Un pavillon autour d'une œuvre

Autor(en): **Mestelan, Patrick / Ruata, Robert**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **44 (1993)**

Heft 4

PDF erstellt am: **28.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-393939

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

PATRICK MESTELAN · ROBERT RUATA

Un pavillon autour d'une œuvre

Le pavillon de Barcelone, réalisé en 1929 par l'architecte Mies van der Rohe est un archétype architectural reconnu par la critique internationale. Après avoir abordé quelques notions théoriques, l'auteur montre que ce pavillon pourrait être pensé comme une œuvre autour d'une œuvre, inaugurant un type spécifique d'espace «muséal» en rupture avec le XIX^e siècle: l'architecte traite de la sélection de l'œuvre par rapport à la collection, de son contexte architectural et propose un type de parcours dans l'espace. L'architecture serait alors une composante fondamentale quant à l'exposition de l'œuvre d'art, contrairement à ce que défend la critique actuelle, qui, en contribuant à son effacement, a tendace à la percevoir comme une «nuisance» de l'œuvre.

Le pavillon est un des rares objets architecturaux qui se désigne par son expression plutôt que par son contenu. Il garde encore actuellement presque toutes les significations que l'histoire lui a prêtées.

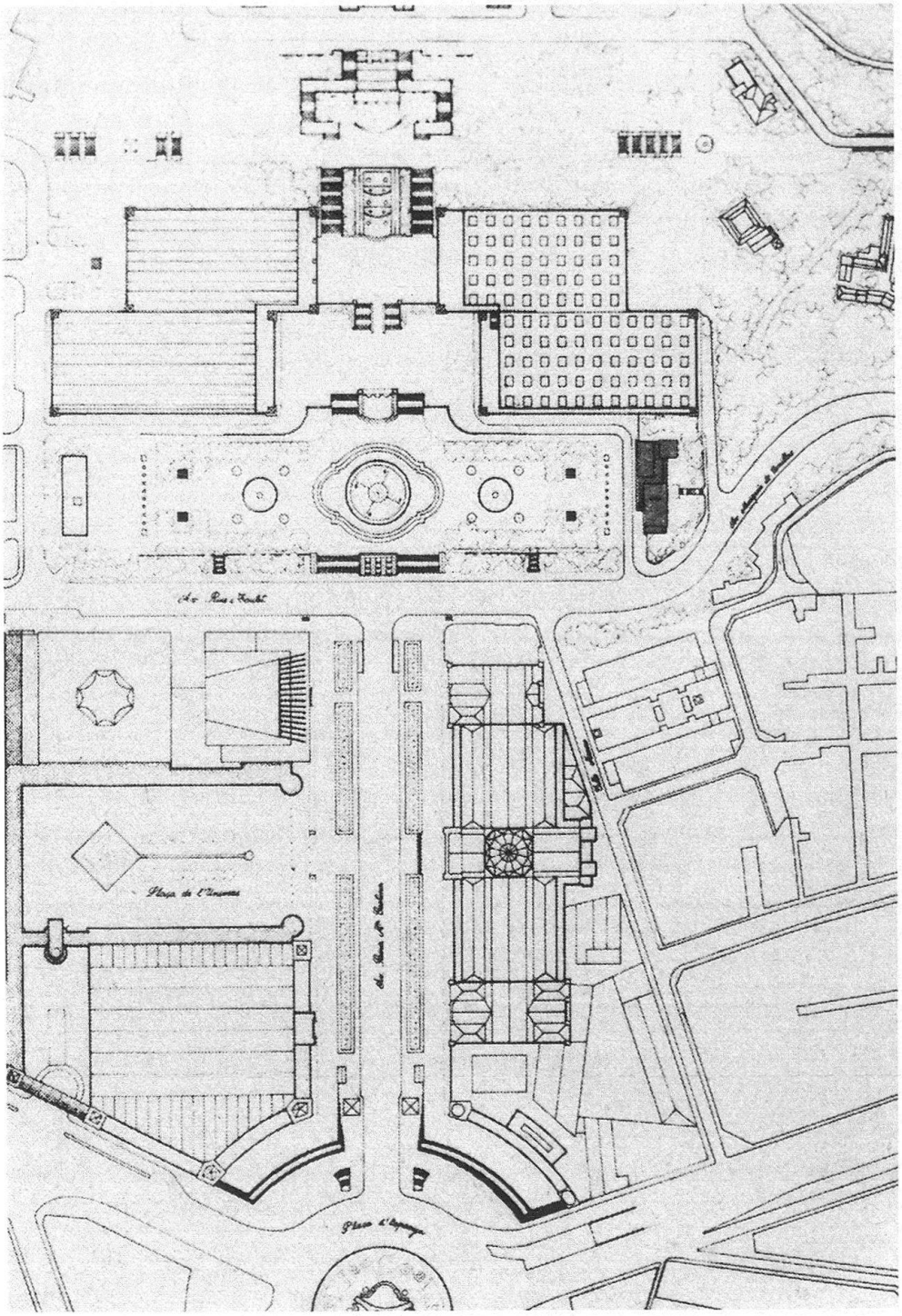
Issu du latin *pavilio*, signifiant papillon, il recouvrit à travers les siècles, de nombreuses significations: la tente de campement militaire au XII^e siècle; au XVI^e siècle, sous l'influence de la découverte de l'Orient, un objet ludique et d'embellissement tel le kiosque, la rotonde ou la tonnelle; au XVIII^e siècle, un petit bâtiment autonome, une annexe, faisant partie d'un ensemble plus vaste aux usages différents comme la chasse, l'hôpital ou l'habitation. Enfin, au XIX^e siècle, le terme pavillon exprime l'habitation de banlieue et l'espace d'exposition revendiquant un universalisme. Polysémique, il renvoie plus à ses caractéristiques architecturales qu'à sa fonction.

Nous limiterons ici ce court exposé au pavillon d'exposition. C'est celui qui nous intéresse au premier degré puisque sa finalité est de faire voir. Libérée en quelque sorte des contraintes fonctionnelles et d'usage spécifique, l'idée de pavillon devient celle d'un idéal architectural: la recherche d'un archétype spatial et la promotion d'un langage architectural.

Une spécificité du pavillon d'exposition est son caractère éphémère. Mais ce caractère est ambigu: sur le plan physique, le pavillon est lié au temps de l'exposition, quelques mois. Il est conçu comme un voyageur de l'espace. Cette qualité passagère n'est pas sans conséquence quant à la hardiesse du propos architectural. Par contre, il se prolonge souvent dans le temps et les mémoires par certains relais médiatiques, comme par exemple la photographie, le dessin ou le texte. Son caractère exemplaire se fige. Ressortant d'une mémoire collective, il bascule dans une mémoire historique: un musée imaginaire.

Pour illustrer ces quelques considérations, prenons, par exemple, le pavillon allemand construit par Mies van der Rohe pour l'exposition universelle de 1929, qui eut lieu à Barcelone.

Nos monuments d'art et d'histoire 44/1993 · 4 · p. 448–455



1 Mies van der Rohe, Pavillon de Barcelone, 1929. Plan de situation actuelle avec le pavillon reconstruit sur l'emplacement d'origine et la proposition d'aménagement de l'esplanade centrale comme en 1929. Arch.: I. de Solà-Morales, F. Ramos, C. Cirici.

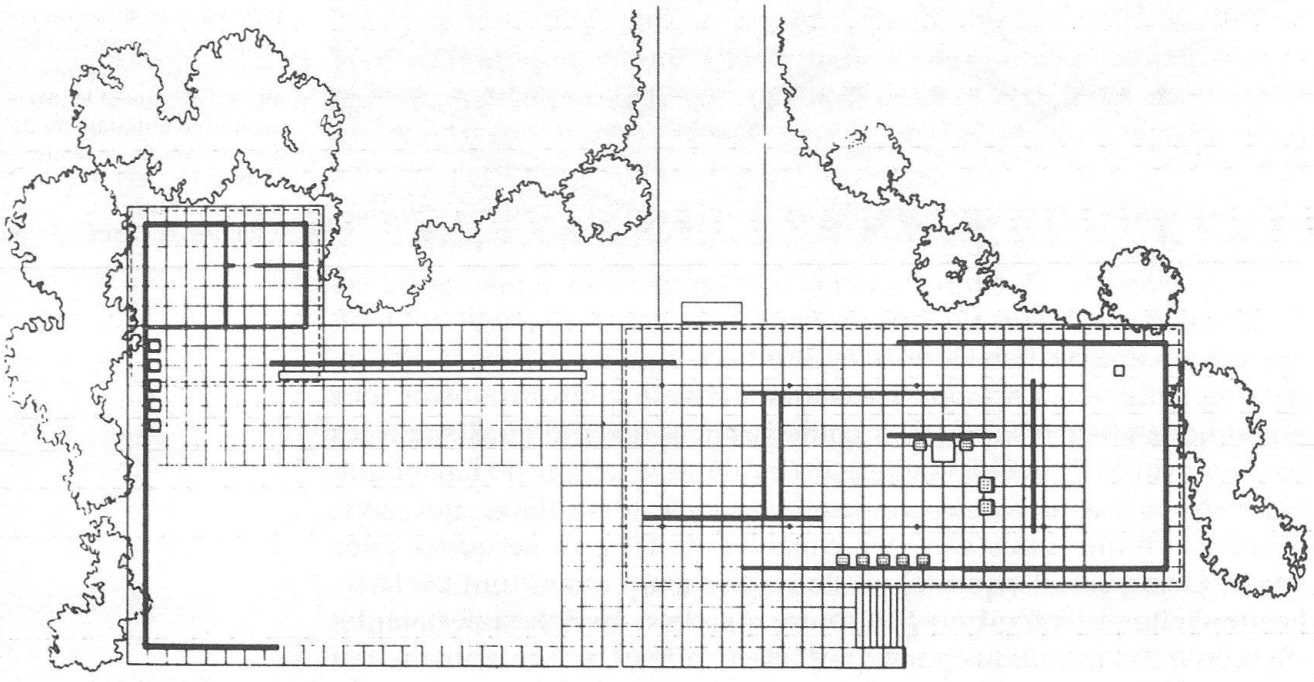
Conçu et érigé dans un laps de temps très court, ce pavillon fut offert à l'Allemagne par l'industriel Freiherr von Schnitzler qui mandata l'architecte. Alors que les nations cherchaient à montrer leur puissance industrielle et leurs connaissances scientifiques selon les concepts du XIX^{e} siècle, von Schnitzler déclara le jour de l'inauguration: «Nous avons voulu montrer, grâce à cet édifice, qui nous sommes, ce que nous sommes capables de faire et ce qu'est pour nous l'Allemagne d'aujourd'hui. Nous cherchons avant tout la clarté, la simplicité et l'intégrité.» J. P. Bonta, qui cite von Schnitzler ajoute: «Symbole des intentions pacifiques allemandes, l'œuvre transmettait

un message important des ces années de dépression. Le postulat politique prenait la forme d'un idéal architectural: clarté, simplicité et intégrité – en d'autres termes, *Sachlichkeit.*»[1] Le pavillon inaugurait une nouvelle conception de l'espace architectural: «Nous sommes en train de vivre une transformation qui va changer le monde. Les expositions à venir auront à charge de mettre en évidence, et par là même, de stimuler cette transformation.»[2]

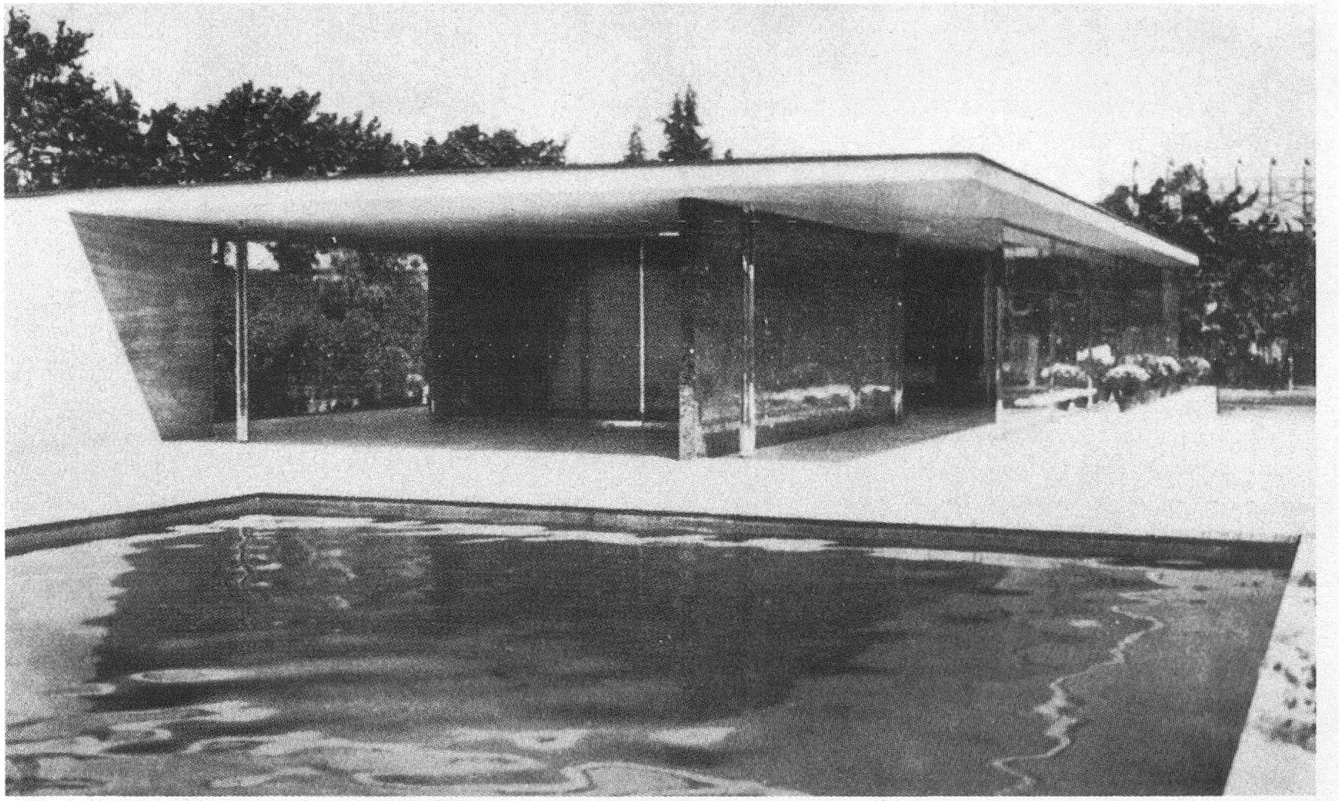
Le pavillon passa presque inaperçu lors de l'exposition. La critique architecturale mit quelque trente ans à le révéler et à en faire une sorte de monument de d'architecture moderne, un témoignage authentique «afin de faire revivre au présent un passé englouti dans le temps»[3]. A tel point qu'il fut reconstruit en 1989 sur le même lieu.

Sur les traces, entre autres, d'un F. L. Wright et du groupe de Stijl, Mies van der Rohe nous montre que l'on peut concevoir des espaces «fluides» en «déchaînant» les angles du bâtiment (F. L. Wright parlait de casser la boîte). Le mur n'est plus un élément porteur. Il trouve son autonomie et exerce le plan libre en tant qu'élément de paroi grâce à un système structurel ponctuel et indépendant: les poteaux cruciformes et chromés, disposés régulièrement sans base ni chapiteau soutiennent la couverture, un pan horizontal. Un socle terrasse, quelque peu surélevé et accessible par quelques emmarchements supporte l'ensemble de la composition. Les éléments de paroi en verre et en pierre, onyx doré et marbre vert, transparents et réfléchissants, franchissent toute la hauteur du pavillon et définissent les espaces qui s'interpénètrent les uns les autres dans une continuité entre l'intérieur et l'extérieur. «La continuité spatiale se voit renforcée par la continuité des matériaux utilisés pour le sol, le plafond et les murs.»[4]

Les meubles, sièges, fauteuils, table, exposés dans le pavillon, sont dessinés par Mies van der Rohe. Certes, leur fonction utilitaire est in-



2 Mies van der Rohe, Pavillon de Barcelone, 1929. Plan avec mobilier installé (le nord est à droite).



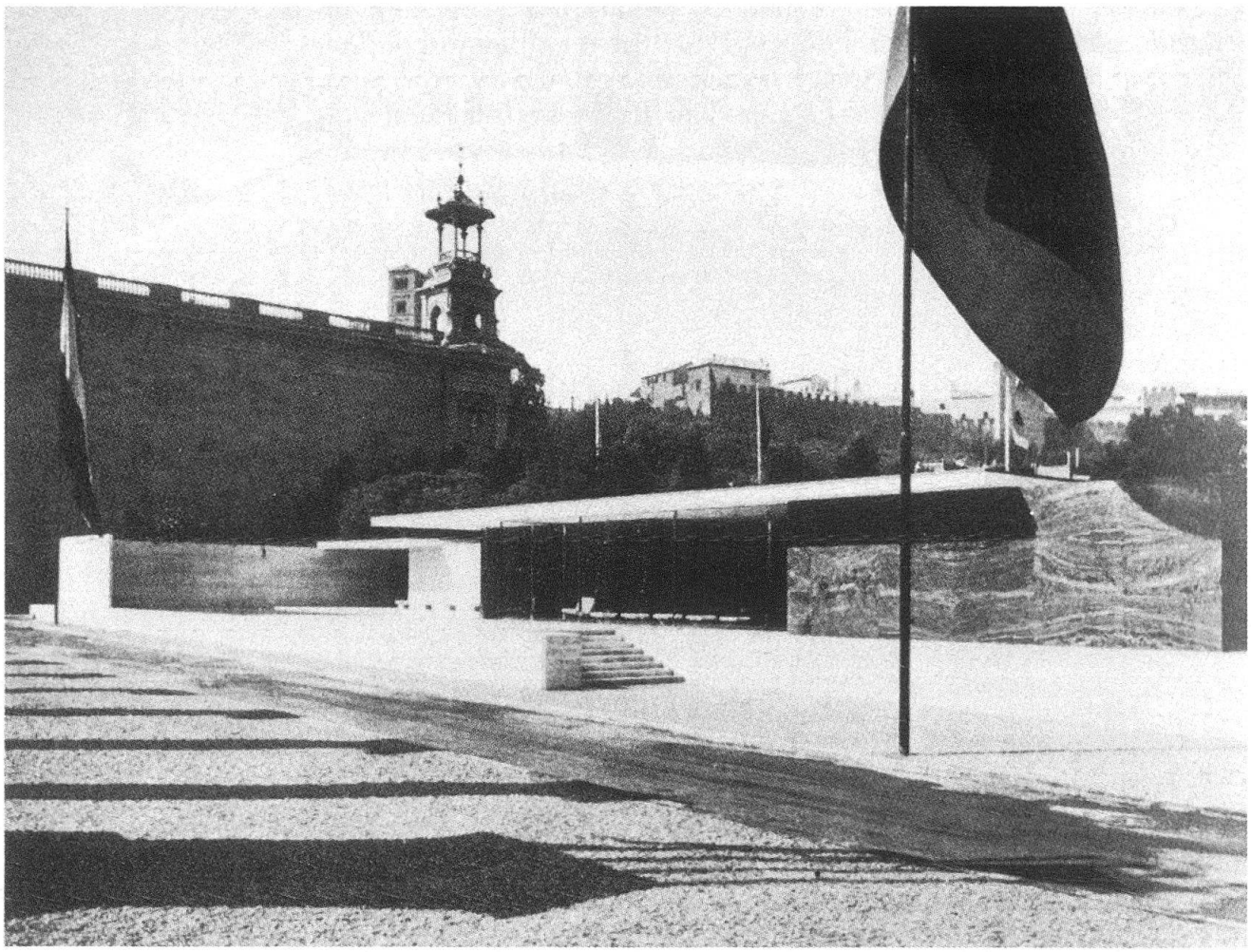
3 Mies van der Rohe, Pavillon de Barcelone, 1929. Grand bassin et aire couverte. Photo d'époque.

déniable, sièges pour l'inauguration par le roi et la reine, signature du livre d'or, etc. Mais surtout, ils déterminent des zones spatiales strictement définies au même titre que les parois. Ils sont des «éléments d'espace» à part entière. Conscient de la stylistique qu'il exerce, l'architecte nous interroge quant aux rapports que l'objet manufacturé entretient avec la nouvelle conception d'habiter et quant à sa valeur historique.

La critique architecturale s'est également portée sur les proportions et l'harmonie qui se dégage de ce pavillon d'échelle humaine et très bien intégré dans le site de l'exposition. Il s'oppose à toutes les grandes halles et s'offre en contrepoint aux proportions du palais d'Alphonse XIII.

A ce propos, l'architecte explique que c'est le bloc de pierre d'onyx qui fut la base pour le calcul des proportions de l'édifice. Par cette anecdote, il cherche à démontrer une certaine permanence: la conception du pavillon comme idéal architectural est nouvelle mais sur le plan de la mémoire, il exprime la taille de la pierre comme geste fondateur de l'édifice. La référence à la tradition, ici en filigrane, est symbolisée.

Si l'architecte nous donne à voir une nouvelle conception de l'habiter dont le pavillon serait la métaphore, il nous transmet simultanément une nouvelle vision de l'espace «muséal» qu'il concrétisa à Berlin en 1968 pour la Neue Nationalgalerie. Il rompt avec le type classique codifié au XIX^{e} siècle (galeries en enfilade, cabinets et rotonde) sur les bases établies au Siècle des lumières[5]. Il procède à un transfert de type: de l'espace de l'exposition à l'espace du musée.



4 Mies van der Rohe, Pavillon de Barcelone, 1929. Vue du nord-est. Photo d'époque.

La présence de la statue «La Danseuse» de Georg Kolbe dans le bassin du petit patio confirme l'hypothèse à plus d'un titre. Le choix d'exposer *une* sculpture n'est pas sans conséquence. Mies van der Rohe désirait une œuvre de Wilhelm Lehmbruck, sculpteur influencé par Maillol, et mort dix ans auparavant. Dans le temps imparti, ne trouvant pas ce qu'il cherchait, son choix se porta sur G. Kolbe et sa «Danseuse».

L'histoire de ce choix atteste le fait que cette statue a été sélectionnée en fonction de l'architecture et du rapport qu'elle était censée entretenir avec elle. Le fait qu'elle ait été l'unique «objet d'art» au sens traditionnel a pour conséquence un impact culturel considérable: inversément à la conception du XIX^{e} siècle qui cherche à présenter une collection la plus complète possible, l'architecte aborde le problème de la sélection de l'objet d'art issu d'une collection. Cet objet, devient l'image, l'archétype de la collection et tout réside dans ce choix. Il ne s'agit plus seulement de jouir de l'objet inséré dans une taxinomie, mais également, de prendre conscience du choix qui l'a porté à la connaissance: c'est une didactique.

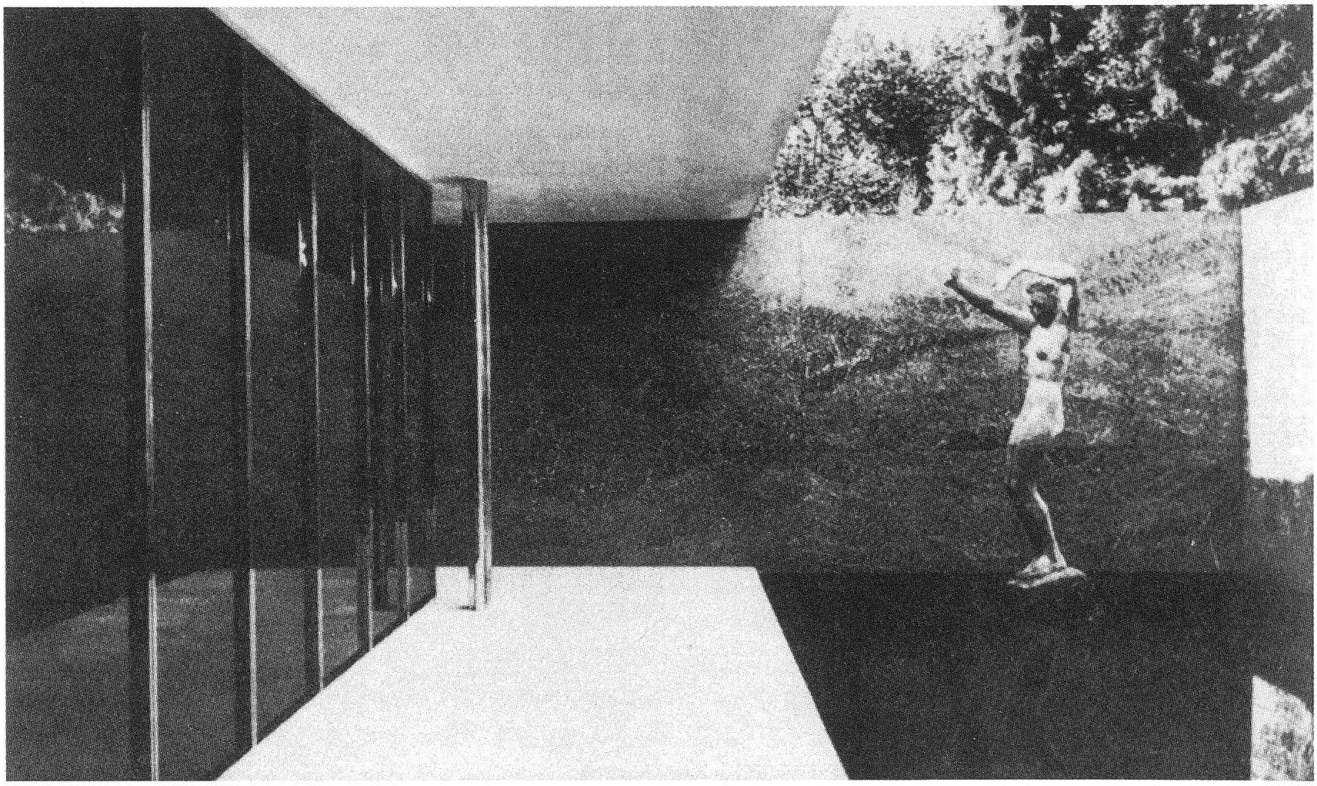
Après avoir posé la question de la sélection de l'objet d'art, Mies van der Rohe soulève celle de son contexte. Celui-ci est volontairement architectural et totalement assumé par la précision et la subtilité de la définition spatiale du patio: les éléments de paroi en mar-

bre sur trois côtés enserrant le bassin, deux colonnes disposées symétriquement devant un pan de verre en vis-à-vis de la paroi du fond et de la frondaison. Les arbres font partie de la composition qui est issue de la situation du bâtiment habilement définie. Ils sont comme un contrepoint à cet univers minéral et abstrait.

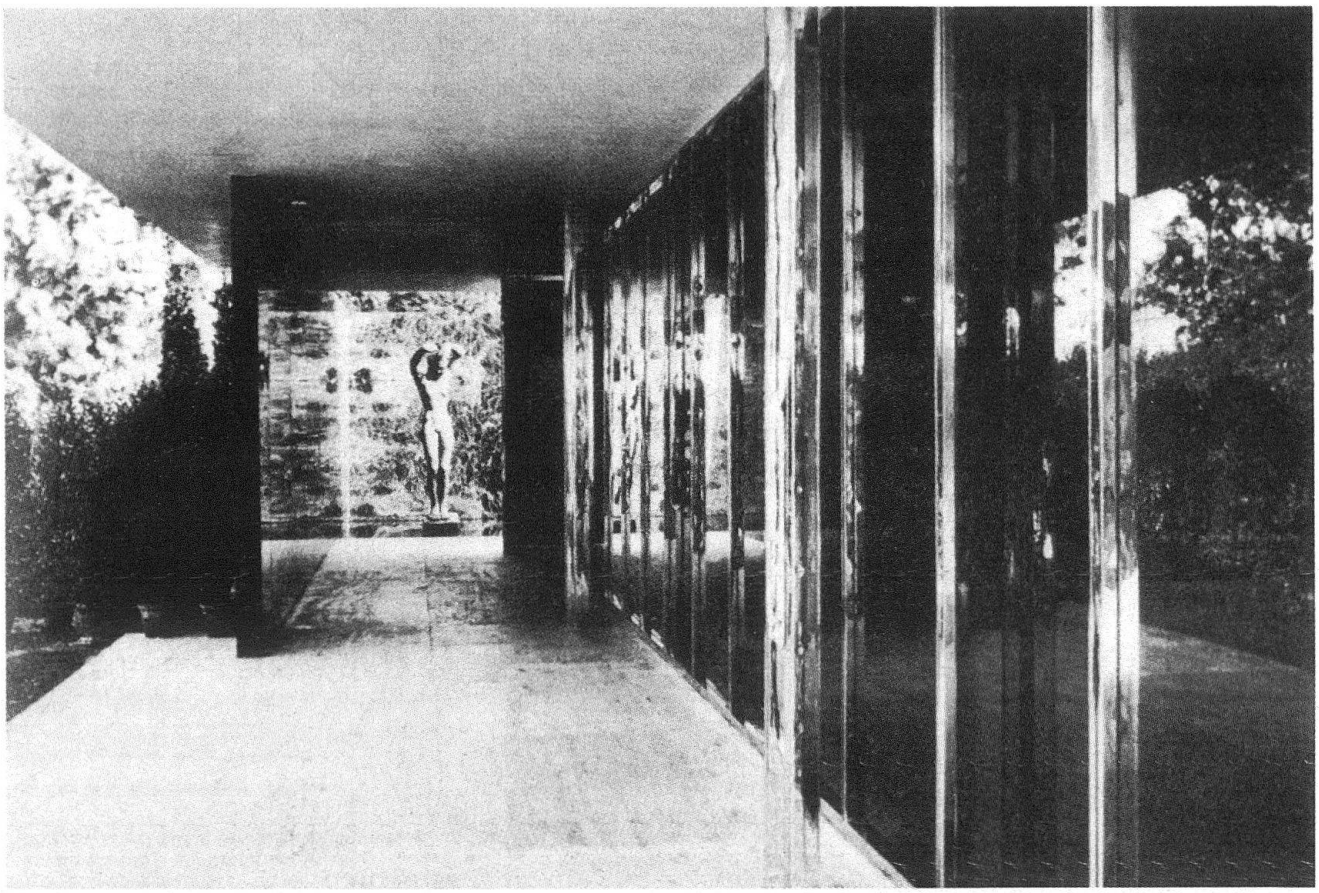
L'espace du patio est complexe: la zone réservée au visiteur au bord du bassin est définie par le sol et la couverture, qui renvoient à la continuité horizontale de l'espace. Le bassin lui-même est délimité par les parois de marbre et par un jeu de miroir: la réflexion du ciel dans l'eau. L'architecte renverse le sens de la perspective classique et exprime l'infini dans une vision verticale.

Mies van der Rohe prolonge la pensée des néoplasticiens: l'évolution de l'art qui aboutit à l'œuvre peinte de Mondrian donne à voir un objet matérialisé et non plus une «fenêtre» dans un mur s'ouvrant sur une perspective infinie[6]. Le parallèle entre l'histoire de la peinture et de l'architecture est saisissant: inversément à l'expression progressive de la matérialité de la peinture, le mur, élément fondamental de l'architecte, se dématérialise. La suite logique des différents plans établissant le champ de profondeur prend en charge la vision perspective. L'expérience spatiale supplante celle, infinie et imaginaire, du tableau. Ainsi, le mur se donne à voir comme un élément autonome, plastique et artistique, un écran devant lequel s'expose l'objet d'art.

Le choix de l'œuvre figurative, «La Danseuse», renvoie à l'abstraction de son contexte. Ce faisant, l'architecte nous enchante: «La Danseuse» de pierre, se dédouble sous la lumière du soleil. Légère et défiant la gravitation, elle suspend au temps son geste dynamique et gracieux.



5 Mies van der Rohe, Pavillon de Barcelone, 1929. La «Danseuse» de Georg Kolbe et le petit bassin. Photo d'époque.



6 Mies van der Rohe, Pavillon de Barcelone, 1929. Vue de l'entrée arrière. Photo d'époque.

Cette vision magique a pour conséquence un conditionnement de la perception et présuppose une théorie du parcours dans ce type d'espace. «La Danseuse» est posée dans un angle du bassin, plus ou moins dans l'axe de l'entrée. Cette décision exclut la possibilité d'en faire le tour et de s'en approcher. Un angle de vision relativement restreint est offert au visiteur. La sélection imposée par l'architecte offre la garantie de la vision de la sculpture dans son contexte architectural. L'image est donc construite et maîtrisée. Elle sera fortement médiatisée pour se constituer en une mémoire historique.

Dès l'entrée, à l'arrière du bâtiment, le regard est attiré par «La Danseuse» qui s'élève en fond de perspective. Cette vision est capitale: au seuil indéfini de l'entrée le visiteur hésite à pénétrer dans le pavillon ou dans le grand patio qu'il ne perçoit pas. La vue de l'objet d'art l'incite à infléchir son parcours et à entrer dans le pavillon qu'il découvrira progressivement. Dans ce type d'espace, l'objet d'art détermine la hiérarchie du mouvement et le sens de la visite. Il devient un élément de repère, un jalonnement. Le concept est opposé à celui du XIX^{e} siècle où l'espace des salles, dans lesquelles se trouvent exposées les œuvres, détermine le parcours.

Enfin, l'unicité de l'œuvre d'art, ne renverse-t-elle pas, dans une certaine mesure, la finalité du pavillon prévue par l'architecte et souvent mentionnée par la critique architecturale: l'œuvre d'art comme «faire valoir» de l'architecture? Ne nous incite-t-elle pas à proposer ce pavillon, une œuvre d'architecture autour d'une œuvre d'art, comme un prétexte à repenser l'architecture?

Zusammenfassung

Der Pavillon von Barcelona, 1929 vom Architekten Mies van der Rohe erbaut, ist ein von der internationalen Kritik anerkannter architektonischer Urtypus. Nach einigen theoretischen Erörterungen legt der Autor dar, dass man sich diesen Pavillon wie ein Werk um ein Werk vorstellen könnte, der im Bruch mit der Tradition des 19. Jahrhunderts einen besonderen Typ eines musealen Raumes begründet. Der Architekt richtet die Architektur auf die Sammlung aus, berücksichtigt deren bauliche Umgebung und schafft einen Rundgang im Raum. Die Architektur bildet also ein grundlegendes Element für die Präsentation des Werkes; dies entgegen aktueller Kritik, welche die Architektur als beeinträchtigenden Faktur für die Wirkung des Werkes wahrnimmt und sie daher mehr in den Hintergrund gedrängt sehen möchte.

Riassunto

Il «pavillon» di Barcellona, realizzato nel 1929 dall'architetto Mies van der Rohe è un archetipo architettonico riconosciuto dalla critica internazionale. Dopo alcune nozioni teoriche, si dimostra che questo padiglione potrebbe essere pensato come «opera intorno a un'opera», che inaugura una tipologia specifica di spazio «museale», in rottura con il XIX^{e} secolo: l'architetto si occupa della selezione di un'opera in relazione con la collezione, del suo contesto architettonico, e propone quindi un dato tipo di percorso nello spazio. L'architettura diventa così una componente fondamentale rapportata all'opera d'arte esposta, contrariamente a quanto sostiene la critica attuale la quale, contribuendo a cancellarla, ha la tendenza di concepirla come «nociva» all'opera.

Notes

[1] J.P. BONTA, *Architecture and its Interpretation*, Ed. Lund Humphries, London 1979.
[2] MIES VAN DER ROHE, cité par BONTA (cf. note 1).
[3] F. CHOAY, *L'allégorie du patrimoine*, Ed. du Seuil, Paris 1992.
[4] BONTA (cf. note 1).
[5] Référence au séminaire «Histoire du musée» tenu par BERNARD ZUMTHOR à l'EPFL, département d'architecture, le 7.4.1992.
[6] Référence aux séminaires «Art contemporain et muséographie» tenus par Maurice Besset à l'EPFL, département d'architecture, année académique 1991–92.

Sources des illustrations

1: Aus: Casabella n^{o} 526/80, arch: I. de Solà-Morales, F. Ramos, C. Cirici. – 2–6: J.P. Bonta, Architecture and its Interpretation, London 1979, fig. 81, 110, 82, 117, 118.

Adresses des auteurs

Patrick Mestelan, prof. architecte – Robert Ruata, assistant, Ecole polytechnique fédérale de Lausanne, département d'architecture, case postale 555, 1001 Lausanne.