditions nécessaires à son développement, tout en lui assurant mobilité et détachement du site traversé. De plus, une enveloppe textile telle que le vêtement, entourant et protégeant le corps d'un environnement stressant, deviendrait le marqueur des limites d'un « chez-soi » au sens d'habitat minimum. Contrairement à l'architecture bâtie qui, de par ses proportions, autorise l'expérience collective de l'espace, le vêtement quant à lui est strictement personnel et individuel, il est une seconde peau qui, même ample, ne peut contenir qu'un seul et unique corps. Par conséquent le vêtement pensé et conçu comme habitat, assurerait une mise à distance du dehors par rapport au

---

115 *Ibid.* *Le néonomadisme, un phénomène bénéfique*

116 *Ibid.* *Le néonomadisme, un phénomène bénéfique*

## // Habit(at), espace du corps dans la textilité

corps contenu, et permettrait alors de retrouver la notion de véritable « chez-soi ».

En 2000, Jennie Pineus, une designer tout juste diplômée, présente ses *Head Cocoons*, des enveloppes de toiles suspendues dans lesquelles les visiteurs peuvent glisser simplement leur tête. A l'intérieur il n'y a rien, en revanche ces poches sont une invitation à l'isolement, à la déconnexion et au repos de l'esprit. Par le simple acte de se couvrir la tête en l'entourant d'une enveloppe textile, l'individu abrite son esprit et se met à distance des autres

*Head Cocoon*,  
Jennie Pineus,  
2000



pour ne se concentrer que sur lui-même. La poche suspendue offre ainsi à chacun la possibilité d'une réunion avec son soi, dans une relation intime et exclusive. Nous cherchons dès lors à transposer cette expérimentation à l'échelle du corps entier, ce corps qui veut pouvoir rentrer chez lui.

La question de la distanciation de l'homme par rapport aux autres fait écho aux recherches d'Edward Twitchell Hall. Dans son ouvrage *La dimension cachée*, l'auteur cherche en effet à comprendre le rapport que l'homme entretient avec l'espace matériel qui l'entoure et introduit pour cela le concept de proxémie. Derrière ce néologisme, Edward T. Hall définit « *l'ensemble des observations et des théories concernant l'usage de*

*l'espace par l'homme* »<sup>117</sup>. C'est en d'autres mots cette distance cachée, la distance qui sépare les individus pris ensembles dans une interaction et qui dessine les contours de l'espace nécessaire à l'équilibre de l'homme. Quand des architectes, urbanistes ou anthropologues considèrent la croissance démographique et le surpeuplement qu'elle entraîne comme un point noir dans la recherche sur l'évolution de l'habitat, d'autres tels que Georges-Hubert de Radkowski y voit un véritable challenge en proie à modifier complètement notre manière d'habiter mais aussi de construire : « *Mieux vaut dès aujourd'hui changer d'architecture* »<sup>118</sup>. Avec son livre *La dimension cachée*, Edward T. Hall propose un regard tout à fait inédit sur ce débat : « *peut-être est-ce moins le surpeuplement qui nous menace que la perte de notre identité* »<sup>119</sup>.

**«Mieux vaut dès  
aujourd'hui changer  
d'architecture»**

A partir des travaux réalisés par des éthologues sur le stress provoqués chez les animaux par un fait de surpopulation, Edward T. Hall dénonce les logiques constructives qui régissent à notre époque l'aménagement de l'espace urbain, et qui consistent à entasser verticalement les individus sans tenir compte de

---

117 TWITCHELL HALL Edward, *The Hidden Dimension*, New York: Doubleday, 1966. Trad. Franç. *La dimension cachée*, Paris : Ed. Du Seuil, 1971, p129.

118 *Ibid*, p.140. *Anthropologie de l'habiter, Vers le nomadisme*

119 *Ibid*. *La dimension cachée*, quatrième de couverture.



leurs différences culturelles. La croissance démographique et particulièrement l'afflux massif des populations dans les villes, représentent un enjeu considérable il est vrai, mais c'est un phénomène qui s'observe partout dans le monde, aussi bien aux Etats-Unis, qu'en France ou encore au Maroc, et pourtant chacun de ces Etats présentent des modes d'habiter différents. Dans leur processus de développement, les grandes métropoles mettent en contact des populations issues de milieux culturels très divers en leur imposant des concentrations telles qu'elles deviennent source de pathologies. Nous avons parlé précédemment de l'importance de l'acculturation, de l'adaptation à l'environnement urbain et de l'acceptation des diverses communautés que nous rencontrons dans nos déplacements, or la discrimination est un phénomène très long à combattre et même si nous réussissions à nous en débarrasser, les populations minoritaires, du fait de l'entassement humain en ville, seraient toujours confrontées à des situations stressantes. C'est ce qu'Edward T. Hall appelle le « cloaque comportemental » ou la « jungle ».

D'après plusieurs études sociologiques et notamment celle de Nathan Glazer et Daniel Patrick Moynihan, dans *Beyond the Melting Pot*, il semblerait que les groupes ethniques qui s'installent en ville ne se fondent jamais complètement dans le milieu urbain qu'ils investissent. Au contraire, ils conservent ce qui fait la particularité de leur culture. Par conséquent, le facteur culturel devrait tenir une place prépondérante dans

les recherches sur les formes d'habitats. Cependant, les politiques du logement encouragent encore fortement un aménagement urbain homogène. En effet, dans une logique de construire plus, mieux, et moins cher, afin de répondre à la demande croissante de logements, nous faisons finalement face à une « *architecture internationalement standardisée* »<sup>120</sup>, qui tente de taire la diversité des êtres humains en leur concédant une même case à chacun. Dans son ouvrage *La dimension cachée*, Edward T. Hall cherche justement à démontrer que la façon qu'ont les individus d'organiser, de répartir et de remplir l'espace, tient principalement du fait de certains mécanismes inconscients. Il consacre deux chapitres de son livre à ces moyens de perception de l'espace en distinguant d'une part les récepteurs à distance (les yeux, le nez et les oreilles) et d'autre part les récepteurs immédiats (la peau et les muscles). Il explique grâce à cela comment l'importance qui est accordée de façon plus ou moins importante à la vue, à l'ouïe, à l'odorat et au toucher dans les différentes civilisations donne lieu à des perceptions hétérogènes de l'espace et à des relations singulières entre l'homme et son environnement. Ainsi l'espace pour Edward T. Hall est tactile, thermique, olfactif ou encore visuel, mais il est aussi organisé de façon fixe, semi-fixe, mouvante ou encore informelle lorsqu'il comprend l'ensemble des distances que nous pouvons

---

120 PETONNET Colette, « Espace, Distance et dimension dans une société musulmane », *L'Homme*, n°2, vol. 12, 1972, p.47.

observer dans nos rapports aux autres. Cet *espace informel* est pour l'auteur une approche essentielle à prendre en considération afin de réagir de la manière la plus adaptée qui soit aux larges mouvements de population. Pour lui, « *Si l'on considère l'individu humain à la manière des anciens marchands d'esclaves, et si l'on mesure leur besoin d'espace en termes de limites corporelles – on néglige les conséquences que peut entraîner la surpopulation. Mais si l'on envisage l'homme comme entouré d'une série de « bulles » invisibles dont les dimensions sont mesurables, l'architecture apparaît alors sous un angle radicalement différent.* »<sup>121</sup>.

### 3.2.2. Les distances chez l'homme

Ces bulles dont parle Edward T. Hall sont ce que l'auteur appelle aussi les distances de l'homme et il en considère 4 : la distance intime, la distance personnelle, la distance sociale et la distance publique, toutes basées sur l'observation de populations occidentales et notamment américaines. Elles n'ont pas valeur d'universalité mais donnent néanmoins des clés de lecture pour appréhender le rapport de l'homme à l'espace. Nous allons à présent détailler chacune d'elles pour les mettre en parallèle avec la question du vêtement, entre seconde peau et architecture.

---

121 TWITCHELL HALL Edward, *The Hidden Dimension*, New York: Doubleday, 1966. Trad. Franç. *La dimension cachée*, Paris : Ed. Du Seuil, 1971, pp.159-160.

La *distance intime* implique une forte sollicitation sensorielle puisque la présence d'un autre corps s'impose au point de devenir parfois envahissante. Elle se traduit selon deux modes. Le mode proche caractérise l'acte sexuel et la lutte pour lesquels les corps sont en contact. Les récepteurs immédiats sont largement engagés puisque les muscles et la peau communiquent et les bras encerclent. Les perceptions olfactives et thermiques s'intensifient fortement elles aussi et la vision se brouille ou à l'inverse, elle devient tellement précise que la rétine est presque entièrement excitée. A cette distance équivalente à zéro, la communication est essentiellement non verbale et lorsque la voix intervient c'est le plus souvent de façon involontaire. Le mode éloigné est évalué entre 15 et 40 centimètres. A cette distance, la tête peut paraître en partie déformée mais la vision est globalement distincte, le contact des corps n'est pas de mise, en revanche les mains peuvent se joindre. Dans le cas d'une telle distance entre deux inconnus, les « bulles » d'intimité de chacun peuvent s'en trouver distordues et provoquent parfois le « louchement ». La voix prend plus de place mais elle équivaut seulement à des murmures ou des chuchotements. La chaleur et l'odeur de l'autre sont parfaitement perceptibles. La distance intime, comme synonyme de très grande proximité tend à faire disparaître le vêtement jusqu'à dévoiler un corps nu. L'habit s'apparente alors à une seconde peau, fine et très ajustée, qui laisse deviner les courbes du corps. Ce dernier ainsi exhibé témoigne d'une invitation à entrer dans la bulle de l'autre. Si nous nous référons à la classification

des enveloppes, le principe de Roland Barthes et la stratification des vêtements selon un axe horizontal, les couches textiles de la distance intime sont celles des sous-vêtements.

La *distance personnelle* chez les êtres humains désigne la sphère protectrice nécessaire à un organisme pour s'isoler des autres. Elle « *marque l'affectivité et la proximité quotidienne des individus dans leur vie publique. C'est aussi la distance qui correspond à la confiance, la complicité.* »<sup>122</sup>. Dans son mode proche (de 45 à 75 cm), la distance personnelle permet le contact des extrémités supérieures par l'extension des membres et la communication est essentiellement faciale et vocale. La vision est parfaitement nette et on peut distinguer les détails du visage, ses textures et ses reliefs. Dans le mode lointain (de 75 à 125cm), la distance personnelle correspond à « *la limite de l'emprise physique sur autrui* »<sup>123</sup> et au-delà de laquelle le contact est impossible. Les détails du visage demeurent visibles très nettement de même que la totalité du corps, lorsqu'il est assis, ainsi que les mouvements de celui-ci. Les perceptions olfactives sont possibles contrairement à celles de la chaleur corporelle et la voix est modérée. A cette distance, le vêtement ne joue pas un rôle dans la relation entre individus mais

---

122 CHANTEUR Marie, *Vêtements et proxémie*, 2010, p.33. disponible en ligne à l'adresse [https://issuu.com/ecoconconde/docs/2010\\_marie\\_chanteur](https://issuu.com/ecoconconde/docs/2010_marie_chanteur)

123 *Ibid.* *La dimension cachée*, p.151.

plutôt entre l'enveloppe et le porteur de cette enveloppe. Le vestiaire de la bulle personnelle est avant tout celui du confort et se traduit par des vêtements décontractés, agréables et universels tels que le t-shirt ou le jean, et des matières douces telles que le coton ou le jersey. A noter cependant que ces vêtements sont choisis en fonction de la situation géographique et du climat car la distance personnelle peut s'exprimer autant dans les lieux privés que publics, intérieurs ou extérieurs.

La nuance entre le mode proche et le mode lointain de la *distance sociale* se trouve dans « *la limite du pouvoir sur autrui* »<sup>124</sup>. C'est une relation interpersonnelle directe qui autorise l'interaction entre plus de deux personnes. C'est le territoire de la neutralité et de la diplomatie et dans lequel l'espace personnel de chacun n'est pas mis en péril. L'accent est porté sur les gestes et non plus sur l'expression du visage. Le contact physique n'a plus lieu d'être, les détails du visage ne sont plus perceptibles et la voix est normale et peut porter jusqu'à environ six mètres. Dans le mode proche, c'est-à-dire entre 1.20m et 2.10m, la tête est perçue normalement, les épaules et le haut du corps sont visibles jusqu'au corps en entier. Le mode proche est celui des négociations interpersonnelles impliquant une participation de chacun plus importante que dans le mode lointain. Il est utilisé par exemple entre collègues et dans les réunions informelles. Dans le mode éloigné, entre 2.10m et 3.60m,

---

124 *Ibid.* p.152.

## // Habit(at), espace du corps dans la textilité

le corps est perçu en entier et avec l'espace proche, le cadre est plus formel, il n'y a plus de perceptions ni olfactives ni thermiques et la voix est plus haute. A ce stade, les comportements sont conditionnés par la culture, et la hiérarchie sociale s'exprime, mais c'est aussi le mode de prise de distance et d'isolement. La plupart des vêtements peut faire partie du vestiaire de la distance sociale, mis à part les sous-vêtements. Il y a donc au moins deux enveloppes qui recouvrent le corps. Les vêtements sont ici marqueurs d'une identité, de l'appartenance à un groupe, de l'expression des valeurs personnelles et esthétiques ainsi que du statut social. Le vêtement social catégorise, il cache le corps et masque la personnalité.

Enfin la *distance publique* caractérise l'espace dans lequel l'appareil sensoriel de chacun est très peu sollicité. La bulle publique est une bulle collective dans le sens où elle se situe en dehors de l'espace pour lequel l'homme est directement concerné. Dans le mode proche – entre 3,60m et 7,50m – l'individu peut s'échapper s'il se sent dans un environnement trop hostile. La voix est désormais haute mais pas encore à son maximum, et surtout, elle s'accompagne d'un changement de style et de vocabulaire pour devenir plus formelle ; l'homme devient, dans le cas d'une distance publique, un orateur. En revanche, la perception des détails est mauvaise, le corps vu dans son ensemble et dans son contexte apparaît sans volume, plat. Au mode éloigné, au-delà des 7,50m, et plus précisément à partir de 9m, nous entrons dans une distance d'autorité, qu'imposent généralement

les personnages importants mais qui peut être utilisée par tous. A partir de 9m, toute la communication non verbale se traduit par des expressions exagérées. La voix est légèrement forcée, l'élocution est travaillée, et les comportements sont accentués, car à cette distance, une attitude normale passerait totalement inaperçue tant le corps semble petit et se fond dans le cadre. Le vêtement représentatif de cette distance publique est le costume (complet, complet-veston ou encore de scène). Symbole de la tenue masculine, il existe aussi pour les femmes, mais à ce stade la distinction des sexes importe peu. Le costume est avant tout un vêtement de représentation, c'est le masque de Semper qui transfigure l'apparence des individus.

### 3.2.3. Le paradoxe proxémique

Plus la distance qui sépare les individus augmente, plus les couches de vêtements s'additionnent et plus le vêtement se structure. Du sous-vêtement ultra fin au costume épais, droit et rigide, le corps est progressivement augmenté dans son volume. Ses frontières éloignent peu à peu l'intime privé du domaine public, le corps nu disparaît au profit du corps social, du corps en représentation, du corps masqué. Si l'on prolonge ce mouvement d'éloignement et que l'on repousse les limites de l'enveloppe corporelle, que se passe-t-il ? L'étoffe souple, nous l'avons vu plus tôt, possède une matérialité qui ne supporte pas seule sa stéréotomie et a donc besoin de trouver des appuis externes. Autrement dit, plus on



augmente la distance qui la sépare du corps, plus on l'éloigne des points d'appuis de ce dernier. La portée ainsi prolongée doit donc être compensée par un système structurel plus performant pour rattacher l'enveloppe au

***L'architecture se définit  
comme «l'espace entre  
le corps et le tissu»***

corps ; jusqu'à atteindre des distances telles que l'enveloppe ne fonctionne plus avec son support mais comme un système indépendant.

Dans son travail, Issey Miyake étudie les matières de ses créations à travers les notions de frontières, de limites, il étudie le rapport entre l'intérieur et l'extérieur comme une membrane et voit dans le vêtement le « *paradigme de la maison* ». Pour le designer, l'architecture se définit alors comme « *l'espace entre le corps et le tissu* »<sup>125</sup>. Partant de cette définition, le constat est désormais clair, de la seconde peau à l'architecture il n'y a qu'un pas à franchir : décoller le tissu de son support corporel, et ainsi créer l'espace dans lequel l'homme vêtu va se mouvoir. Est-ce bien aussi simple ? Presque. Il faut néanmoins noter la nuance qui différencie nettement le vêtement de l'architecture : l'expérience collective de l'espace. Celle-ci est possible avec l'architecture mais ne définit en rien l'enveloppe vestimentaire favorable à l'expérience individuelle. Dans sa collection *Collective Wear*, Lucy Orta cherche à mettre l'accent sur l'union et le lien social : elle

---

125 CADORET Charlotte, *Qu'une histoire de vêtement*, mémoire de master de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes, soutenu en 2005, p.96.

réussit à créer un habitat textile susceptible d'accueillir plusieurs corps, mais pour ce faire, elle part néanmoins d'enveloppes individuelles qu'elle rassemble ensuite au moyen de fermetures Eclair.

Nous pouvons alors faire la remarque suivante : plus le vêtement se déplace sur le *filin* de Roland Barthes vers l'extérieur, plus l'intimité du corps est protégée car mise à distance des autres. Mais plus cette même enveloppe vestimentaire s'amplifie, plus elle crée de l'espace entre elle et le corps, et par conséquent, tend à autoriser l'accueil d'un autre individu. Vêtement et architecture se retrouvent alors dans le concept du corps augmenté. Le corps se vêt d'un volume dont les proportions marquent physiquement cette bulle privée et strictement personnelle que l'homme cherche à conserver vis-à-vis de l'environnement public, et offre à l'intérieur un espace d'expression et de développement de l'intime. Le chez-soi peut désormais trouver sa place dans l'enceinte du vêtement.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

### ***3.3. Textiles et technologies***

---

Le vêtement est au départ une enveloppe textile souple, flexible, malléable et sans stabilité, mais il développe une forte expressivité dans le rapport qu'il entretient avec le corps. Il invite à une forme de co-construction avec le porteur, laquelle se marque de l'expérience, l'histoire, les souvenirs et les sentiments de ce dernier. L'enveloppe vestimentaire communique avec l'individu qu'elle habille mais aussi avec le monde qui l'entoure. La qualité du vêtement se trouve dans un principe de relations, dans son comportement et sa connexion avec le corps. Aujourd'hui l'enveloppe textile se transforme. Depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, le monde matériel a évolué vers des produits à courts termes. Ils ne sont plus aussi robustes qu'avant et ont changé au profit de produits plus changeants, évolutifs et interactifs. Ces mutations vont de pair avec l'investissement des technologies numériques dans toutes les filières et à toutes les étapes de la vie d'un produit, depuis sa conception jusqu'à sa consommation et même à son recyclage. Grâce à elles les productions sont plus rapides, les produits sont fabriqués en plus grandes quantités et présentent des compétences accrues. Les composants électroniques sont réalisés en série et sont à la fois de plus en plus complexes et de plus en plus petits. Au stade de

la consommation, les produits d'aujourd'hui sont moins chers, ils affichent une certaine qualité et embarquent davantage de technologies, mais ils n'ont qu'une courte durée de vie, deviennent des gadgets et sont soumis au renouvellement permanent imposé par la mode. Toutes ces caractéristiques en font des produits sans grandes expériences sensorielles qui ne sont que consommés, jetés et remplacés sans laisser de trace dans la mémoire du consommateur.

Pourtant les technologies numériques sont aussi porteuses d'espoir et notamment au niveau d'une plus grande qualité relationnelle avec nos objets du quotidien. Ils deviennent plus adaptables, plus disponibles et plus accueillants. Les objets produits ces dernières années offrent une interaction dynamique avec leurs utilisateurs. Leur utilisation est désormais souple et flexible. L'univers du textile connaît une importante révolution dans ce sens, et le tissu en fibres naturelles ou synthétiques devient une interface ou objet interactif innovant. Couplé avec la chimie, la physique, les mathématiques ou encore la biologie, le matériau textile est à présent implanté dans tous les secteurs industriels pour ses performances techniques et ses propriétés fonctionnelles. Celles-ci résultent de la capacité de l'industrie à élaborer une infinité de combinaisons de fibres textiles, avec éventuellement d'autres composants organiques ou minéraux, afin de créer des fils, des surfaces ou des volumes selon différentes structurations, et permettant des applications extrêmement variées. C'est d'ailleurs

grâce à la confrontation des disciplines scientifiques et de la création textile que dans les années 1960 le textile a pu être étiqueté comme un matériau à part entière. Depuis, les fibres synthétiques sont le sujet d'une importante compétition entre grands groupes industriels, propulsant ainsi leur production. Dans les années 2000, elles représentaient un quart de l'industrie textile en général pour atteindre un tiers ces dernières années<sup>126</sup>. Elles ont permis d'ouvrir de nouveaux marchés notamment dans les domaines du sport et de la médecine mais aussi dans le champ de la création vestimentaire et architecturale.

### 3.3.1. Applications des textiles intelligents

Si l'objectif des textiles à fonction active est bel et bien de faciliter notre quotidien, nous pouvons nous poser la question de l'implication de l'homme et du corps qui utilisent ces matières. Car l'interactivité, la notion de textiles comme interface, n'est véritablement intéressante que parce que nous, êtres humains, sommes au cœur de leurs utilisations. Dans le cas de notre projet d'enveloppe mi-vêtement mi-habitat, nous savons désormais l'importance qui doit être accordée à la relation du corps et de la poche qui l'habille. Nous cherchons une enveloppe textile qui sera mise en forme et en mouvement par le corps, tout en lui assurant les conditions nécessaires à

---

126 BROWAEYES Christine, *Les enjeux des textiles du futur*, [en ligne], <https://www.futura-sciences.com/tech/dossiers/technologie-enjeux-textiles-futur-1899/page/2/>

son développement. Grâce à l'essor des technologies contemporaines, les textiles intelligents sont devenus un outil formidable dans la création de vêtements. Les textiles intelligents, aussi appelés smart textiles ou encore e-textiles, qui composent les vêtements de demain sont fabriqués à partir de fibres naturelles ou synthétiques et de puces ou micro-capteurs connectés. Ils sont capables de percevoir et d'analyser les signaux envoyés par le corps, afin d'y répondre de la façon la plus adaptée qui soit. Remplis de capteurs, les vêtements intelligents ont désormais à charge de veiller sur notre bien-être et sur notre santé. Pyjamas qui changent de couleur si l'on a de la fièvre, vestes chauffantes, vêtements hydratants, il existe déjà une panoplie de créations textiles qui va bientôt envahir nos vestiaires.

Gemtex, le laboratoire de l'École nationale supérieure des arts et industries textiles (Ensait), s'est engagé en 2012 dans le programme de recherche *Homo Textilis* dont l'objectif est de développer des vêtements interactifs, des vêtements innovants qui réagissent aux signaux et émotions émises par le corps. De nombreux laboratoires ont participé à ce programme ainsi que le couturier Hussein Chalayan. Il a permis de mettre en place des projets particulièrement novateurs comme par exemple des sous-vêtements qui surveillent les paramètres vitaux du corps humain pendant le sommeil et l'effort physique. Les informations détectées grâce aux nanotechnologies sont ensuite transmises sur un ordinateur ou un smartphone au moyen d'un petit boîtier.

Ainsi il est possible d'analyser les mouvements du corps, le rythme cardiaque, l'électrocardiogramme, l'hydrométrie, la teneur en PH et le volume respiratoire par le biais du textile. Les capteurs au départ ajoutés au tissu se sont ensuite insérés directement dans le fil. Des suites de ces recherches est née *E-Wear Solutions*, une société créée par le groupe Damartex et spécialisée dans les habits « seconde-peau » connectés, à destination des personnes âgées. Cette jeune entreprise a pour objectif de réaliser « *des sous-vêtements capables de récupérer nos données physiologiques afin de les interpréter et d'informer les utilisateurs par le biais d'interfaces appropriées* »<sup>127</sup>. Aux sous-vêtements il faut aussi ajouter des blouses décontaminantes ou des vêtements antibactériens. L'innovation dans l'univers du textile semble ici favoriser avant tout le milieu médical mais il n'est certainement pas exclu qu'elle révolutionne aussi nos garde-robes et surtout notre façon de vivre.

Parmi les exemples qui concerneront bientôt la majorité d'entre nous, nous pouvons déjà évoquer le magasin en ligne « Vêtements Intelligents ». Il propose par exemple des vêtements aminçissants, hydratants, rafraîchissants, accélérateur de bronzage, améliorant

---

127 *E-Wear Solutions : des vêtements «seconde peau» et connectés pour les aînés*, [en ligne], [https://www.senioractu.com/E-Wear-Solutions-des-vetements-seconde-peau-et-connectes-pour-les-aines\\_a20246.html](https://www.senioractu.com/E-Wear-Solutions-des-vetements-seconde-peau-et-connectes-pour-les-aines_a20246.html)



## // Habit(at), espace du corps dans la textileté

le sommeil ou encore des chaussettes intelligentes qui protègent des piqûres de moustiques et de tiques. Nous pouvons aussi souligner l'existence de vêtements



qui ne se détériorent pas. Dans le cadre du projet T.A.L.O.S (Tactical Assault Light Operator Suit), des chercheurs du MIT ont développés des technologies permettant de durcir les tissus, afin qu'ils résistent à l'usure causée par les bactéries présentes dans notre peau. Enfin un exemple non moins intéressant que les

*GER Mood  
Sweater,  
Laboratoire  
Sensoree, 2014*

autres est celui du *GER Mood Sweater*, ou *Sensoree GER* (Galvanic Extimacy Responder), proposé par le laboratoire Sensoree en 2014. Il est question d'un vêtement de type pull capable d'analyser nos émotions et de les retranscrire selon une palette de couleurs sur le pull. Ainsi, si le porteur se sent d'humeur calme et tranquille, son pull sera vert ou bleu, tandis que s'il se sent nerveux alors son Mood sweater virera au rouge. Dans le même esprit, la robe *Intimacy* est un vêtement interactif qui lorsque le porteur éprouve une excitation trop forte, elle devient transparente. Nous sommes là dans le cas de vêtements qui extrapolent véritablement les émotions, et si le masque de Semper permettait de mettre les individus en valeur, de tricher pour ne montrer que ce que l'on veut

bien donner à voir aux autres, ce pull et cette robe au contraire ne laissent aucune place au secret.

Dans les années 1960, avec l'émergence de l'industrie des fibres synthétiques et des polymères, naissent les textiles non-tissés. Ils trouvent leur origine dans les industries du textile, mais aussi du papier, du plastique et du cuir, qui ont, pour répondre à un marché émergent, transformé et réadapté leurs pratiques ainsi que leurs matières premières. Les textiles non-tissés s'apparentent à « *une feuille manufacturée, constituée de voile ou de nappe de fibres orientées directionnellement ou au hasard, liées par friction, par cohésion, ou par adhésion* »<sup>128</sup>. Ce sont par exemple les géotextiles et agrotextiles. Développé en 1968, le premier géotextile est un polyester aiguilleté, épais et utilisé pour la construction de barrage. L'agrotextile quant à lui, est conçu à base de polyoléfine. Utilisé comme son nom l'indique dans l'agriculture, il sert à récupérer la vapeur d'eau pour ensuite assurer l'irrigation et l'arrosage des plantations dans les pays chauds.

Aujourd'hui, textile et environnement entrent aussi dans le champ des vêtements. Dans le cadre du projet *Catalytic Clothing*, l'artiste, styliste, designer et enseignante au London College of Fashion, Helen Storey, et le chimiste et enseignant de l'Université de Sheffield, Tony Ryan, ont mis au point un vêtement capable de

---

128 *Ibid.* Les enjeux des textiles du futur

## // Habit(at), espace du corps dans la textileté



*Herself*, Helen Storey et Tony Ryan, 2011

purifier l'air ambiant. Grâce à des technologies développées par l'entreprise Tactility Factory Ltd, qui combinent textile doux souple et agréable, et béton dur, rigide et froid, la robe *Herself* est en mesure de purifier  $2\text{m}^3$  d'air par minute. Ce prototype est composé de ciment vaporisé, de polyester, de sable, de soie et d'une application de dioxyde de titane ( $\text{TiO}_2$ ), a été présenté en juin 2011 au festival Art et Design de l'Université d'Ulster.

Enfin en 2008, des chercheurs du Georgia Tech aux Etats-Unis, s'étaient lancés dans l'élaboration d'un textile générateur d'électricité, qui tirait cette énergie des mouvements du corps. Plus récemment, dans la poursuite de leurs recherches, ces mêmes chercheurs ont intégré des composants photovoltaïques à ce textile. Directement incorporé dans une fibre de Kevlar, le tissu en question est à ce stade un générateur miniature et souple, qu'il est possible d'inclure dans n'importe quel vêtement. Sans entrer trop dans le détail de leur fonctionnement technique, les fibres de Kevlar produisent de l'énergie quand elles sont frottées l'une contre l'autre, le frottement étant encouragé par le mouvement du corps. A raison de 80 frottements par minute, ce tissu est capable de fournir cinq picoampères par paire de fibres. Dans un futur proche, il sera possible de générer plus d'énergie encore

jusqu'à pouvoir recharger des petits appareils portables.

Nous avons déjà évoqué quelques exemples de vêtements connectés à travers le thème des vêtements qui interagissent avec le corps. Mais ce sont loin d'être les seules applications. Les vêtements connectés que nous allons traiter maintenant sont d'une manière générale tous les objets qu'il est possible de synchroniser avec des appareils électroniques tels que des ordinateurs, des smartphones, des capteurs de fréquence cardiaque nous l'avons vu mais aussi des accéléromètres, des altimètres ou encore des GPS.

Il existe notamment des t-shirt tel que le *T-Shirt OS* conçu par la société CuteCircuit, qui possède un écran intégré. Ainsi, une fois recoupé avec le système d'un téléphone portable, il est possible d'afficher des messages en temps réel sur son t-shirt. Une autre invention conçue par la même société britannique, est celle de la *Twitter Dress*. L'entreprise spécialisée dans la « wearable technologie » a mis au point cette robe nouvelle génération au moyen d'un réseau de LED couplées à la Wifi. Elle permet, selon la même logique que les *T-Shirt OS*, d'afficher les tweets reçus. Le projet Jacquard est également un exemple de tissu intelligent capable de se connecter à d'autres objets mais possède des fonctions tout autres. En 2015 lors de sa conférence annuelle, Google a ainsi fait connaître



*T-Shirt OS*,  
CuteCircuit, 2012

## // Habit(at), espace du corps dans la textileté



*Twitter Dress,*  
CuteCircuit, 2012

cette innovation, conçue en collaboration avec la marque Levi's. Le projet Jacquard est celui d'une veste dont le textile utilise les innovations propres à la domotique pour se connecter à nos objets du quotidien. Baptisée *Levi's Commuter Trucker*<sup>129</sup>, sa commercialisation avait été annoncée pour l'automne 2017, avec un prix d'entrée de 350 dollars. Il s'agit d'un produit niche destiné à une clientèle férue de nouvelles technologies. Elle est compatible avec les systèmes d'exploitation Android et iOS auxquels elle se connecte en Bluetooth et est capable de naviguer sur internet, de mettre une musique en route sur un lecteur, de prendre ou refuser des appels et d'envoyer des messages, le tout par simple commande vocale via le kit main libre. Enfin, terminons sur les produits de l'entreprise Spinali Design qui a élaboré des jeans et des maillots de bain connectés. Les jeans embarquent une fonction de géo-localisation et provoquent des vibrations sur le côté droit ou gauche pour indiquer la

---

129 ZAFFAGNI Marc, *Projet Jacquard : la veste connectée de Google et Levi's est en vente*, [en ligne], <https://www.futura-sciences.com/tech/actualites/smartphone-projet-jacquard-veste-connectee-google-levis-vente-58454/>

direction à prendre. Quant aux maillots de bain, ils sont dotés de capteurs qui mesurent la quantité d'UV perçue, et ils signalent ensuite au porteur de mettre de la crème solaire.

Les tissus intelligents pour la conception de nos vêtements ont de quoi faire rêver. C'est véritablement un secteur à enjeux et les acteurs de l'industrie textile l'ont bien compris. Les start-up fleurissent de toute part pour dévoiler régulièrement de nouvelles avancées. Il faut être patient avant que ces objets fassent pleinement partie de notre quotidien, car ils sont difficiles à industrialiser, les intermédiaires manquent entre les fabricants de tissus et les fabricants d'électronique, et la technologie ne s'accorde pas encore avec la demande. Néanmoins, c'est un secteur très prometteur qui en théorie, pourrait profondément changer notre façon de vivre. En inscrivant les textiles intelligents dans la logique du corps augmenté, nous percevons ce qui pourrait être les limites de notre corps. Celles-ci dessineraient en réalité un espace dématérialisé, où le vêtement n'est que le prétexte à l'élaboration d'un mode de vie et donc d'un habitat nouveau qui nous dépasserait, nous ramenant dès lors à l'idée de l'habitat-oekoumène.

### 3.3.2. Les vêtements imprimés en 3D

Pour un corps augmenté dans le cadre de l'habitat minimum, nous disposons aujourd'hui d'outils très développés tels que la technologie d'impression

en trois dimensions. Cette invention pourrait en effet permettre de concevoir des vêtements de type peau qui agiraient à la manière de notre propre épiderme. Tel un filtre, une barrière, cette architecture portable pourrait emprisonner le carbone, générer de l'énergie et filtrer des substances entre l'extérieur et l'intérieur du corps<sup>130</sup>. En allant plus loin dans cette réflexion, nous pourrions envisager à travers cette technologie l'augmentation de tous les systèmes du corps humain. De la peau comme élément de filtration et de protection au système digestif créateur d'énergie, en passant par le système musculaire générateur de mouvements et le système respiratoire, chaque composant de notre corps se veut amplifié, surpassé et réinterprété grâce aux constructions portables produites par les imprimantes 3D.

*Kinematic Dress,*  
Nervous System,  
2013



Avec les progrès de ces appareils, la question des proportions et de l'échelle s'en trouve bouleversée. La *Kinematic Dress* en est un parfait exemple. Conçue par le groupe Nervous System, cette œuvre transforme radicalement la façon de fabriquer un vêtement. Entre mode, logiciel et imprimante 3D, le projet Kinematic,

---

130 LEACH Neil, BEHNAZ Farahi, 3D-printed body architecture, *Architectural Design*, vol. 87, n°6, Londres : Wiley, 2017, p.19.

est motivé par la théorie suivante : en compressant le vêtement dans un volume plus petit que nécessaire alors la fabrication devient plus efficace. En effet, les modèles élaborés sur ordinateur présentent bien souvent des proportions trop importantes pour être ensuite imprimés. L'idée directrice des travaux de Nervous System est donc de compresser le vêtement en le travaillant par le pli afin d'être produit dans un volume restreint et enfin être déplié. Le tissu est une invention de l'homme, c'est une matière première qui a ensuite été transformée et à laquelle on a donné un comportement particulier, bien différent de son expression initiale. C'est ce que fait Nervous System en créant ses propres matériaux et en leur donnant des paramètres particuliers afin de répondre à des besoins techniques.

Si l'architecte est habitué à travailler à plusieurs échelles et n'a donc pas de difficultés à zoomer ou dézoomer, il ne peut cependant pas passer d'une échelle d'un objet à celle d'un bâtiment sans prendre en considération les enjeux structurels. Et à l'inverse, il ne peut pas espérer reproduire les performances d'un édifice entier à une échelle réduite. Il en va de même pour les productions imprimées qui ne peuvent pas faire fi des problématiques de structure. Ainsi, les composants imprimés à grande échelle ne peuvent

*Collection  
Biopiracy, Iris van  
Herpen et Julia  
Koerner, 2013*





être utilisés que comme éléments de gaine. Les robes de la collection *Biopiracy* des designers Julia Koerner et Iris



*Hymenium Jacket*,  
Julia Koerner, 2015

van Herpen sont fabriquées à partir d'une multitude de pétales imprimés. Certains d'entre eux, les plus volumineux, jouent un rôle structurel dans le maintien des robes tandis que les plus fins participent de l'effet de mouvement. Pour arriver à leur donner leur forme finale, les robes ont été pensées et décomposées en plusieurs parties, finalement reliées entre elles au moyen d'une couture traditionnelle. L'*Hymenium jacket* de Julia Koerner présente une logique semblable. La créatrice y réinterprète la structure de l'hyménium des champignons. Elle propose ainsi une veste dont le squelette en trois dimensions permet d'améliorer la qualité flexible du vêtement. Mouvement et structure deviennent ainsi des éléments clé de la création de vêtements imprimés.

### 3.3.3. Le vêtement intelligent selon Hussein Chalayan

Face aux progrès scientifiques et technologiques qui s'observent depuis plusieurs années dans l'industrie textile, il n'est pas surprenant que l'industrie de la mode expérimente elle aussi une révolution digitale, dans laquelle l'architecture s'était déjà engagée dans les années 1990 avec la conception paramétrique et les processus de production issus de l'informatique et de l'ingénierie.

Le vêtement n'est donc plus seulement un objet de mode, c'est également un territoire d'expérimentations et d'interactions. De la haute couture au prêt-à-porter, l'univers de la mode avance désormais main dans la main avec les entreprises les plus innovantes. D'ailleurs, depuis 2014, Paris organise chaque année une Fashion Tech week en marge de la plus classique mais autrement plus célèbre Fashion week.

Le créateur de mode Hussein Chalayan est probablement le plus innovant en la matière. Considéré comme un designer « intellectuel »<sup>131</sup>, il s'affirme comme un véritable concepteur expérimental. Ses créations sont au carrefour entre le design, l'architecture, les nouvelles technologies, mais aussi la politique, la religion, la critique sociale et bien sûr la mode. Bon nombre de ses collections, après avoir été dévoilées sur le podium des défilés, sont ensuite exposées dans des musées, des biennales et autres événements d'arts contemporains.



*Before Minus Now,*  
Hussein Chalayan,  
2000

Hussein Chalayan utilise énormément les supports

---

131 *Hussein Chalayan – un créateur en 5 minutes*, [en ligne], <http://www.madmoizelle.com/hussein-chalayan-en-5-minutes-149431>

## // Habit(at), espace du corps dans la textileté



*Airplane Dress*,  
Hussein Chalayan,  
2000

qui aura nécessité pas moins de 15 600 ampoules LED incrustées dans les tissus. L'année suivante les vêtements de la collection *Reading* embarquent à la fois des cristaux Swarovski et des faisceaux laser mobiles. Contrairement aux couturiers très médiatisés, Hussein Chalayan ne se plie pas toujours à l'obligation de produire deux collections par an pour qu'elles soient présentées à chaque nouvelle saison. Désintéressé face à la mode en règle générale, sa préoccupation est avant tout celle de l'évolution du corps humain et de son enveloppe. Il explore ces notions à travers certains concepts récurrents dans son travail tels que le déplacement, l'identité, l'isolement et l'oppression. Nous citons précédemment la collection *Afterwords* et ses housses de fauteuils convertissables en robes, mais elle est loin d'être la seule à traiter des thèmes évoqués. Pour la saison printemps-été 2000, Hussein Chalayan a présenté sa collection *Before Minus Now* qui comptait notamment la *Airplane Dress*. Composée de fibre de verre, la robe se métamorphosait sur le podium : sa « coque » rigide et ajustée s'ouvrait, contrôlée à distance, pour déployer une nouvelle robe tout en volume et aux lignes beaucoup plus douces. Et avec un mécanisme de contrôle similaire,

les robes et jupes de la collection *One Hundred and Eleven* se déployaient, prenant des proportions bien plus importantes que dans leur configuration d'origine, ou à l'inverse, elles se rétrécissaient jusqu'à faire disparaître le tissu et révéler le corps.

Les technologies modernes permettent une très grande liberté de création en terme de forme et de complexité, et donnent lieu à des objets inédits qu'ils auraient été impossible de concevoir avec des outils plus traditionnels. L'enveloppe corporelle qu'est le vêtement est désormais modulable, transformable et peut s'agrandir ou se rétrécir selon les besoins du porteur, tout en gardant la flexibilité qui leur est propre ; il n'est donc pas utopique de croire qu'avec les innombrables progrès à venir en matière de technologies, nos vêtements, ces poches qui nous suivent partout, pourraient intégrer bientôt tout le nécessaire à notre condition d'êtres vivants, pour en faire de véritable espaces à vivre et à habiter.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

## *Conclusion*

---

Le vêtement et l'architecture ont ceci de commun qu'ils sont l'expression d'une identité personnelle, sociale et culturelle. Ils reflètent l'histoire, les comportements et les préoccupations des individus dans l'espace qu'ils occupent ainsi que l'ambition de leur époque. La mise en confrontation de leurs pratiques respectives fait l'objet d'une histoire commencée depuis déjà quelques décennies, tout au long de laquelle l'enveloppe architecturale et celle du vêtement se sont fait écho, tant dans la forme que dans leur apparence et dans leur motifs. Si chacune d'elle se manifeste dans des proportions qui lui sont propres, elles demeurent avant tout des constructions pensées par l'homme et pour l'homme, leur échelle de référence commune. Qu'il s'agisse de vêtement ou bien d'architecture, le corps, ses mouvements, ses émotions et ses réactions jouent un rôle central. Couturiers et architectes conçoivent en termes de relations : la relation du corps avec l'espace, avec les autres corps ou avec les objets. Ce même jeu des relations qui s'est installé d'un point de vue analogique entre étoffe et façade, enveloppe textile et peau architecturale, habit et habitation, mode vestimentaire et style architectural, a déjà ouvert un vaste champ de questionnements pour appréhender les enveloppes comme dispositif matériel et visuel, chargé

de connotations psychologiques et sociales. Nombreuses sont les expérimentations qui illustrent ces approches et qui ont fait du textile un matériau à part entière.

A notre époque, la recherche autour des théories de Gottfried Semper et de celles que le penseur a inspirées reste particulièrement féconde et stimulante pour penser autrement les interactions entre ces deux pans de la création contemporaine. Au-delà de leur fonction première de fournir un abri et une protection au corps, et au-delà de la mise en œuvre d'une esthétique commune, le vêtement et l'architecture sont aussi créateurs d'espace et de volume à partir de matériaux bidimensionnels plats. Au fil des dernières années, les liens entre ces deux disciplines se sont renforcés dans ce sens. Avec le progrès de la technologie des matériaux mais aussi des logiciels informatiques, chacune a vu ses limites repoussées. Les constructions architecturales solides et pérennes sont devenues plus fluides et flexibles, tandis que les vêtements deviennent plus architectoniques. Les architectes adoptent des techniques généralement associées à la couture telles que le plissage, le pliage, le drapage et le tissage, et les grands-couturiers recherchent sans cesse des idées novatrices et provocatrices sur le volume et la structure des vêtements aux moyens de concepts architecturaux. En pensant le vêtement sur le principe d'un espace construit, et l'architecture selon le concept d'habillement et de revêtement, s'opère alors un changement de regard complètement nouveau. Les frontières de l'individu, l'interface corporelle première, ainsi que son enve-

loppe (vêtement ou construction) et sa culture, sont complètement remises en question par les nouveaux champs exploratoires. Le croisement interdisciplinaire devient le moteur de la création, vers une production et des usages inédits, enclin à répondre aux enjeux de demain.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

# *Médiagraphie*

---

## OUVRAGES

ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, collection psychismes, Paris : Dunod, 1985, 254p.

BERMOND-GETTLE (DE), *Zaha Hadid l'intégrale*, Paris : Parenthèses, 2009. 256p.

BOST Florence, CROSETTO, Guillermo, *Textiles, innovations et matières actives*, Paris : Eyrolles, 2014. 247p.

CADORET Charlotte, *Qu'une histoire de vêtement*, mémoire de master de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes, soutenu en 2005, 297p.

CHANTEUR Marie, *Vêtements et proxémie*, 2010, disponible en ligne à l'adresse [https://issuu.com/ecolesconde/docs/2010\\_marie\\_chanteur](https://issuu.com/ecolesconde/docs/2010_marie_chanteur)

DAERON Isabelle, (sous la dir. de CARAËS Marie-Haude), *Habitabilité*, 2009, disponible en ligne à l'adresse <http://www.ensci.com/recherche-et-editions/editions/memoires/fiche/article/7364/>

DESFONTAINE Pierre, *L'homme et sa maison*, Paris : Gallimard, 1980, 254p.

## // Habit(at), espace du corps dans la textileté

DESCAMPS Marc-Alain, *Le langage du corps et la communication corporelle*, Paris : Presses Universitaires de France, 1992, 256p.

ECHAVARRIA M, Pilar, *Architecture portative : environnements imprévisibles*, Barcelone : Links, 2007. 285p.

FELIX-FROMENTIN Clothilde, *Entre habit et habitacle, design de l'habiter : penser l'enveloppe, vers un paradigme de la textileté*, Lille : Université Lille 3, 2013, 572p.

FLUGEL John Carl, *Le rêveur nu de la parure vestimentaire*, traduit de l'anglais par Jean-Michel Denis, Paris : Aubier Montaigne, 1982, 242p.

LEROI-GOURHAN André, *Evolution et techniques : milieu et techniques*, Paris : Albin Michel, 1973, 475p.

MANFERDINI Elena, *Elena Manferdini*, Séoul : Equal Books, 2013. 355p.

TSURUMOTO Shozo, *Issey Miyake body works*, Tokyo : Shogakukan, 1983. 147p.

ORTA Lucy, *Process of transformation*, Paris : Jean-Michel Place, 1998. 159p.

PAGE Delphine, *Refuge de toile*, mémoire de Travail Personnel de Fin d'Etude de l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes, soutenu en 2000, 229p.

PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris : Galilée, 1974, 185p.

PRINZ Jean-Claude, GERVAL Olivier, *Matières et matériaux : architecture design et mode*. Paris : Eyrolles, 2012. 223p.  
QUEYSANNE Bruno, *Vers une philosophie architecturale de l'architecture*, Paris : BRA, 1995, 108p.

QUINN Bradley, *Designers textiles à l'avant-garde de la création*, Paris : Thames and Hudson, 2009. 319p.

RADKOWSKI (DE), Georges-Hubert, *Anthropologie de l'habiter, Vers le nomadisme*, Paris : Presses Universitaires de France, 2002, 166p.

ROLLOT Mathias, *Critique de l'habitabilité*, Paris : Editions Libre & Solidaire (M.E.C.), 2017, 220p.

RUSSELL Alex, *Les fondamentaux du design textile*, Paris : Pyramid, 2013. 207p.

SALIGNON Bernard, *Qu'est-ce qu'habiter ?*, Paris : Ed. de La Villette, 2010, 143p.

SEMPER Gottfried, *Du style et de l'Architecture, Ecrits, 1834-1869* traduit de l'allemand par Jacques Soullou avec la collaboration de Nathalie Neumann, Marseille : Editions Parenthèses, 2007, 364p.

SCHITTICH Christian (sous la direction de), *Enveloppes : concepts, peaux, matériaux*, Munich : Détail, 2003, 196p.

SCHWARTZ-CLAUSS Mathias, *Living in Motion, Design and architecture for flexible dwelling*, Vitra Design Museum, Weil am Rhein, 2002.

TAPIE Guy, *Sociologie de l'habitat contemporain, Vivre l'architecture*, Marseille : Editions Parenthèses, coll. « Eupalinos », 2014, 240p.

TREBBI Jean-Charles, *L'art du pli : design et décoration*, Paris : Alternatives, 2008. 142p.

TWITCHELL HALL Edward, *The Hidden Dimension*, New York: Doubleday, 1966. Trad. Franç. *La dimension cachée*, Paris : Ed. Du Seuil, 1971, 258p.

UDALE Jenny, *Textile et mode*, Paris : Pyramid, 2009. 175p.

VALERY Paul, *Eupalinos, l'âme et la danse, dialogue de l'arbre*, Paris : Gallimard, 1944, 192p.

## ARTICLES / REVUES

BARTHES Roland, « Histoire et sociologie du vêtement, quelques observations méthodologiques », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 12ème année, N. 3, 1957. 526p.

DELAPORTE Yves, *Pour une anthropologie du vêtement, Vêtement et sociétés /1*, Actes des Journées de rencontre des 2 et 3 mars 1979 éditées par Monique de Fontanès et Yves Delaporte, Muséum national d'histoire naturelle, 1981, pp.3-13, disponible à l'adresse web : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00004566/document>

GUILLAUME Valérie (sous la direction de), «Esthétique du vêtement nouveau», *Europe 1910-1939, Quand l'art habillait le vêtement*, Edition Paris Musées, Paris, 1997, 192p.

KALINOWSKI Isabelle, Gottfried Semper : habiter la couleur,

*Gradhiva*, n°25, mai 2017, 272p.

LEACH Neil, BEHNAZ Farahi, 3D-printed body architecture, *Architectural Design*, vol. 87, n°6, Londres : Wiley, 2017, 136p.

PAQUOT Thierry, Habitat, habitation, habiter, *Informations sociales*, 2005, volume 3, n°123, 128p.

PETONNET Colette, « Espace, Distance et dimension dans une société musulmane », *L'Homme*, n°2, vol. 12, 1972, 164p.

ROUSSILLON René, Le Moi-Peau et la réflexivité, *Carnet Psy*, 118, juin 2007, 23-27, 50p.

SERFATY-GARZON Perla, Le Chez-soi : habitat et intimité, *Dictionnaire de l'habitat et du logement*, Paris : Armand Colin, 2003, 450p.

THIBAUT Estelle, « La confection des édifices : Analogies textiles en architecture aux XIXe et XXe siècles », *Perspective de l'INHA : actualités de la recherche en histoire de l'art*, Institut national d'histoire de l'art / A. Colin, 2016, pp.109-126, disponible à l'adresse web : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01367937/document>

## CATALOGUE D'EXPOSITION

*Issey Miyake Making Things*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue à la Fondation Cartier, Paris, d'octobre 1998 à février 1999, Actes Sud, Paris, 1998

## SITES INTERNET

AYALA Jorge, Architecture, mode d'emploi, <http://www.jorge-ayala.com/2012/04/architecture-mode-demploi.html>

BEEKMANS Jeroen, Fashion For The Homeless, <https://popupcity.net/fashion-for-the-homeless/>

BROWAEYES Christine, Les enjeux des textiles du futur, <https://www.futura-sciences.com/tech/dossiers/technologie-enjeux-textiles-futur-1899/page/2/>

CLARKE SIRAVO Chiara, Dressing is Easy, Archizoom's Sartorial Revolution, <http://www.thetowner.com/dressing-is-easy/>

FRANK Priscilla, Radical 'Dress Tents' Imagine A World Where Women Carry Everything They Need, [https://www.huffingtonpost.com/entry/dress-tents-robin-lasser-adrienne-pao\\_us\\_57daa218e4b08cb14093f923](https://www.huffingtonpost.com/entry/dress-tents-robin-lasser-adrienne-pao_us_57daa218e4b08cb14093f923)

LLOYD Alter, Carry Your House On Your Back With Vessel By Justin Gargasz, <https://www.treehugger.com/sustainable-fashion/carry-your-house-on-your-back-with-vessel-by-justin-gargasz.html>

LLOYD Alter, Party Dress : The Ultimate in Movable Architecture, <https://www.treehugger.com/modular-design/party-dress-the-ultimate-in-movable-architecture.html>

PEDRAZZINI Yves, néo-nomadisme, <http://fr.forumviesmobiles.org/reperes/neo-nomadisme-1755>

TOFFALETTI Catherine, Qui êtes-vous Jorge Ayala ?, <http://www.lefashionpost.com/actus/2015/03/qui-etes-vous-jorge-ayala>

ZAFFAGNI Marc, Projet Jacquard : la veste connectée de Google et Levi's est en vente, <https://www.futura-sciences.com/tech/actualites/smartphone-projet-jacquard-veste-connectee-google-levis-vente-58454/>

Architecture et cirque, <http://archicirc.e-monsite.com/pages/articles/architecture-et-cirque.html>

E-Wear Solutions : des vêtements «seconde peau» et connectés pour les aînés, [https://www.senioractu.com/E-Wear-Solutions-des-vestements-seconde-peau-et-connectes-pour-les-aines\\_a20246.html](https://www.senioractu.com/E-Wear-Solutions-des-vestements-seconde-peau-et-connectes-pour-les-aines_a20246.html)

Hussein Chalayan – Un créateur en 5 minutes, <http://www.madmoizelle.com/hussein-chalayan-en-5-minutes-149431>

Le néonomadisme, un phénomène bénéfique, <http://neonomadisme.canalblog.com/archives/2013/03/26/26744238.html>

Prototypes, <http://rewana.com/prototypes-sleepingdress.html>

Sleep Suit, <https://collectiftextile.com/sleep-suit/>

Tente, <http://www.cnrtl.fr/definition/tente>



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR