

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band: 8 (2006)

Artikel: Transparence et obstruction spatiale chez Mies van der Rohe
Autor: Amaldi, Paolo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984446>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Transparence et obstruction spatiale chez Mies van der Rohe

Paolo Amaldi

Dans leur pamphlet militant, *The International Style*¹, publié à l'occasion de l'exposition de 1932 au Musée d'art moderne de New York, Johnson et Hitchcock posaient les bases d'une nouvelle opposition entre anciens et modernes, articulée selon trois principes. Dans le second, la notion de «régularité» est opposée à celle classique de «symétrie». Par la régularité, les auteurs entendaient mettre l'accent sur le rôle de la trame structurelle porteuse censée traverser en filigrane le projet tout en conservant son autonomie vis-à-vis du système planaire d'articulation spatiale. C'est dans cette indépendance que réside, selon les auteurs, la principale invention du plan libre de *The International Style* dont les caractéristiques sont, en dernière instance, «l'unité et la continuité»². Johnson et Hitchcock accrédaient ainsi l'idée d'un rapport de cause à effet entre la notion quantifiable de «régularité» et celle plus heuristique de «continuité», notion qui domine l'historiographie moderne par son caractère flou et incertain, employée essentiellement comme métaphore liquide ou gazeuse. On la retrouve chez Sigfried Giedion dans *Bauen In Frankreich* (1928) et *Space Time and Architecture* (1941), chez Bruno Zevi dans *Storia dell'architettura moderna* (1953)³ et Vincent Scully qui, dans *Modern Architecture* (1961), en donne une définition matérialiste, l'espace comme nouveau vecteur d'unité du projet architectural moderne se substituant à la continuité de la masse bâtie propre à l'architecture traditionnelle⁴, un espace décrit par ailleurs comme «indifférencié» et «illimité» (idée que reprendra Manfredo Tafuri dans *La Sfera e il labirinto*⁵).

L'organicité selon Mies

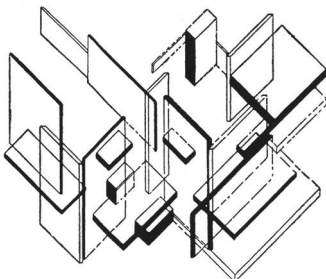
Reléguée d'office dans cette malencontreuse catégorie de la continuité jusqu'à en constituer le paradigme, l'architecture de Mies aura eu beaucoup de mal à s'en dépêtrer. Cette qualification est d'autant plus difficile à remettre en question qu'elle est le produit de certains rapprochements apparemment irréfutables. Le plus fameux concerne le mouve-

ment De Stijl. De nombreux critiques d'art et d'architecture, dont Alfred Barr, directeur et fondateur du MoMA, ont cru voir dans le plan de la célèbre Maison en brique de 1923 un effet de flottement comparable à celui du tableau de Theo van Doesburg, *Rythme d'une danse russe* (1918)⁶, décrit comme une illustration du principe de généralisation du fond au devant duquel se détachent des figures. De la même veine est la description de Leonardo Benevolo, qui comparait le Pavillon de Barcelone à un espace qui «redevient propre, uniforme, indifférent, comme la toile vide dont parle Kandinsky; dans cet espace les prismes géométriques simples et les matériaux purs acquièrent une résonance extraordinaire, comme les formes et les couleurs élémentaires qui peuplent les toiles du peintre russe; les parois en marbre, les piliers resplendissants, la dalle de couverture dégagée (...) qualifient l'espace avec netteté et avec discrétion et ne le ferment jamais»⁷.

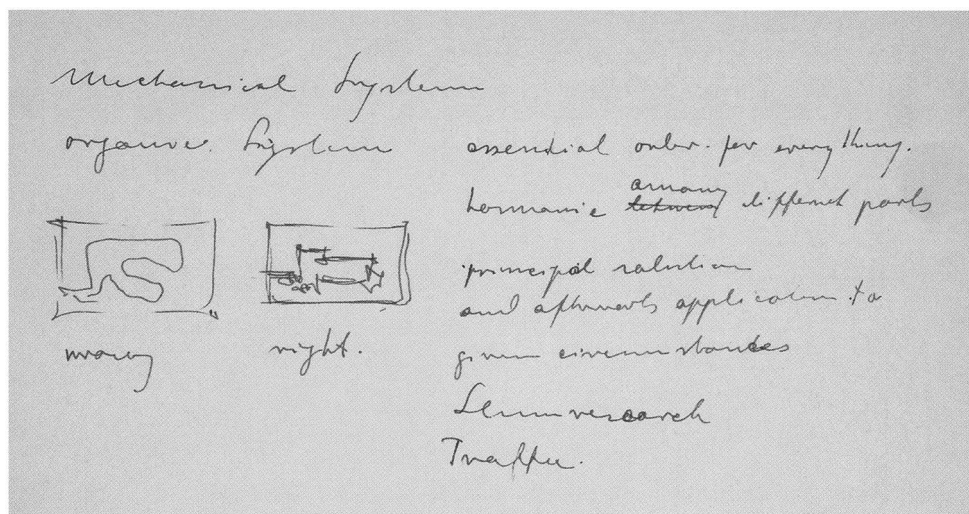
Ces rapprochements ne rendent pas justice aux subtilités perceptives de l'architecture de Mies. Là où Van Doesburg affirmait avoir trouvé le plan capable de «détruire le mur en supprimant de dualisme entre intérieur et extérieur»⁸, en vue d'obtenir une plus grande «interpénétration entre le dehors et le dedans», Mies semble avoir fait de cette dualité l'enjeu central de sa conception spatiale. Ce que nous aimerions montrer est que cette architecture constitue un environnement aux limites non pas absentes mais paradoxales, quand bien même elle fait appel à des figures géométriques nettes, précises, en partant de matériaux parfaitement équarris, lissés ou polis. Cet écart entre stabilité formelle et instabilité perceptive va nous permettre de revenir à la question du formalisme chez Mies et à la réception fixiste⁹ qui a été faite de son œuvre. L'objectif étant, *in fine*, de cerner les contours d'un terme fréquemment employé par l'architecte mais mal compris par la critique : l'organicité.

En novembre 1938, lors de son discours de réception à l'Armour Institute of Technology de Chicago (qui deviendra quelques années plus tard l'Illinois Institute of Technology), Mies – qui allait ensuite se barricader dans un mutisme de plusieurs années – faisait le point sur le débat architectural qui avait marqué ses années allemandes, en distinguant trois modes de penser l'architecture : «Toute décision nous mène vers un ordre spécifique. C'est pourquoi nous voulons aussi mettre en lumière les différents ordres possibles et clarifier leurs principes. Nous voulons définir le principe d'ordre mécanique comme une surestimation des tendances matérielles et fonctionnelles. Il ne satisfait pas notre conception du moyen au service de la fonction ni notre intérêt pour la noblesse et la valeur. Quant au principe d'ordre idéaliste, qui surestime les dimensions idéelles et formelles, il ne saurait satisfaire ni notre intérêt pour la vérité et la simplicité, ni notre sens pratique. Nous montrerons que le principe d'ordre organique consiste en une détermination de la signification et des proportions des parties dans leurs relations au tout. Et nous déciderons en faveur de ce dernier principe.»¹⁰

Pour éclairer ce texte, il nous paraît judicieux de le mettre en rapport avec un feuillet inédit, non daté. Au vu de l'orthographe et de la syntaxe anglaises hésitantes de l'architecte, ce document peut être daté de la période qui suit son arrivée à Chicago. Mies essaie d'illustrer son propos «organique» à l'aide de deux vignettes représentant vraisemblablement des plans de maisons. Dans l'une, on voit la silhouette d'une forme qui s'apparente à l'empreinte d'une patte de mammifère. Dans l'autre, s'inscrit une figure nettement découpée, reposant uniquement sur la jonction de segments de droite et accusant, par endroits, des échancrures, mais sans que la forme dans son ensemble soit disloquée¹¹. Dans la première vignette, le trait est continu, dans l'autre, seules les sections rectilignes horizontales sont épaissies et renforcées, par un geste de va-et-vient qui imprime à cette figure une frontalité



Theo van Doesburg, Cornelius van Eesteren, étude pour une maison particulière, 1923.

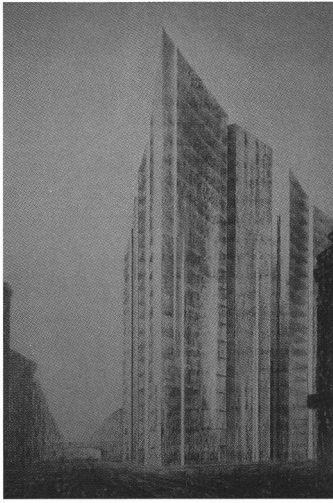


marquée. La première vignette est qualifiée de «fausse», la seconde de «correcte». Le commentaire d'accompagnement donne une précision sur la pensée «organique» de Mies. On y lit : «harmonie entre les différentes parties», puis : «ordre essentiel pour chaque chose», et surtout : «solution principale et, ensuite, application à des circonstances données».

Il ne fait pas de doute que pour Mies la bonne manière de penser l'architecture procède d'une démarche «organique», qui se distinguerait de celle, «formelle», dont on peut supposer qu'elle est illustrée par la première vignette. Pour éclaircir le sens du terme «organique», il faudrait revenir à l'intérêt de l'architecte pour certains livres de sciences naturelles (physique et biologie), qui faisaient partie de sa bibliothèque. Ces ouvrages, dont certains touchent à des thèmes relativement ardues telle la physique quantique, partagent une conception en devenir et ouverte des phénomènes naturels. Dans les rayonnages prenaient place, par exemple, l'œuvre quasi complète de Raoul Francé, dont *Die technische Leistungen der Pflanzen*¹², mais aussi un mélange de textes de Goethe autour du terme-clef de «morphologie» : *Goethes morphologische Schriften*. Notons que pour le poète, figure de proue de la pensée transformiste du XVIII^e siècle, ce néologisme, invention de son propre cru, recouvrait une acception très large : il était entendu à la fois comme principe d'organisation et comme principe de croissance.

En associant l'ordre sous-jacent au processus conduisant à la forme, Goethe supposait l'homme capable de se glisser dans la dynamique des phénomènes pour mieux les appréhender. La forme de la plante serait ainsi compréhensible à l'aune des processus morphologiques dont elle serait la résultante. Cette idée revient dans l'ouvrage du célèbre zoologiste D'Arcy Thompson. Son livre à succès, *On Growth and Form*¹³, dont Mies conseillait la lecture à ses étudiants de l'IIT¹⁴, s'appliquait à montrer que la physionomie des espèces animales ou végétales porte la marque de leurs processus de croissance. Les passages du livre de D'Arcy Thompson soulignés par Mies confirment son adhésion à cette conception de la forme entendue comme produit et expression de forces agissantes. Dans un passage souligné, on lit : «Nous devrions considérer la forme d'un organisme comme une fonction de sa croissance, ou comme la directe conséquence d'une croissance dont l'intensité varie selon les directions. Dans un langage nouveau nous devrions déceler dans la forme d'un organisme un événement de type spatio-temporel et non seulement une configuration spatiale.»¹⁵

Mies van der Rohe, croquis non daté (1940), encre sur papier fin. Document Centre canadien d'architecture, Montréal.



Mies van der Rohe, projet de concours pour un gratte-ciel à la Friedrichstrasse, Berlin, 1921. Document Centre canadien d'architecture, Montréal.

En transférant cette idée dans le champ de la pratique architecturale, nous aimerions montrer que pour Mies la raison d'être du projet réside moins dans la forme de l'objet fini que dans le processus qui amène à une forme donnée. Celle-ci est d'ailleurs regardée comme un épiphénomène : un arrêt sur image d'un processus de transformation. Symptomatique, à cet égard, est une lettre de 1923, laquelle renvoyait dos à dos les excès formalistes de Gropius (peut-être était-ce une allusion au projet de concours pour le *Chicago Tribune*) et ceux de son ex-collègue de bureau Hugo Häring : «Gropius est autant formel dans son arrangement discipliné que Häring dans ses courbes. Dans les deux cas, la forme n'est pas résultat (...) En réalité je ne vois pas de grande différence entre une forme fluctuante et une forme disciplinée. Comparé à Gropius, Häring apparaît comme baroque alors que comparé à Häring Gropius est un classiciste.»¹⁶ Autant dire que pour Mies forme souple et lignes onduyantes n'impliquent ni ne supposent une pensée organique.

Pour cerner encore de plus près ce concept d'organicité, il faudrait enfin revenir à la série de textes et aphorismes publiés dans les revues *Frühlicht* et *Gestaltung* au cours des années 1920, dans lesquelles Mies réitérait son rejet de tout formalisme ou de toutes formes choisies a priori : «Nous refusons toute spéculation esthétique, toute doctrine et tout formalisme.» Cette déclaration péremptoire ouvre le manifeste «*Bürohaus*» (immeubles de bureaux) de 1924. Elle est suivie de la déclaration : «L'architecture est la volonté de l'époque traduite en espace. Vivante, changeante, neuve.» Du coup, le dessin à la géométrie molle que Mies rejettera dans son croquis américain semble appartenir précisément à cette catégorie formelle, et le projet de gratte-ciel pour la Friedrichstrasse de 1921, avec son plan triaxial, suggérant des feuilles aux contours stylisés, peut apparaître comme une dernière concession. Celle-ci, cependant, trouve sa justification dans les effets optiques produits par le verre. La deuxième version de 1922 présentera un plan alternant angles saillants et formes courbes. Elle sera publiée dans un numéro de la revue *Merz*¹⁴ dirigée par Schwitters, paru en 1924, où Mies va réitérer son credo : «La forme n'est pas le but mais plutôt le résultat de notre travail.»

Renversement de la logique perspective

Émerge de ces propos l'idée que la bonne forme est une «forme vitale»¹⁸ (locution que l'on retrouve fréquemment dans les manifestes expressionnistes des années 1920). En empruntant les mots de son ami théologien Romano Guardini, Mies affirmait, quelques mois avant de commencer le projet du Pavillon de Barcelone : «Nous voulons rendre leur sens aux choses. Les libérer des formes pétrifiées – du formalisme – et aussi les protéger contre toute approche unilatérale.»¹⁹ Pour Mies, la perception est un acte en continuel devenir et non pas une inspection raisonnée et omnisciente de la réalité. La question qui se pose alors est de savoir si, dans cet horizon qui caractérise le phénomène de la perception, il est encore possible de reconnaître une forme finale aux limites précises.

Revenons aux projets de gratte-ciel de verre du début des années 1920. Ils sont une première tentative d'ouverture perceptive, dans laquelle Mies substitue au jeu traditionnel d'ombre et de lumière qui façonne habituellement une façade celui, subjectif – c'est-à-dire lié au sujet regardant –, de la transparence et de l'opacité. Si le tracé du plan n'est pas arbitraire, nous dit Mies, c'est qu'il a soigneusement été étudié pour qu'aux yeux d'un passant de la Friedrichstrasse le miroitement des plans vitrés entre en résonance avec son déplacement, et rende ces plans tour à tour réfléchissants ou transparents. Tout est donc dans l'angle d'incidence du regard par rapport au plan vitré et dans la position de la source

lumineuse. Revient alors à l'esprit la définition que donnait Worringer dans *Abstraktion und Einfühlung*²⁰ du premier terme de cette antinomie. En effet, dans ce texte qui exerça une grande influence sur la génération des architectes avant-gardistes²¹, le théoricien de la *Kunstgeschichte* associait l'art abstrait à une architecture de «formes cristallines» qui renonce aux effets «naturalistes» de l'architecture classique et en premier lieu à la structuration de la profondeur par le jeu alterné de l'ombre et de la lumière²².

Les projets de gratte-ciel²³ peuvent être ainsi considérés comme le point de départ d'une recherche de dislocation de la notion de limite, et ce serait une mystification que d'expliquer l'emploi du verre chez Mies – comme d'aucuns l'ont fait²⁴ – en terme de pure transparence, tout comme il serait réducteur de parler de ses murs ou de ses plans comme de limites univoques.

De façon plus générale, on peut dire que Mies met à mal la stabilité du plan et de la paroi dans leur fonction de séparation et de compartimentation. La position des plans verticaux dans les étendues spatiales qu'accompagnent les pavages en échiquier – très classiques – est des plus incertaines. Les dessins, qui combinent souvent deux techniques de rendus complémentaires (dessin au trait et dessin au fusain), rendent compte de la consistance incertaine des limites, même lorsque les plans verticaux qui les définissent sont solides et pesants.

Les études pour les maisons à patio des années 1930, qui utilisent la technique de montage à la manière des collages de «photographies subjectives» de Laszlo Moholy-Nagy, peuvent nous aider à mieux comprendre le caractère ambivalent de plans engagés dans la définition des espaces, et fonctionnant pourtant comme des caches qui excluent le regard ou interfèrent avec le développement axial marqué par les rangées de colonnes. On observe ainsi qu'au développement perspectif du dallage en échiquier, dont les lignes déterminent un point de fuite impeccable, s'oppose une succession de plans frontaux qui tendent à annuler l'effet de profondeur en s'inscrivant dans une progression pyramidale anti-perspective. Le mur le plus proche du point de vue est systématiquement plus bas ou plus petit que celui situé plus loin, de sorte que ce jeu d'échelonnement se trouve contrecarré par la dilatation scalaire.

À l'intérieur de la réduction perspective, étirer et dilater les composants plus éloignés répond au besoin de leur attribuer un poids visuel comparable à celui des composants situés au devant. Cela signifie faire jouer tous les fragments de façon équivalente, en contredisant la gradation hiérarchique qu'organise la perspective. Dans son traité *De Pictura*, Alberti soutenait que l'œil évalue la distance qui le sépare des objets par un réflexe consistant à mesurer la hauteur de la portion des objets qui est située entre la ligne d'horizon et le point de contact avec le plan du sol. Plus l'objet est éloigné plus cette hauteur est faible²⁵. Les dessins de Mies sont à cet égard très instructifs. Ils révèlent une stratégie de brouillage des limites reposant sur l'absence de recoupement des informations visuelles : le point de contact entre les plans verticaux et le sol en échiquier suggère un échelonnement spatial qui est ensuite contredit par l'échelle des objets ou, dit autrement, par leur *degré* de dilatation. D'où la sensation de flottement des limites. Comme on le voit, nous ne sommes pas très loin des stratégies de brouillage de la position des plans propres à la peinture cubiste analysée par Gyorgy Kepes²⁶. À cette différence près que chez Mies l'indétermination se construit à rebours des données réalistes liées au système référentiel du sol : le dessin en échiquier.

Dans la *Phénoménologie de la perception*²⁷, Merleau-Ponty affirmait, en suivant les analyses

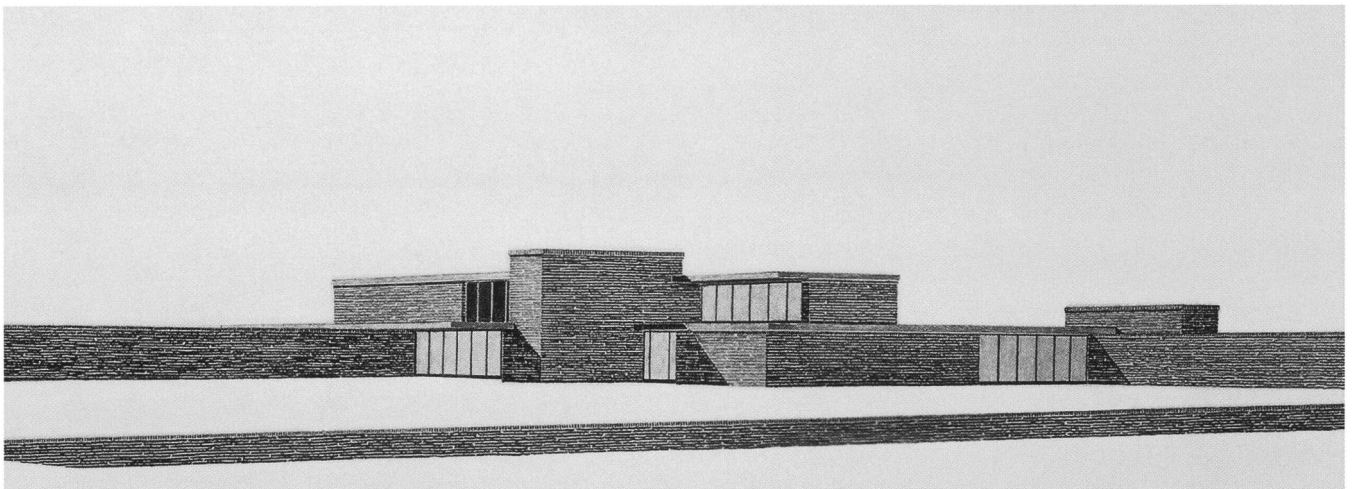
du philosophe empiriste Berkeley, que la profondeur, définie comme une distance de profil, est un déterminant spatial dont on ne peut faire l'expérience directement. Elle nécessite la contribution de facultés et points de vue différents sur l'objet. Pour Berkeley, auteur d'une *Nouvelle Théorie de la vision*²⁸, la profondeur est une construction de l'esprit et non pas une réalité directement perçue. Elle n'est donc pas une valeur positive et le travail de reconstitution n'est pas garanti. C'est en fait ce que démontre de façon exemplaire Mies, qui semble se divertir à rendre cette dimension de l'architecture incertaine, jouant sur des informations contradictoires.

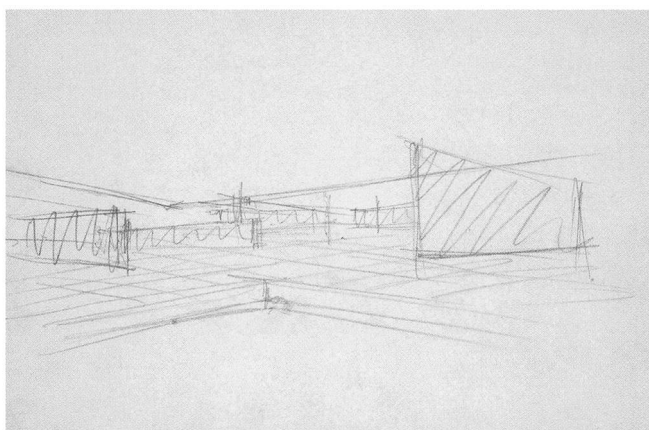
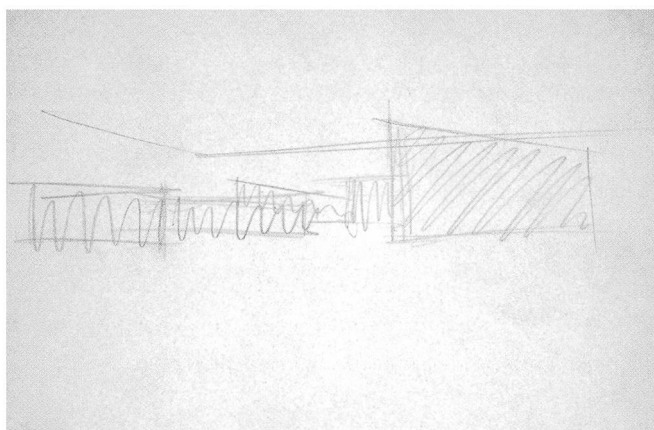
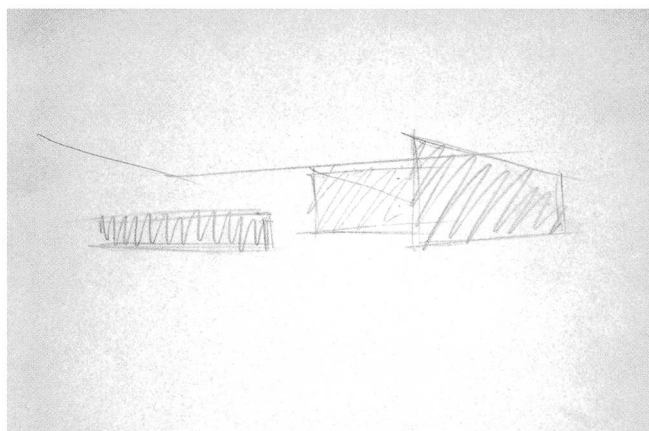
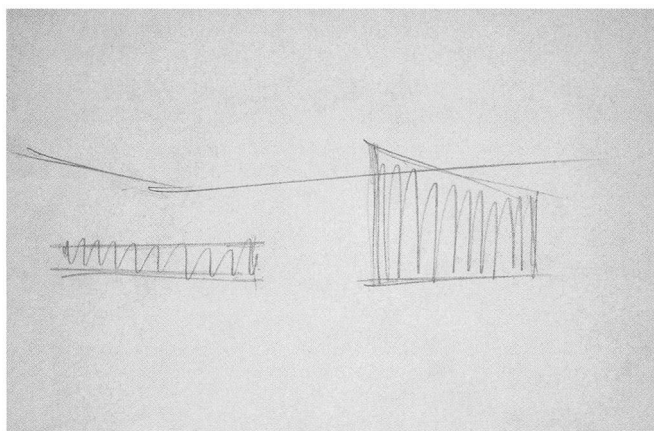
Définition ambiguë de la limite

La Maison en brique de 1923 illustre, une fois encore, ce phénomène d'indétermination des limites. La perspective tracée à hauteur d'homme nous montre la masse imposante d'une cheminée autour de laquelle s'organise un ensemble de volumes plus bas. Le mur du fond, qui sert probablement de soutènement au terrain en légère déclivité, naît dans l'espace du salon et s'étire vers le jardin extérieur dans une continuité que l'on suppose être aussi d'ordre fonctionnel. Une rangée de baies de toute hauteur (dont on voit les montants) ouvre l'intervalle compris entre ce mur filant et la masse pleine de la cheminée. A priori, ces baies sont les seuls éléments s'interposant entre l'intérieur et l'extérieur. En réalité, l'effet de continuité que suggère le plan est déjà plus problématique dès lors que l'on examine la perspective, dans laquelle, pour l'occasion, Mies triche sur les proportions en les aplatissant. En effet, la limite entre l'intérieur et l'extérieur est on ne peut plus ambiguë puisque le plan de verre définit un seuil qui ne coïncide pas (pour un spectateur assis dans le *Wohnraum*) avec l'arête du porte-à-faux, celui-ci s'avancant démesurément jusqu'à apparaître disproportionné par rapport à la hauteur du plafond. Mies semble ainsi soustraire au regard de l'habitant une grande partie de la vue du ciel, une oblitération ultérieurement accentuée par la présence du muret²⁹.

L'ambiguïté est encore plus évidente dans le projet du Club de golf de Krefeld de 1930. Ici, le paysage – ou ce qui en reste, à savoir une ligne d'horizon – est cadré par des portions de plans horizontaux et verticaux plus ou moins projetés en avant. Le regard se trouve porté en particulier par le mur qui s'étire longuement en profondeur et qui détermine une pers-

Mies van der Rohe, projet pour une maison de campagne en brique, 1923.





pective tubulaire accentuée. Si le regard ne trouve aucun obstacle interposé entre lui et la ligne du paysage, il n'en reste pas moins que les différents plans avancés viennent réduire cette *veduta* à une peau de chagrin, à une section visuelle infime par rapport au reste de la scène. Cette fermeture prononcée du diaphragme visuel éloigne le spectateur du paysage, lequel est donc en même temps proche et tenu en respect.

Les plans, chez Mies, en même temps qu'ils cadrent ce qui est situé en arrière-fond, semblent aussi masquer, en s'avancant, une partie de la vue, comme pour freiner l'appel du regard et du corps traversant les espaces dans leur mouvement d'avancée. Son projet de Musée pour une petite ville de 1941, dont nous publions quatre croquis d'études inédits, est un bon exemple de cette dualité. Ce projet est d'autant plus intéressant qu'il constitue l'un des premiers exercices relatifs aux grands espaces horizontaux continus déployant les colonnes en réseau, alors que jusqu'aux projets des villas, Mies raisonnait encore en terme plus classique d'enfilade. Ce Musée se présente comme une grande toiture plate de forme rectangulaire posée le long d'une ligne de rupture topographique d'un site relativement accidenté et auquel on accède par un chemin de crête. En traversant le grand espace aux proportions écrasées, qui abrite un auditorium, on accède à deux grands patios, l'un central, l'autre latéral pris en tenaille par des murs disposés sur trois de ses côtés. La série de quatre feuillets de papier-calque illustre la marche suivie par Mies.

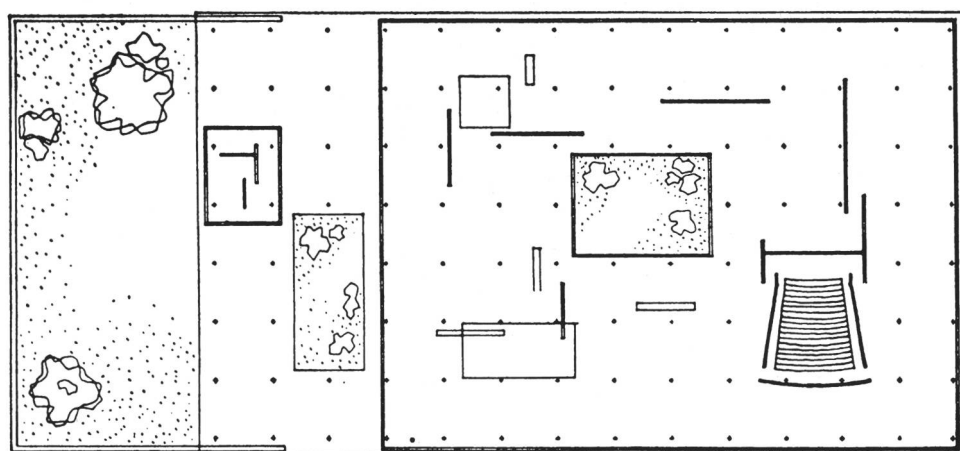
Mies van der Rohe, études d'un musée pour une petite ville, 1941. Croquis au crayon sur papier fin. Hypothèse de classification des séquences. Document Centre canadien d'architecture, Montréal.

Au départ, deux plans, placés perpendiculairement l'un par rapport à l'autre, gèrent la transition entre l'intérieur et l'extérieur, celui de droite étant à cheval sur la limite (peut-être constitue-t-il l'amorce d'un mur d'enceinte qui s'avance dans l'espace couvert). Dans les dessins ultérieurs, Mies achève de définir le volume vide du patio latéral, tout en encombrant l'avant-scène. Alors qu'il institue un élément d'appel à ciel ouvert, Mies interpose une série d'obstacles matériels dont, au premier plan, un bassin, sorte d'évidement négatif, fonctionnant comme pendant au vide du patio. Ainsi, ce qui est objectivement proche peut être vécu comme lointain par le jeu d'interposition d'obstacles qui rallongent en les déviant les parcours.

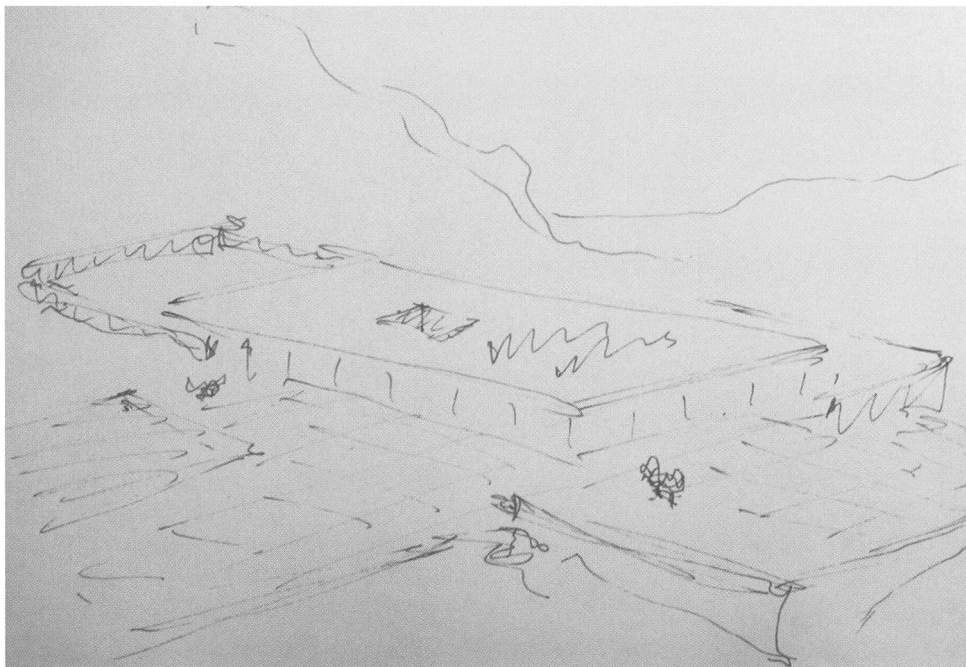
Dans le Pavillon de Barcelone, Mies avait établi une même règle de freinage des axes de traversée. En effet, une fois monté sur le podium, le spectateur se trouve face à un bassin qui brise le mouvement. Cette présence encombrante du grand bassin, dont la position insolite apparaît dans les dernières versions d'élaboration du projet, est d'autant plus forte qu'il occupe la plus grande partie du vide que dégagent les murs à demi fermés du patio, reléguant la partie accessible à une fine bande le long du mur oriental.

Mies joue de façon sadique avec les réflexes conditionnés du spectateur³⁰. L'axialité est affirmée puis, dans un deuxième temps, contredite. L'appel du vide est contrebalancé par un effet d'encombrement spatial. Les croquis d'étude du Musée montrent *in fine* l'existence d'une stratégie du «*more is more*» : on y décèle le plaisir d'ajouter en cours de route des plans ralentisseurs, visant à accumuler le long des axes de traversée des obstacles qui opposent à l'avancée du spectateur leur résistance matérielle. Ces fragments imposent des déviations latérales, déstabilisant la lecture en enfilade des éléments porteurs. Si, dans la théorie d'Alberti, «*une rangée de colonnes n'est rien d'autre qu'un mur percé et ouvert en de nombreux endroits*»³¹, une limite clairement identifiée, chez Mies la consistance de ces alignements fait problème ; les parcours zigzagants n'apparaissent que momentanément stabilisés par les alignements des colonnes.

La composition tripartite classique stabilise la perception : elle dilate les échelles des objets vers le centre³², duplique les motifs latéraux autour d'un axe qui est aussi, comme le montre la formule de l'arc de triomphe romain que reprend Alberti, le vide principal qui happe le regard. L'architecture de Mies remplace ce déploiement unique de symétrie (verticale) par une multiplication de symétries ponctuelles. En tout point, le regard peut tomber sur une



Mies van der Rohe, plan du musée pour une petite ville, 1941. Document MoMa.

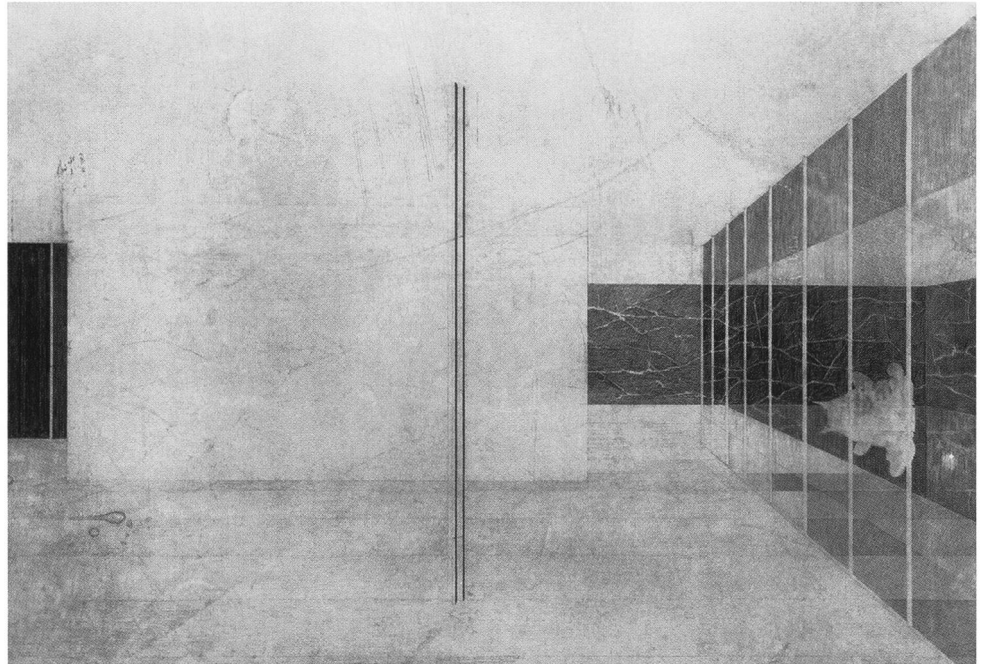


ligne de symétrie inscrite dans un plan frontal ou fuyant, horizontal ou vertical. Celle-ci se présentera sous l'espèce d'une ligne de partage ou d'une arête, la plus élémentaire étant par exemple celle que forme la tôle pliée chromée de la colonne cruciforme du Pavillon de Barcelone. Toujours à Barcelone, la ligne de jointure du mur en onyx située à hauteur d'œil constitue elle aussi un axe de symétrie, mais le regard ne peut s'y accrocher. Autour de cette ligne en creux, l'œil est condamné à osciller sans pouvoir se reposer. Elle est la marque de la résorption totale du centre comme vecteur stabilisateur de la vision ; elle résume le passage de la composition tripartite classique à celle moderne, diptyque et instable.

Le spectateur se trouve ainsi en prise avec des actes d'accommodation et de correction optiques, induits par la présence d'objets qui indisposent le regard. Si d'aucuns ont comparé les intérieurs de Mies à des paysages pittoresques ou aux visions de Piranèse³³, les nombreux dessins d'intérieur qui nous sont parvenus de la main du maître montrent que le premier plan est souvent occupé, certes, par des caches, mais que ceux-ci ne sont pas pour autant des éléments d'obstruction visuels : ce sont tout au plus des objets (plans ou colonnes) apparemment mal placés, qui semblent jetés fortuitement là, empiétant sur le champ de vision. Mais aucun n'a l'ambition de retenir le regard.

Mesurer les effets de dislocation de la composition classique en termes de déroutement de l'œil, premier organe affecté par l'architecture de Mies, conforte un dernier rapprochement avec certaines théories d'Heinrich Wölfflin. Une année avant que Theo van Doesburg ne parle pour la première fois d'«art élémentaire», préfigurant les arguments avancés dans *Grondbegrippen der nieuwe beeldende Kunst*³⁴, Wölfflin publiait un ouvrage de synthèse : *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*³⁵, dans lequel il énonçait les célèbres cinq couples antinomiques visuels. L'historien associait en particulier le couple *forme fermée/forme ouverte* au binôme tectonique/atectonique, selon une acception qui dépasse la simple dimension constructive. Par cette antinomie, il entendait expliquer la façon dont les lignes

Mies van der Rohe, vue à vol d'oiseau du musée pour une petite ville, 1941, encre sur papier fin. Document Centre canadien d'architecture, Montréal.



Mies van der Rohe, étude perspective de l'espace central du Pavillon de Barcelone, 1928-1929. Document MoMa.

implicites (tracés géométriques sous-jacents) et explicites conduisent différemment le regard du spectateur dans son travail de balayage. La fin de la composition classique coïnciderait, selon lui, avec la déstabilisation du regard. Si la scène perspective classique avait permis de construire une sensation de profondeur par le biais d'un faisceau de lignes convergentes et rayonnantes depuis un point ou une zone focale, la composition «atectonique» reposerait, au contraire, sur un jeu de fragmentation de plans, sans solution de continuité: «Fin de l'ordonnancement des formes autour d'un axe central, les bords du cadre et les angles sont éprouvés dans leur rapport.»³⁶ Dans la composition post-classique le regard partirait par la tangente, fuyant diagonalement, et glissant subrepticement vers le cadre du tableau³⁷, créant ainsi, «plutôt qu'une absence d'équilibre, les conditions d'un équilibre en suspens»³⁸. Et d'observer comment certains objets représentés dans les espaces domestiques flamands du XVII^e siècle, paradigmes de ce nouveau *Kunstwollen*, «apparaissent comme jetés fortuitement au premier plan»³⁹.

Ces observations nous permettent en fin de compte de revenir au caractère morphogénétique de l'architecture de Mies. Si dans la conception classique la perfection est atteinte par l'équilibre parfait entre ce que l'on ajoute et ce que l'on soustrait⁴⁰, alors on peut affirmer que l'architecture de Mies est la composition la moins achevée qui soit. Cependant, loin d'être muette comme d'aucuns l'ont dit⁴¹, elle enregistre tel un palimpseste ses propres procédés de constitution. Elle n'est pas objet, mais plutôt sujet. Elle porte les marques des gestes de glissement, d'adjonction et de déformation qui l'ont générée. Elle adhère en cela aux stratégies d'avant-garde qui consistent à garder le tableau irrémédiablement vide, pour transformer chaque présence matérielle, chaque trace de pinceau laissée sur la toile en un accident, en un événement imprévisible, donc visible⁴².

Notes

¹ Henry-Russell Hitchcock and Philip Johnson, *The International Style* (1932), Norton & Company, Londres, 1966.

² *Ibid.*, p. 98.

³ Paolo Amaldi, *Construction et perception de l'espace. Une critique des théories modernes de l'architecture*, de Giedion à Drexler, thèse de doctorat sous la direction de Bruno Reichlin et Fernando Ramoss, Institut d'architecture de l'Université de Genève, 2002.

⁴ Vincent Scully, *Modern Architecture*, George Braziller, New York, 1961, pp. 11-28: «De nombreux architectes du début du XIX^e siècle ont compris le sens des visions piranésiennes. Certains intérieurs de la Banque d'Angleterre projetée par Sir John Soane semblent dériver directement des dessins de Piranèse, de même les espaces de la célèbre maison qu'il construisit pour lui-même.»

⁵ Manfredo Tafuri, *La Sfera e il labirinto, avanguardia ed architettura da Piranesi agli anni 70*, Einaudi, Turin, 1980.

⁶ Ce rapprochement a été publié dans le catalogue de l'exposition *Cubism and Abstract Art*, Museum of Modern Art, New York, 1936. Le plan de la maison était pour l'occasion reproduit verticalement.

⁷ Leonardo Benevolo, *Histoire de l'architecture moderne* (1960); Tome 2, *Avant-garde et mouvement moderne* (1890-1930), Dunod, Paris, 1979, p. 235.

⁸ Theo van Doesburg cité dans: Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplastica* (1953), Einaudi, Turin, 1974, p. 145 (traduit de l'italien par l'auteur).

⁹ Voir Charles Jencks, «Le problème de Mies», publié dans *Modern Movements in Architecture*, Anchor Press, New York, 1973, pp. 95-108.

¹⁰ Discours de réception au poste de directeur du département d'ar-

chitecture prononcé le 20 novembre 1938. Reproduit dans: Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, New York, 1947, pp. 196-200.

¹¹ Cette forme n'est pas sans rappeler le plan des maisons de Krefeld réalisées entre 1927 et 1930.

¹² Raoul H. Francé, *Die technische Leistungen der Pflanzen*, Verlag von Veit&Comp, Leipzig, 1919.

¹³ D'Arcy Wentworth Thompson, *On Growth and Form* (1917), University Press, Cambridge, 1945. Ce livre était recommandé aussi par Louis Kahn ou Jorn Utzon. Il a largement inspiré les auteurs de l'exposition portant le même nom, organisée en été 1951 par l'Institute of Contemporary Art (ICA) de Londres, et diffusée par un catalogue comptant des contributions de Rudolf Arnheim et Ernst H. Gombrich.

¹⁴ A en croire Detlef Mertins dans son article «Living in a jungle», publié dans Phyllis Lambert, *Mies in America*, CCA, Montréal, 2001, p. 611.

¹⁵ D'Arcy Thompson, *On Growth and Form*, op. cit., p. 283.

¹⁶ Lettre de Mies à Werner Jakshtein, 14 novembre 1923, cité par Richard Pommer dans *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*, University of Chicago Press, Chicago, 1991, p. 12.

¹⁷ Merz, n° 8 et n° 9, juin 1924.

¹⁸ Sur le rapport entre la pensée organique et l'œuvre de Mies beaucoup, voire trop, a été écrit. Fritz Neumeyer et Detlef Mertins tombent ainsi dans le travers qui consiste à prendre au pied de la lettre certaines tirades obscures de Mies, en en appelant à tout ce que la «Naturephilosophie» et la pensée biomécanique ont produit entre le XIX^e et le XX^e siècles: «A l'instar du Wright décrit par Behrendt, Mies décelait dans le nouveau langage un principe de croissance et de développement autorégulés, un système architectural capable de produire

une inépuisable richesse de formes et un nouveau type de beauté libérée de toute inhibition dogmatique [...] Le langage architectural se trouvait ainsi mis au service d'un processus d'autorégénération doté d'une expressivité propre [...] A l'intérieur du champ sémantique déployé par Lissitsky et Schwitters, Mies se sera progressivement démarqué en portant son attention moins sur les éléments du langage architectural que sur la syntaxe.» (Detlef Mertins, «Living in a Jungle», op. cit., pp. 597-602).

¹⁹ Citation de Mies van der Rohe (notes personnelles, 1927-1928) reprise de l'ouvrage de Romano Guardini, *Von heiligen Zeichen*, Würzburg, 1922.

²⁰ Selon Dora Vallier, «Worringer s'était rattaché à l'esthétique psychologique comme l'indique le concept de *Einfühlung*, bien mis en évidence dans le titre, mais en même temps, par une voie détournée qu'il improvise, il cherche à dépasser ce concept en lui opposant un autre que le terme *Abstraktion* recouvre, placé au premier plan pour centrer le point de mire de l'auteur» (Dora Vallier, présentation de Wilhelm Worringer, *Abstraktion et Einfühlung*, Klincksieck, Paris, 1986, p. 7).

²¹ Sur les rapports entre la critique d'art germanophone et l'avant-garde, voir entre autres: Franco de Faveri, *Sublimità et bellezza*, Citta Studi, Milano, 1992.

²² *Ibid.*, p. 22.

²³ Ces projets, dont même la presse non spécialisée se fit l'écho, introduisèrent Mies sur la scène architecturale berlinoise et l'introduisirent auprès des cercles influents. Voir le *Berliner Börsenkurier* des 1^{er} et 2 mars 1928.

²⁴ Notre point de vue diffère donc radicalement de celui de Tafuri qui accusait ces projets de n'être que des prismes vides aux «plans infranchissables».

²⁵ Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, Sansoni, Firenze, 1950, Livre I, p. 70.

²⁶ Gyorgy Kepes, *Langage of vision* (1944), Dover Publications, New York, 1995 : «Les figures sont dotées d'une transparence, c'est-à-dire qu'elles ont la faculté de s'interpénétrer sans une réciproque destruction optique. Toutefois, la transparence implique quelque chose de plus qu'une caractéristique optique, un plus vaste ordre spatial. Transparence signifie perception simultanée de diverses situations spatiales.» Or il existe une ambiguïté inhérente à cette vision simultanée : l'espace non seulement régresse mais il fluctue de façon continue. La position des «figures transparentes» a une signification équivoque parce que le spectateur voit chaque figure tantôt comme «étant la plus proche et tantôt comme étant la plus lointaine».

²⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, pp. 194-196.

²⁸ George Berkeley, *Essai d'une théorie nouvelle sur la vision*, publié dans : *Œuvres choisies*, Ed. Montaigne, Paris, 1969. Idée sur laquelle revient largement Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception* : voir pp. 294 et suivantes. Lire aussi : Dominique Berlioz, *Berkeley, langage de la perception et art de voir*, PUF, Paris, 2003.

²⁹ Pour mieux cerner ce procédé, il serait instructif de le comparer à un dispositif semblable mis en place dans les mêmes années, et de façon indépendante, par Le Corbusier dans un autre projet d'insertion paysagère, la maison à Corseaux, sur les rives du lac Léman.

On le sait, c'est dans le contexte d'un panorama visuel allongé qu'il invente la fenêtre en longueur dont l'une des caractéristiques consiste à couper par le bas le paysage. Du fait d'une allège haute, le paysage perçu à partir du centre de la pièce se trouve amputé des éléments qui s'étagent à moyenne et faible distance et qui auraient participé à la mise en profondeur de la scène. C'est ce qui confère au paysage ainsi recadré le caractère d'un imprimé photographique situé dans le plan du vitrage que contredit en même temps l'effet de parallaxe produit par les montants verticaux qui, eux, glissent avec le spectateur déambulant, cadrant à chaque instant la vue différemment. Mies arrive à un paradoxe semblable mais par un autre biais. Au lieu de couper le paysage par le bas, il le coupe par le haut.

³⁰ En 1903, le physiologue russe Pavlov (prix Nobel en 1904) publiait ses recherches sur ce qu'il appelait le «réflexe conditionné» des chiens (production de la salive) à la perception de certains bruits (stimulis) que l'animal associe au repas (bruit de l'écuelle sur le sol). Ce comportement était différent de celui purement inné. Les idées de Pavlov ont joué un rôle central dans la théorie «behavioriste» de la psychologie.

³¹ Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, trad. fr. : *L'Art d'édifier*, Seuil, Paris, 2004, Livre I, chap. 10, p. 82.

³² Pour Alberti, l'un des principaux défauts de l'architecture consiste à

grossir les membres latéraux de la composition.

³³ Caroline Constant, «The barcelonà Pavilion as landscape garden», publié dans *AA Files*, n° 20, 1990.

³⁴ En 1916, Van Doesburg publie *De nieuwe beweging in de Schilderkunst* (Waltman, Delft, 1916), puis, en 1917, *Grondbegrippen der nieuwe beeldende Kunst*, qui sera traduit plus tard en allemand : *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, Albert Lange, Munich, 1925.

³⁵ Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichte Grundbegriffe* (1915), trad. fr. : *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Plon, Paris, 1952.

³⁶ *Ibid.*, pp. 140-141.

³⁷ Heinrich Wölfflin, *Art Classique* (1898), Librairie Renouard, Paris, 1911, p. 45.

³⁸ Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 145.

³⁹ *Ibid.*, p. 148.

⁴⁰ Selon Alberti, «nous définirons la beauté comme l'harmonie entre tous les membres dans l'unité dont elles font partie, fondée sur une loi précise telle que l'on ne puisse rien ajouter ni enlever ni changer» (Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, Livre VI, chap. 2).

⁴¹ Massimo Cacciari, «Eupalinos or Architecture», publié dans *Oppositions*, n° 21, été 1980.

⁴² Kasimir Malevich, *The World as non-objectivity: unpublished writings 1922-25*, Troels Andersen, Copenhagen, 1976.