

photo de couverture

Louise Blondel, Bologne, janvier 2022.

lieuxdits #21

Juin 2022

lieuxdits #21



Faculté d'architecture, d'ingénierie architecturale, d'urbanisme de l'Université catholique de Louvain
Louvain research institute for Landscape, Architecture, Built environment

Référence bibliographique :

Wittevrongel, B. (2022). Masquer le masque. *Lieuxdits*, 21, 6–11. doi:10.14428/ld.vi21.67193

SEMESTRIEL

ISSN 2294-9046

e-ISSN 2565-6996



Éditeur responsable : Le comité éditorial, place du Levant, 1 - 1348 Louvain-la-Neuve (lieuxdits@uclouvain.be)

Comité éditorial : Damien Claeys, Gauthier Coton, Brigitte de Terwangne, Corentin Haubruge, Nicolas Lorent,

Catherine Massart, Giulia Scialpi, Dorothée Stiernon

Conception graphique : Nicolas Lorent

Impression : CPRINTi



Faculté d'architecture
d'ingénierie architecturale
d'urbanisme



LAB

Louvain research institute for
Landscape, Architecture,
Built environment

www.uclouvain.be/loci
www.uclouvain.be/lab

Masquer le masque

Auteur

Bernard Wittevrongel
Architecte, professeur
LOCI, UCLouvain

Résumé. La question de l'habillage en architecture est un fait. La relation qui s'établit entre habillage et habillé, entre Kernform et Kunstform est cruciale chez Karl Bötticher. Gottfried Semper quant à lui s'attache à la nature de l'habillage – ou du masque – pour faire entrer la construction dans le domaine de l'architecture. C'est le pavillon allemand de Barcelone qui nous sert de support à cette proposition semperienne.

Mots-clés. habillage · Kernform/Kunstform · Bötticher · Semper · Mies van der Rohe · pavillon de Barcelone

Abstract. Dressing in architecture is a fact. The relationship established between dressing and dressed, between Kernform and Kunstform, is crucial for Bötticher. Gottfried Semper, on the other hand, focuses on the nature of the dressing - or the mask - to bring construction into the realm of architecture. The Barcelona Pavilion serves as an example in this Semperian proposal.

Keywords. dressing · Kernform/Kunstform · Bötticher · Semper · Mies van der Rohe · Barcelona Pavilion



①



②



③

Vu le nombre d'articles et d'ouvrages qui lui sont consacrés près d'un siècle après son édification, le pavillon de Barcelone (fig. 1) reste un sujet d'étude fascinant. Dans cet édifice, comme dans tant d'autres édifices de Ludwig Mies van der Rohe, la matérialité s'avère déterminante, non pas en raison d'une quelconque fascination de l'architecte pour un matériau plutôt qu'un autre, mais principalement par l'attention qu'il porte aux propriétés de chaque matériau. L'importance des circonstances matérielles dans l'acte de construire – ce n'est pas pour rien que Mies utilise souvent le terme de *Baukunst* (art de construire) au lieu d'architecture – est d'ailleurs pleinement revendiquée quand il décrit les circonstances dans lesquelles le pavillon fut conçu (Mies van der Rohe, 1961) :

Quand j'ai eu l'idée de ce bâtiment, j'ai dû regarder autour de moi. Il n'y avait pas beaucoup de temps, très peu de temps en fait. C'était l'hiver en plein et on ne peut transporter du marbre hors d'une carrière en hiver car il est encore humide à l'intérieur et pourrait geler en éclats. J'ai visité de nombreux dépôts de marbre et dans l'un d'entre eux j'ai trouvé un bloc en onyx. Le bloc avait certaines dimensions et vu que c'était la seule possibilité qui s'offrait à moi, j'ai conçu le pavillon deux fois la hauteur du bloc.

Cette attention particulière pour le matériau ne signifie pas pour autant qu'il y aurait une correspondance parfaite entre l'édifice construit et l'édifice révélé. Structure et construction restent des moyens manipulables à souhait, dans l'histoire de l'architecture. Sinon, comment interpréter les colonnades continues sur les quatre côtés du Parthénon

(fig. 2) ou dans le gymnase de Losone de Vacchini (fig. 3), indifférentes aux charges à supporter et au sens de portée ? On pourrait conclure avec Souto de Moura (2012, p.89) "qu'il n'y a pas plus de beauté vraie que de vérité en architecture".

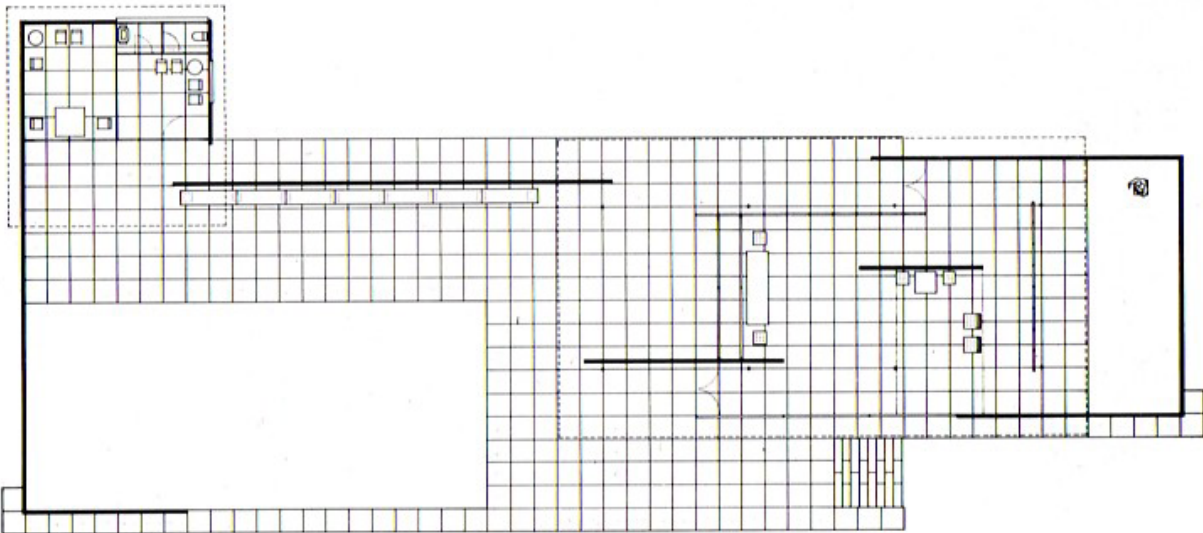
La question du rapport entre l'œuvre construite incluant sa dimension cachée et l'œuvre révélée nous renvoie à Karl Bötticher (1852) quand il distingue la *Kunstform* – ou l'expression artistique – en opposition à la *Kernform* – la nécessité matérielle et structurelle. Nous analysons ici en quelle mesure cette distinction est d'application dans le pavillon de Mies.

Le plan du pavillon (fig. 4) se compose d'une série de cloisons indépendantes, vitrées ou non, organisant une succession d'espaces ouverts. La mise en place des parois n'est pas sans rappeler le système spatial proposé pour la maison de campagne en brique de 1923 (fig. 5). À la différence de cette dernière, c'est une structure de huit colonnes (fig. 9) qui prend en charge la statique de l'édifice et non les murs maçonnés. Dans son étude du pavillon, Paolo Amaldi (2006) nous décrit la chronologie du projet et démontre que l'apparition et la disposition des fameuses colonnes en croix (fig. 6), à jamais associées à Mies, s'opère après la mise en place de l'organisation spatiale. Ces colonnes, au nombre de six ou de huit dans les versions successives continuent de nous interroger. Leur présence fut même remise en question Frank Lloyd Wright (1932) qui, de surcroît, les qualifie de dangereuses.

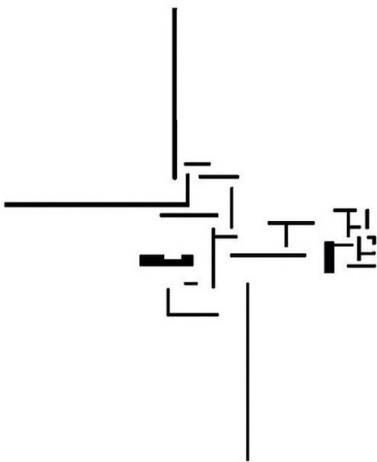
① Ludwig Mies van der Rohe, Vue intérieure du pavillon allemand, Barcelone, 1929.
© sabam Belgium 2022

② Parthénon, Athènes.

③ Livio Vacchini, Gymnase multifonctionnel, Losone, 1990-97.



4



5

La prédominance de la paroi – qui prend en charge l'organisation spatiale et pré-suppose la présence d'un élément porteur distinct – sur la structure se retrouve dans les théories de Gottfried Semper et plus particulièrement dans *les quatre éléments*. Dans les premières constructions, Semper distingue, à côté du foyer, le toit, la clôture et le terre-plein. Pour lui, ce sont les aptitudes techniques des êtres humains qui s'organisent à partir de ces éléments. Aussi, la structure est le dispositif à la fois nécessaire mais secondaire qui soutient le toit et auquel les parois textiles de ces constructions primitives viennent se fixer. Selon Semper, cette dissociation entre la structure et la peau que nous assimilons d'ordinaire à l'architecture moderne est à l'origine de la discipline.

Dans le pavillon de Barcelone, cette distinction entre la structure et l'organisation spatiale est un fait que Mies semble souligner, du moins quand nous observons le plan. Quiconque fait l'expérience de l'espace a du mal à percevoir l'évi-

dence du plan : la disposition des différentes parois, vitrées ou non, empêche une perception globale de l'ordre mis en place. Il n'est pas impensable que la révélation de cet ordre n'ait pas été la préoccupation majeure de Mies. L'ordre est là sans clamer sa présence.

Les matériaux mis en œuvre sont précieux : le travertin, le marbre vert et l'onyx doré, du verre clair ou translucide ainsi que du métal nickelé. Mies nous laisse suffisamment d'indices pour qu'on perçoive le statut de ces différents matériaux : l'appareillage en carrelage des parois et la fixation visible des tôles (fig. 7) indiquent qu'il s'agit de revêtements. Il assume clairement l'habillage de la colonne, optant pour une fixation vissée, au lieu de la fixation discrète que lui propose son collaborateur Sergius Ruegenberg. Il confirme ainsi la présence de la structure, derrière le revêtement, ôtée du regard. Ces indices nous amènent à explorer la dimension cachée de l'édifice, la *Werkform*, pour reprendre le vocabulaire de Bötticher.

Le toit joue un rôle déterminant dans la perception du plan libre. Les coupes et les photos de chantier nous révèlent sa constitution ainsi que la mise en œuvre du mince porte-à-faux, nécessaire à l'expression de légèreté souhaitée par Mies (fig. 8). La toiture ne témoigne plus d'une structure en acier, résultat d'un assemblage de profilés, plaques et goujons : elle s'abstrait et se résout à n'être qu'un plan, délicatement posé sur quelques colonnes en croix. Ces dernières se constituent de quatre cornières, unifiées visuellement grâce à leur habillage en tôle nickelée, tel "un manteau qui suggère la physionomie de celui qui le porte, il l'esquisse discrètement, tout en développant une vie autonome qui repose sur les caractéristiques de l'étoffe et du modèle" (Wieser, Deplazes, 2013). La robe que dessine Henry Van de Velde



6

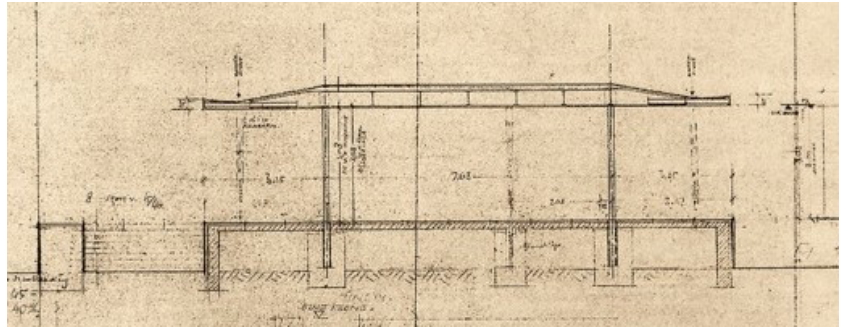


7

- ④ Ludwig Mies van der Rohe, Plan du pavillon allemand, Barcelone, 1929. © sabam Belgium 2022
- ⑤ Ludwig Mies van der Rohe, Plan de la maison de campagne en brique, 1923. © sabam Belgium 2022
- ⑥ Ludwig Mies van der Rohe, Vue intérieure du pavillon allemand, Barcelone, 1929. © sabam Belgium 2022
- ⑦ Ludwig Mies van der Rohe, Détail de fixation des tôles du pavillon allemand, Barcelone, 1929.



8



9

pour son épouse Maria Sèthe explore de manière littérale ce rapport entre habillage et habillée (fig. 12).

La paroi en onyx vient habiller un noyau maçonné. Mies nous envoie des messages contradictoires : alors que l'appareillage ne laisse planer aucun doute sur le statut d'habillage du marbre précieux (fig. 10), il refuse que ce statut se révèle aux angles, là où les minces plaques de marbre devraient se rejoindre, comme c'est le cas à certains endroits du socle. Aussi, aux extrémités de la paroi en onyx, il substitue aux panneaux d'habillage un bloc en onyx massif.

On est au sein d'une architecture masquant délibérément la construction. Ce qui est particulier, c'est que Mies ne semble pas vouloir adopter une position de principe consistant à révéler de manière conséquente le statut des différents matériaux comme l'avait fait avant lui Otto Wagner dans la Postsparkasse de Vienne (fig. 11). Dans la grande halle, la distinction entre *Kunstform* et *Kernform* prend une dimension didactique. Deux expressions du projet se côtoient : en simplifiant, on pourrait dire que ce qui se trouve à hauteur d'homme participe à l'expression artistique du projet, à la *Kunstform* ; le contraste avec la partie supérieure, démasquée, de l'ordre de la *Kernform*, révèle la structure dans toute sa nudité. La dualité entre *Kunstform* et la *Kernform* est rendue directement lisible.

Chez Wagner, cette nécessité de venir masquer les éléments de construction renvoie explicitement à Semper (1834-1869) qui fait de l'habillage en architecture une nécessité, porteuse de sens :

Je pense que l'action consistant à revêtir et masquer (maskiren) est aussi vieille que la civilisation elle-même, et que la joie qu'elle procure est identique à ce plaisir de créer qui conduisit les hommes à être sculpteurs, peintres, architectes, poètes, musiciens, dramaturges, artistes en un mot. Toute création artistique, tout plaisir artistique suppose une certaine humeur festive, pour s'exprimer de façon moderne — les effluves des cierges de la fête constituent la véritable atmosphère de l'art.



10



11

Chez Mies, la référence à Semper dans le rapport entre l'habillage et l'expression artistique est implicite. Les matériaux se chargeant de la *Kunstform* ont ceci en commun : la réflexion. Qu'ils soient pierreux, ferreux ou de verre, leur état de surface génère la réflexion. Cette réflexion de la matière traverse toute la première partie de l'œuvre de Mies. Il en est déjà question à propos du projet pour le gratte-ciel en verre de la Friedrichstrasse (fig. 13). Dans le pavillon, le verre, le marbre poli et la colonne prennent à bras le corps le rôle de surface réfléchissante jusqu'à perturber la lecture de l'espace (fig. 14, 16). Une des photos sélectionnées par Mies à des fins de publication nous montre combien cette réflexion jusqu'à l'obtention d'une *transparence* confirmée par des photos prises dans le pavillon reconstruit (fig. 15).

C'est là que Semper et Mies se rejoignent : l'habillage, le masque, dont nous parle Semper sert à "l'anéantissement de la réalité et de ce qui relève de la matière". Pour Semper, une forme d'amnésie doit faire jour afin "d'oublier les moyens auxquels on doit faire appel" pour parvenir au résultat voulu. Ces moyens, ceux mis en place pour le gros œuvre dont il faut, toujours selon Semper, *une parfaite maîtrise*, sont indissociablement liés à l'habillage.

8 Ludwig Mies van der Rohe, Coupe et vue de chantier du pavillon allemand, Barcelone, 1929.
© sabam Belgium 2022

9 Ludwig Mies van der Rohe, Coupe du pavillon allemand, Barcelone, 1929.
© sabam Belgium 2022

10 Ludwig Mies van der Rohe, Détails d'angle du pavillon allemand, Barcelone, 1929.

11 Otto Wagner, Postsparkasse, Vienne, 1904-1912.

Chez Mies, l'habillage, le masque, n'est pas celui de Wagner. Le masque de Mies tend vers l'absence. De cela aussi, Semper (1834-1869, p.333) nous parle :

C'est dans cette direction que leur sensibilité intacte guidait les hommes primitifs dans toutes les entreprises artistiques anciennes, vers cela même que revenaient les grands et véritables maîtres de l'art, quelle que soit la discipline considérée, sauf que dans les temps de haut développement artistique ceux-ci masquaient aussi la matière même du masque.¹

C'est en ce sens qu'il faut voir les matériaux mis en œuvre dans le pavillon, l'onyx et le revêtement des colonnes en particulier : ils masquent non seulement l'élément de construction – l'effort nécessaire à la construction – mais diluent aussi la présence du masque même. La matière du masque devient reflet et s'en trouve masquée (fig. 16).

Alors que le toit plâtré et le sol en travertin se répondent par leur tonalité écru (fig. 16), deux autres matériaux viennent se surajouter à la construction : le tapis noir et le rideau en velours rouge.

Mats, épais et lourds, ils marquent l'espace de leur présence rapportée. On pourrait les mettre en relation avec l'origine textile de la paroi et du sol, thèmes, qu'à nouveau, nous retrouvons chez Semper pour qui le tapis ou l'élément tissé vient délimiter l'espace. Cela participe à l'attitude qui prévaut dans le pavillon, la juxtaposition et l'autonomie des éléments en termes spatiaux et fonctionnels : ainsi la paroi de verre clôt l'espace alors que le rideau prend en charge l'occultation.

Le rapprochement entre Mies et Semper qui est fait tout au long de l'article peut sembler paradoxal. En effet, que ce soit dans les conversations compilées par Moisés Puente (2008) ou dans les "Lohan Tapes" transcrites par Fritz Neumeyer (2020), le nom de Semper n'apparaît nulle part. Parmi les architectes du XIX^e et du début du XX^e, Schinkel et Berlage, par contre, semblent avoir exercé une forte influence sur Mies. C'est donc indirectement, à travers l'œuvre de ces deux éminents architectes que Mies rencontra ces idées qui étaient, sans aucun doute, dans l'esprit du temps. ■

⑫ Henry Van de Velde, Robe pour Maria Sèthe, 1902.
© sabam Belgium 2022

⑬ Ludwig Mies van der Rohe, Gratte-ciel en verre, Friedrichstrasse, Berlin, 1921.
© sabam Belgium 2022

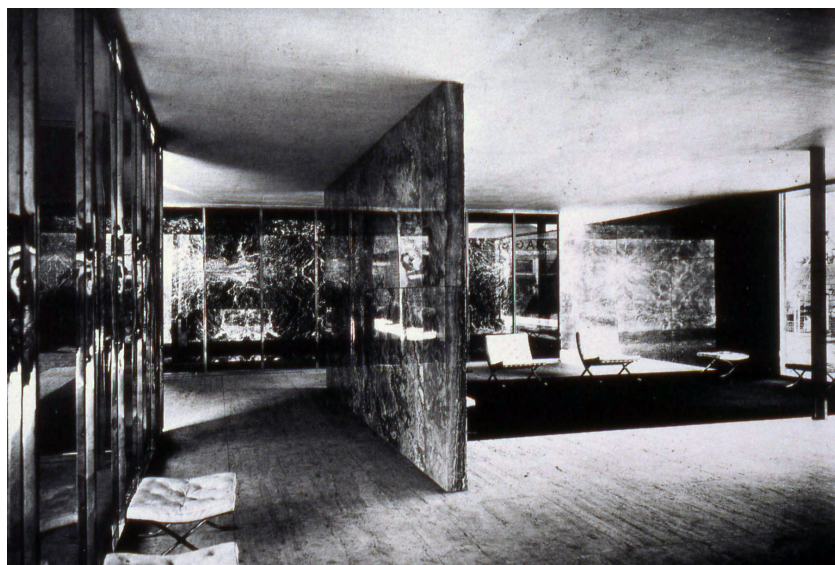
1 - Les traductions peuvent s'avérer très différentes d'un ouvrage à l'autre. Cette traduction de Jacques Soullou est à mettre en comparaison avec celle dans *Architecture d'Aujourd'hui* (2001) : "C'est là que conduit le sentiment intact dans toutes les premières tentatives artistiques des hommes primitifs, c'est là que retournent les véritables grands maîtres dans tous les domaines de l'art ; aux époques de fioritures artistiques maximales où ceux-ci travestissaient les matériaux."



⑫



⑬



14



15

- 14 Ludwig Mies van der Rohe, Photo d'époque du pavillon allemand, Barcelone, 1929, vue intérieure. © sabam Belgium 2022
- 15 Ludwig Mies van der Rohe, Vue intérieure de la reconstruction du pavillon allemand, Barcelone, 1929. © sabam Belgium 2022
- 16 Ludwig Mies van der Rohe, Vue intérieure du pavillon allemand, Barcelone, 1929. © sabam Belgium 2022



16

Médiagraphie

- Amaldi, P. (2006). *Mies van der Rohe, Espace et densité*. Gollion : Infolio.
- Bötticher, K. (1852). *Die Tektonik der Helle-nen*. Potsdam : Riegel.
- Mies van der Rohe, L. (1961). Pavillon de Barcelone, 1929, Peter Carter *AD*, 31(3), 100.
- Neumeyer, F. (Ed.) (2021). *The lost, last words of Mies van der Rohe : The Loban tapes from 1969*. Berlin : DOM publishers.
- Paczowski, B. (2001). Couleur, peau et structure. *L'Architecture d'aujourd'hui*, 334, 40–45.
- Puente, M. (Ed.) (2008). *Conversations with Mies van der Rohe*. New York, NY : Princeton Architectural Press.
- Semper, G. (1834-1869[2007]). *Du style et de l'architecture, Écrits, 1834-1869* (traduit par J. Soullilou). Marseille : Parenthèses.
- Souto de Moura, E. (2012). Dans Machabert, D., *Souto De Moura, Au Thoronet, le diable m'a dit...* Marseille : Parenthèses.
- Wieser, C., Deplazes, A. (2013). Gros-œuvre, second œuvre, gros-œuvre noble. Dans A. Deplazes, *Construire l'architecture* (2^e éd.). Zurich : ETH., : Bâle, Birkhauser.
- Wright, F. L. (1932). *Some day let's per-suade Mies to get rid of those damned lit-tle steel posts that look so dangerous, interfering in his lovely design*. Lettre à Philip Johnson, 26 février 1932, MOMA.