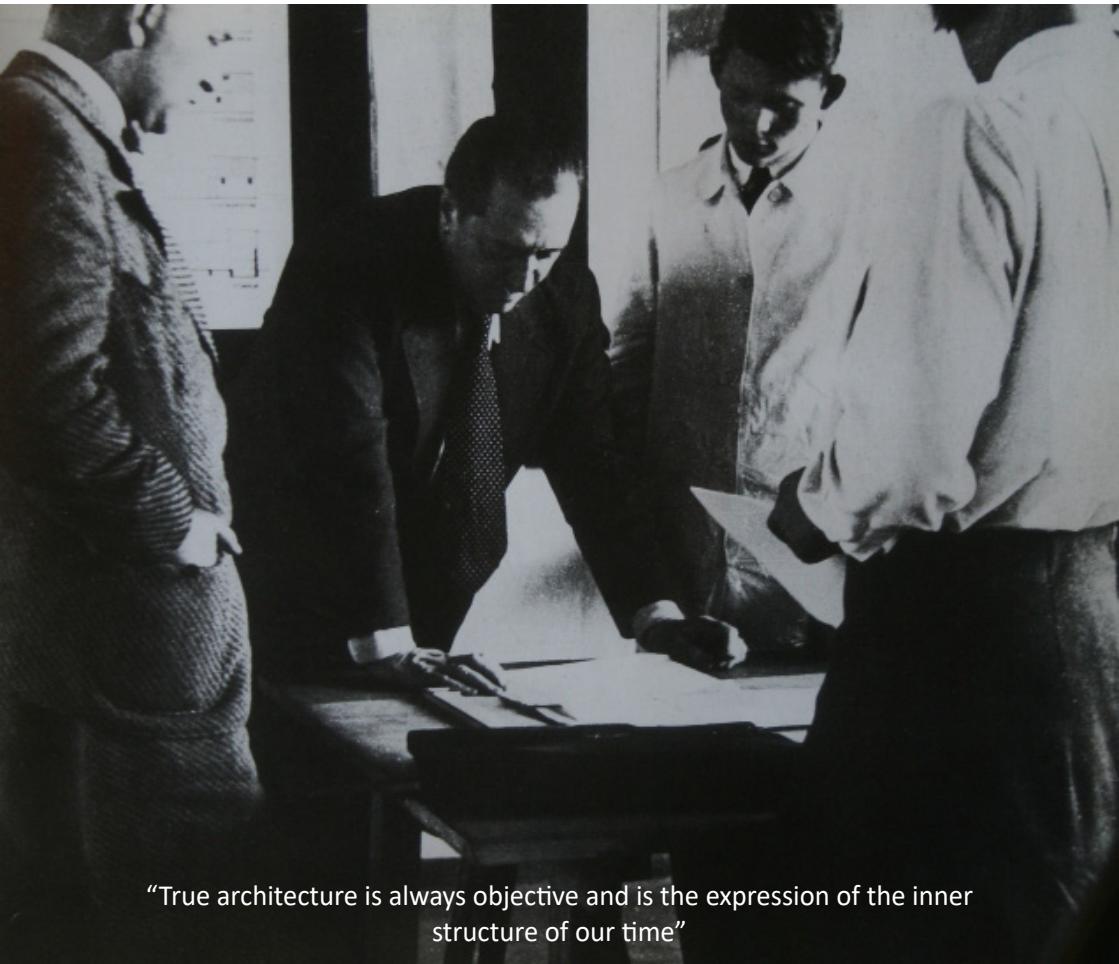


Analyse Pavillon de Barcelone

"Simplicity of construction, clarity of tectonique means, the purity of material shall be the bearers of a new beauty"



"True architecture is always objective and is the expression of the inner structure of our time"

Architecture en héritage ... un travail de copiste

Florian Guelfi

DP I/ENSA 2017-2018

」

」

」

」

Plan

Biographie de Ludwig Mies van der Rohe

Commande officiel

Position de l'Architecte

Première vie du projet

Seconde vie

Troisième vie

Première représentation

Recherche de documents

Documents ressources

Reproductions du projet

Étude de l'implantation du Pavillon

Étude de la composition du projet selon 3 modes

Étude de la structure du projet

Composition du projet

Composition des plans

Décompositions géométriques

Composition géométrique

Socle

Colonne

Dématérialisation de la colonne

Plan libre

Ligne horizontale

Structure dématérialisée

Espaces & perceptions

Circulations

Pronaos

Séquence d'entrée

Matériaux

Opacités, Transparence et réflexion

Sculpture

Ameublement

Biographie de Ludwig Mies van der Rohe

Ludwig Mies Van Der Rohe est né le 27 mars 1886 à Aix-la-Chapelle en Allemagne .

Son véritable nom est Ludwig Mies. En 1921, il accole au nom de son père celui de jeune fille de sa mère en les reliant par « van der » et devient Ludwig Mies van der Rohe.

Élève d'une école professionnelle où il l'apprend le dessin par notamment la réalisation d'ornementation en stuc jusqu'en 1901, Ludwig Mies van der Rohe commence par la suite travailler avec son père.

Son père, maître maçon et tailleur de pierre, lui inculque le goût artisanal de la perfection.

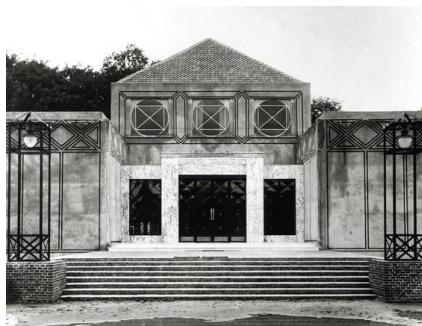
Quelques années plus tard, Ludwig Mies van der Rohe est recruté par le cabinet d'architecte de Bruno Paul où il travaille deux ans en tant que dessinateur. C'est l'occasion pour lui de confirmer ses désirs sur l'Architecture, initiés avec son père.

De 1908 à 1911, Ludwig est en voie d'accéder au titre d'architecte. Il travaille d'abord au service de l'architecte Peter Behrens (considéré pour certain comme le plus grand architecte allemand) avant d'exercer enfin en son nom propre et en servant Berlin, capitale de l'Allemagne, jusqu'en 1914.

Ce fut sous l'influence de Behrens que Mies développa son goût pour l'approche du design basé sur des techniques de construction avancées et portée par des racines de l'architecture classique. C'est notamment par cette vision d'ensemble qu'il commence à réaliser ses dessins novateurs mêlant l'acier et le verre.



Peter Behrens, Pavillon d'exposition Allemand de construction navale

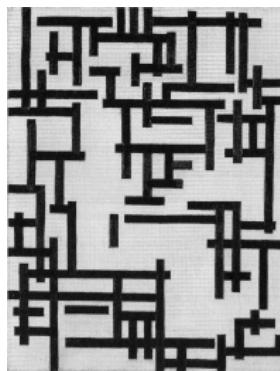
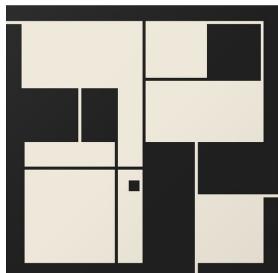
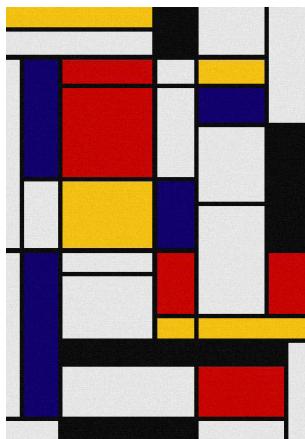
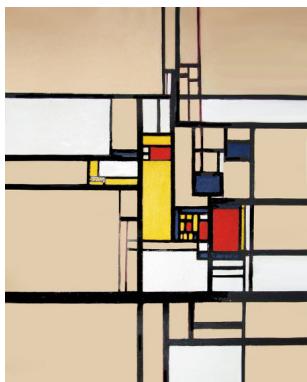


Peter Behrens, Crematorium de Hagen-Delstern, Allemagne

En 1914, Ludwig Mies van der Rohe est appelé à servir sous les drapeaux à cause du déclenchement de la Première Guerre mondiale.

Après la Première Guerre mondiale, Mies dirige, de 1921 à 1925, la section d'architecture du November Gruppe, qui expose plusieurs de ses projets présentant la première expression d'une conception architecturale de l'espace intérieur continu.

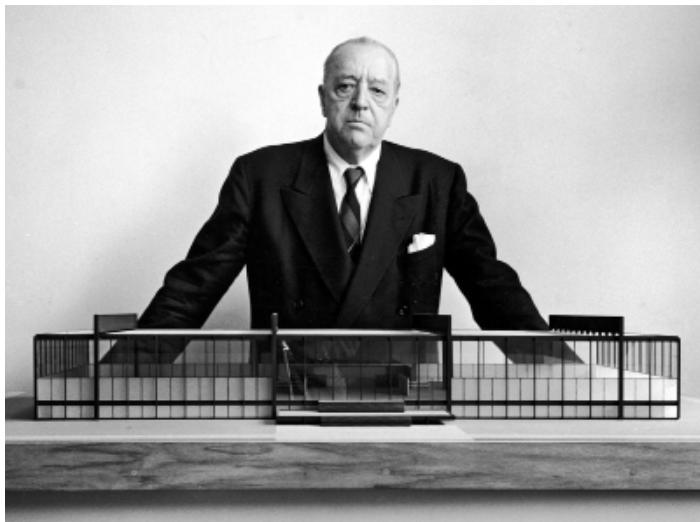
Les travaux du groupe de la revue De Stijl (Le Style en néerlandais), auquel collabore notamment le plasticien Piet Mondrian, intéressent vivement Mies van der Rohe, qui oriente alors sa réflexion dans le sens de l'idéal de ce groupe lorsqu'il traite de composition, voire d'anticompositon : une étude des proportions, fondée sur le rapport d'horizontales et de verticales.



Biographie de Ludwig Mies van der Rohe

Après la Première Guerre mondiale, Mies van der Rohe dirige, de 1921 à 1925, la section d'architecture du November Gruppe, une groupe d'artistes et d'architectes expessionnistes allemands.

En 1930, Mies van der Rohe succède à Walter Gropius à la tête de l'école du Bauhaus de Dessau, dont il restera le directeur jusqu'à sa fermeture par le régime d'Hitler en 1933. Il émigre aux États-Unis en 1937.



Mies a cherché à établir les bases d'un nouveau style architectural représentatif des temps modernes, à l'image des mouvements Classique et Gothique à leurs époques respectives.

Avec des compétences qui s'étendent de l'architecture au design de mobilier, Mies van der Rohe a passé le reste de sa carrière aux États-Unis où il a édifié de nombreux bâtiments de renom sur le principe de l'ossature d'acier apparente.

Ses travaux sont reconnus et récompensés à l'échelle mondiale. Reconnu pour son goût pour les formes claires et l'utilisation quasi omniprésente du verre, de l'acier et du béton, il définit les bases de la construction des gratte-ciel.

L'extrême rigueur et la simplicité des œuvres de ce rationaliste, qui accorda une très grande importance à l'industrialisation de l'architecture moderne, est la justification constante de sa devise paradoxale : Less is more.

Il s'éteint à 83 ans à Chicago, le 17 août 1969.

Commande officiel

C'est à l'occasion de l'exposition internationale de 1929 que Ludwig Mies van der Rohe est chargé de concevoir la construction qui accueillera l'ouverture de l'exposition pour la section allemande.

Promu par la république de Weimar, régime politique de l'Allemagne de 1918 à 1933, caractérisée comme étant démocratique et libérale, prospère et pacifiste ainsi que culturellement progressive ; Mies van der Rohe voit largement en ce projet l'occasion de mettre en synthèse ses travaux de représentations du monde modernes.

En 1929, c'est sur la colline de Montjuic de Barcelone que l'exposition prend place pour la deuxième fois.

Les expositions internationales (ou expositions universelles) ont été créées pour présenter les réalisations industrielles des différentes nations, notamment en vue de la transmission des connaissances & savoir-faire.

A l'origine les expositions n'avaient que peu d'ampleur, chaque pays disposait d'un emplacement réservé au sein d'un même pavillon central. Peu à peu, chaque nation s'émancipe du pavillon central pour présenter leurs propres pavillons, se voulant typique de l'architecture de leur pays.

Les expositions internationales se transforment ainsi en un véritable outil de développement de l'urbanisme et de l'activité touristique des pays concernés. Un véritable outil économique, catalyseur et urbanisateur qui profita particulièrement au développement urbain de la montagne de Montjuic qui jusque-là était non urbanisée et employée à des fins militaires.

Onze ans après la Première Guerre mondiale, la volonté première des commanditaires officiels du projet est de « représenter l'Allemagne d'aujourd'hui, ce que nous faisons, qui nous sommes et ce que nous recherchons : la clarté, la simplicité, l'intégrité »

Ce bâtiment se doit de symboliser, grâce à son originalité et sa précision, la capacité de production de l'industrie et de l'artisanat allemand. La fonction pensée par ses commanditaires officiels est d'exposer l'Art & le Savoir-faire de l'Allemagne.

En tant que pavillon d'une exposition universelle, sa structure était prévue pour être temporaire.

Position de l'architecte

Mies van der Rohe projette dans ce bâtiment tout ce que l'architecture représentait pour lui, soit les bases de sa philosophie dont certains principes deviendront ceux de l'architecture moderne.

Au-delà de la démonstration de forme voulue lors de la cérémonie de réception, l'architecte développa une seconde fonction, qui deviendra plus tard la principale, consistant à être représentatif de sensations métaphysiques et de découverte spatiale.

Un espace n'accueillant aucune exposition qui permet aux visiteurs de quitter les foules environnantes des autres pavillons de l'exposition : une sculpture inhabitable.

Cependant, Mies van der Rohe à du faire face à de multiples contraintes pour parvenir à livrer le pavillon à temps.

Premièrement pris par des contraintes de temps sévères, il se devait de concevoir le Pavillon de Barcelone en moins d'un an.

Puis, pris aux dépourvus par des conditions économiques incertaines ainsi que ces contraintes techniques insolubles, à du se résoudre à compromettre certains de ces premiers choix et, nous le verrons après, ré-adapter l'entièreté des proportions du pavillon à causes de celles-ci.

Première vie du projet

Pour Mies van der Rohe, le niveau de précision désirés pour ce qui est des détails et des exigences dépasse le standard. Tout se doit d'être parfait et comme il l'imagine. Lors de l'ouverture du pavillon et ouverture officielle de la section allemande de l'exposition, le roi et la reine espagnols sont présents et Mies van der Rohe en a bien conscience.

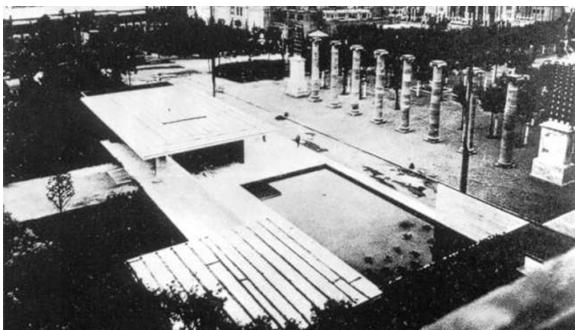
L'Architecture étant le fruit de la théorie & de la pratique, Mies travaille sur le terrain à planifier graduellement le moindre millimètre, tant pour la structure que pour le mobilier.

Par ailleurs, durant les quatres mois de chantier, il refuse catégoriquement que l'on prenne des photos car il ne sait pas du tout vers quoi il se dirige. Le système constructif est improvisé *in situ* de toutes pièces et prend forme au fur et à mesure que l'architecture prend position.

Ce n'est pas seulement le côté constructif de ce projet qui se décide dernière minute. Faute de temps pour la conception et la réalisation, Ludwig part à la recherche du marbre parfait à insérer dans son projet et ce même si l'hiver est présente.

Malgré la détermination de ce dernier, il est tout de même impossible de transporter du marbre lors de saison hivernale dû aux trop grands risques de fissuration, ce qui le pousse à devoir effectuer de nouvelles recherches.

Il opte pour le bloc d'onyx parfait dont il doit convaincre les propriétaires de lui vendre. De plus grandes dimensions que prévues à l'origine, Mies décide que le plan haut prendrait forme à partir de ce dernier et adapte ainsi la hauteur du pavillon.

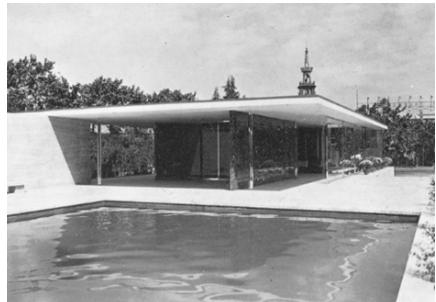


Seconde vie (1930-1986)

Le pavillon a été démantelé à la fin de l'exposition en 1930. Heureusement, quelques temps auparavant, Mies van der Rohe a fait réaliser une série de clichés de l'édifice.

Ces clichés ont été sans cesse reproduits, analysés et commentés et ont ainsi fait du pavillon disparu un des projets les plus mythiques du XXe siècle. Pendant 56 ans, le Pavillon construit sa réputation .

Considérée comme l'une des Architecture les plus visionnaires du début du siècle, cet édifice représente l'incarnation du modernisme du siècle passé. Compte tenu de l'importance et de la réputation du pavillon, les réflexions se sont tournées vers sa possible reconstruction.



Troisième vie (1986)

Malgrès l'engouement autour de la possible reconstruction du pavillon, on doit attendre plus d'un demi-siècle avant de réellement s'y consacré. En effet, la seconde guerre mondiale ainsi que la guerre civile en Espagne rendent l'accès à l'information impossible.

Les cendres du pavillon commencent à revivre en 1958, lorsqu'Oriol Bohigas, figure emblématique de l'architecture moderne à Barcelone, écrit dans la revue Destino n°1080 un immense intérêt quant à la reconstruction de celui-ci.

En 1980, 11 ans après la mort de Mies, Bohigas fut élu comme le chef du département d'urbanisme de Barcelone & permis ainsi la reconstruction du pavillon.

Les architectes catalans Ignasi Solà-Morales, Cristian Cirici et Fernando Ramos furent chargés de mener à bien les recherches autour et la reproduction des documents graphiques et plus tard avec l'aide de la fondation Mies van der Rohe ils furent chargés de la conception.

Les architectes durent surmonter plusieurs obstacles dans leur projet de reconstruction. En effet, malgré le travail considérable de reconstitution des documents graphiques, il n'existe aucune photographie en couleur du pavillon original. Après comparaison des clichés de 1929 contre l'œuvre actuelle, l'ont se rend compte que les marbres reproduits ne sont pas fidèle à la version originale du pavillon.

Les travaux ont commencé en 1983, et de la reconstruction a été ouvert en 1986 exactement sur le même site que le pavillon d'origine, pour la célébration du centenaire de la naissance de Mies. Elle y retrouve alors une de ses premières fonctions : être un endroit simple et élégant pour s'évader des rues barcelonaises.

Par ailleurs, Luis Martínez Santa-Maria reconstruit les huit colonnes ioniques de 1929 qu'il présente à l'occasion du 30ème anniversaire de la reconstruction du pavillon en octobre 2016.

Aujourd'hui, la vocation première est de sensibiliser à l'architecture et d'organiser, entre autres, avec la Commission Européenne l'un des grands prix d'architecture le EU Mies Award.

Première représentation



Recherche de documents

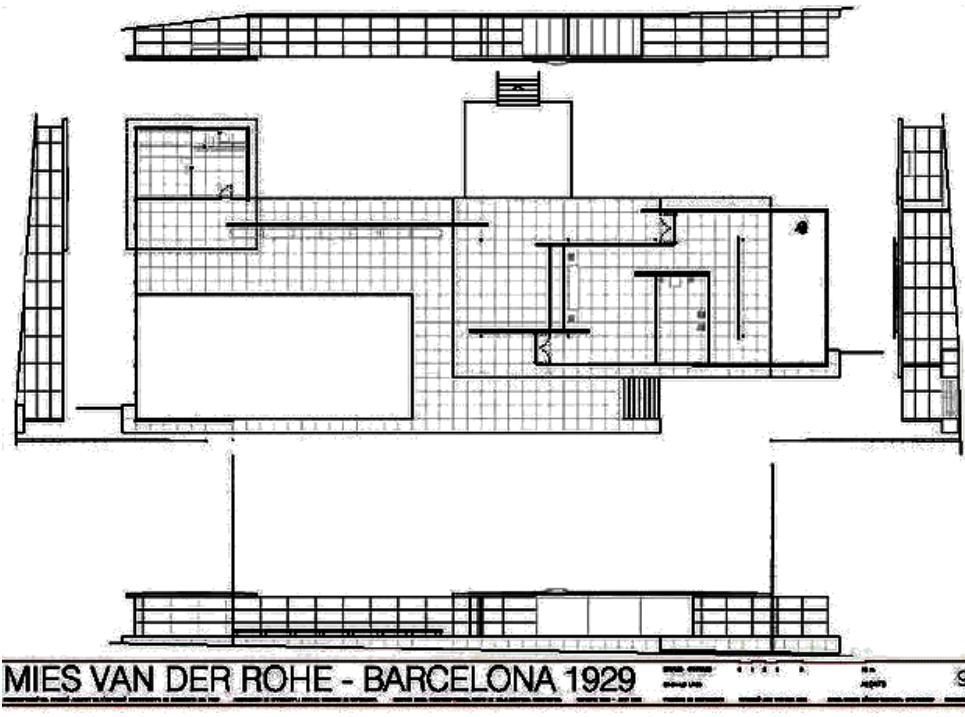
Pour démarrer l'analyse architecturale du pavillon, on se propose de le reproduire à l'échelle en plan et en coupe.

Les plans originaux de Mies van der Rohe sont librement consultables sur internet bien que leurs qualité graphique ne soient pas toujours excellente.

J'ai initialement trouvé un original complet de 1929 représentant le plan et les quatre façades du pavillon et la délicatesse du terrain. Cependant, la qualité du document n'était pas bien résolu.

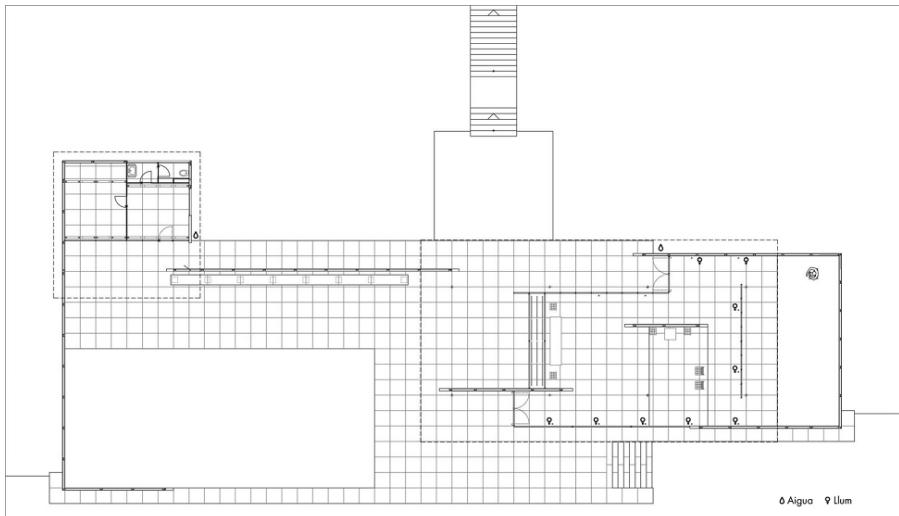
Après quelques retouches sur le niveau de correction gamma, le contraste, les niveaux de gris et après une transformation sur les couleurs de transparences de l'image initiale, j'ai pu mesurer les modules de la trame, premièrement grâce à l'échelle graphique des originaux.

Dans la continuité de mes recherches, j'ai trouvé d'autres plans originaux, mieux définis et résolus.



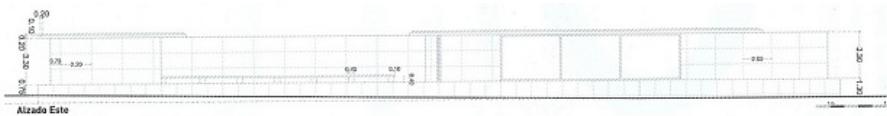
MIES VAN DER ROHE - BARCELONA 1929

Documents ressources

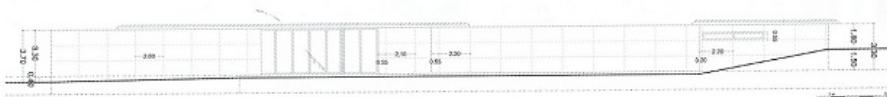


MIES VAN DER ROHE - BARCELONA 1929

RECONSTRUCCIÓN DEL PABELLÓN ALDABY DE L'EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BARCELONA DEL 1929
AJUNTAMENT DE BARCELONA / FIRA DE MOSTRES DE BARCELONA
Cristina Grau, Fernando Ráez, Joan Sola Morales, Arquitectes
OCTUBRE 1982 - JUNY 1986
PROJECTE DE MANTENIMENT
FUNDACIÓ MIES VAN DER ROHE
Pere Balcells, Manolo Quintana, Arquitectes
OCTUBRE 2000



Alexander Estep



Alzahr Oasis



Nando's

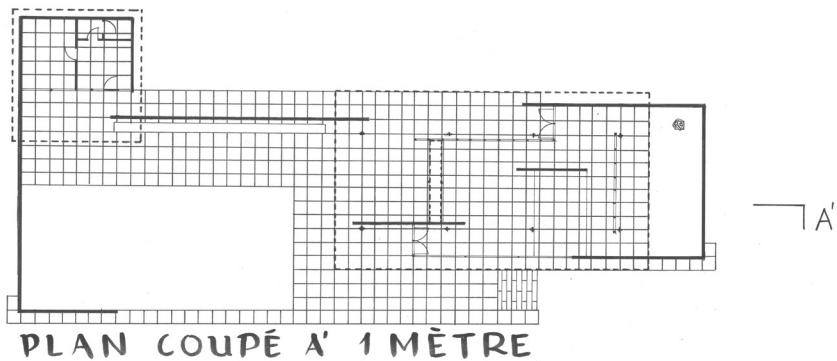
Alvaro Norte

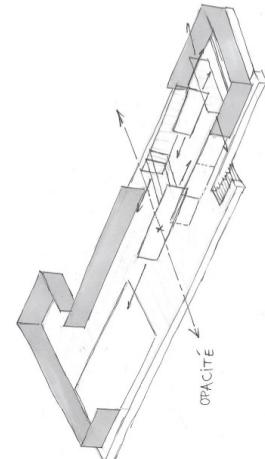
Reproductions du projet

D'après mes approximations, confirmées ponctuellement par les travaux de mes précurseurs à l'analyse du pavillon de Barcelone :

Le module de la trame au sol est de forme carré ($1,09 \times 1,09$)m. Les panneaux de la trame en élévation détiennent la largeur de deux modules accolés horizontalement lorsqu'ils ne sont pas sectionnés avant selon les besoins de l'architecte et sont légèrement moins haut ($1,03 \times 2,18$)m. Seule la pièce de marbre recouverte d'onyx se démarque de cette règle composition en détendant, pour ces panneaux les plus larges, les dimensions de ($1,6 \times 2,45$)m.

A partir de ces dimensions et accompagné d'un gros dossier de photographies du pavillon, je «recopie» le pavillon sur une feuille A3 bien qu'à moitié inconsciemment, en le dessinant, je pose une première approche et compréhension de sa composition.





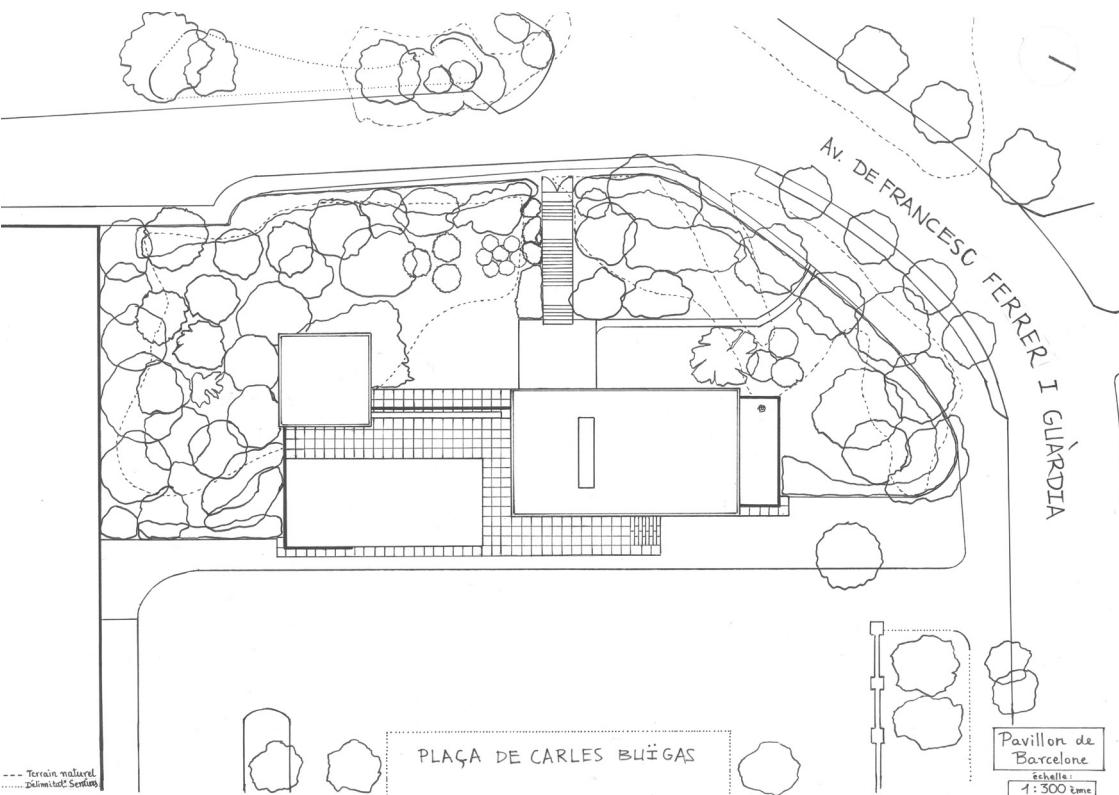
Étude de l'implatation du Pavillon du projet

Le niveau d'exigence est perçu autant pour le site que pour le bâtiment. Initiallement et selon la convenance des espagnols, le pavillon Allemand devait faire face au pavillon Français. Mies refuse cet emplacement pour un lieu plus calme et réculé de l'agitation de l'exposition.

Le pavillon s'installe alors en connexion avec la végétation du parc du Montjuic, un coin boisé sur le côté ouest de la Plaza de Carles Buigas, espace transversal au grand axe de Montjuic de la ville de Barcelone, Catalunya (Espagne).

Le pavillon de Barcelone est très petit par rapport au contexte dans lequel il est posé. Situé au pied du gigantesque Palace de Maria Eugenia, le pavillon se doit d'offrir un environnement comportant une architecture traditionnelle afin qu'il puisse y confronter sa géométrie et ses textures.

Situé au cœur d'un petit coin boisé et à l'aval d'une petite colline, le pavillon se présente telle une invitation à le traverser avant de rejoindre le village espagnol.

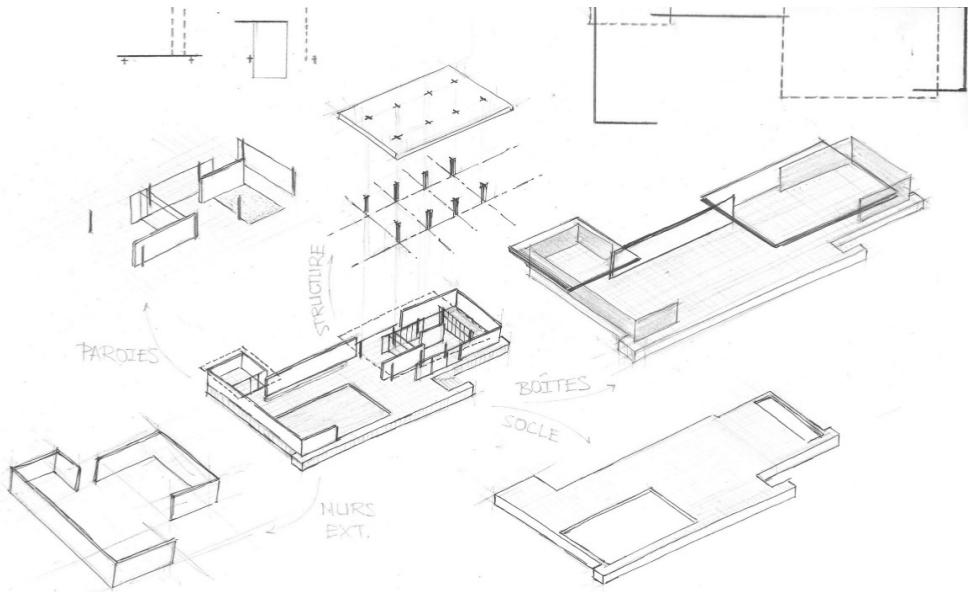


Étude de la composition du projet selon 3 modes

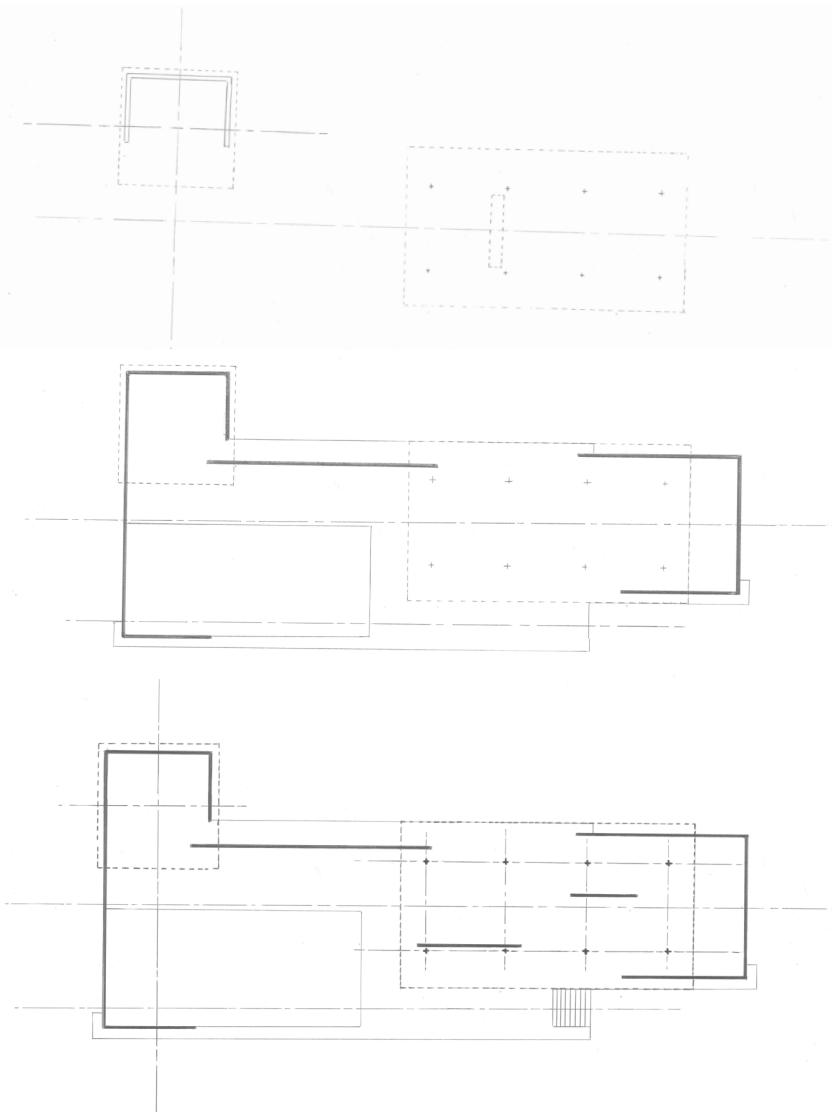
Après avoir fournir la rigoureuse description géométriques du bâtiment en plan, nous sommes désireux de le représenter selon trois modes de tracés différents et ce, dans le but de mettre en lumière sa composition.

Les types de tracés propres à ces différents modes de représentation nous permettent d'aborder peu à peu les intentions que l'architecte met en forme, au grès des expérimentations et réflexions.

Présentant à chaque fois trois propositions par mode de représentation, je souhaite ici marquer l'importance du temps de réfonction reflet



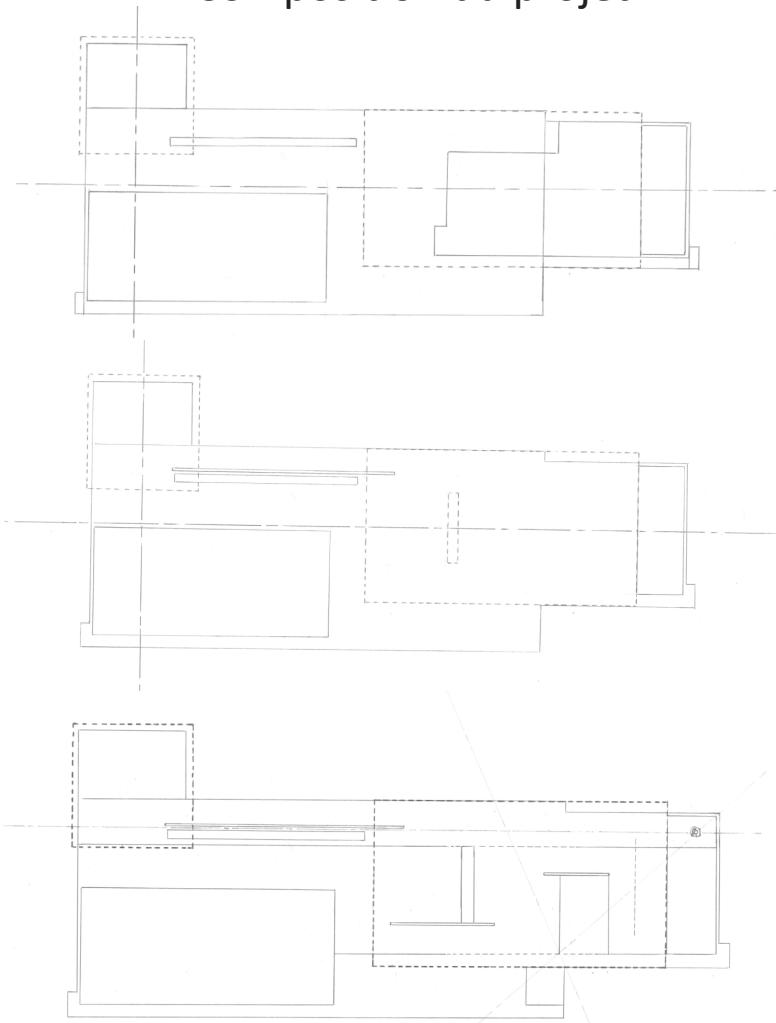
Étude de la structure du projet



La première approche représente seulement les éléments qui joue effectivement le rôle de porteurs mécaniques des éléments en hauteur représentée en pointillé.

Les deux autres approches présentes à la fois l'ossature du pavillon et son enveloppe. Le socle extrait le pavillon de l'espace public dynamique pour créer sa propre promenade architecturale. Les murs extérieurs cloisonnent l'enceinte de cette promenade

Composition du projet

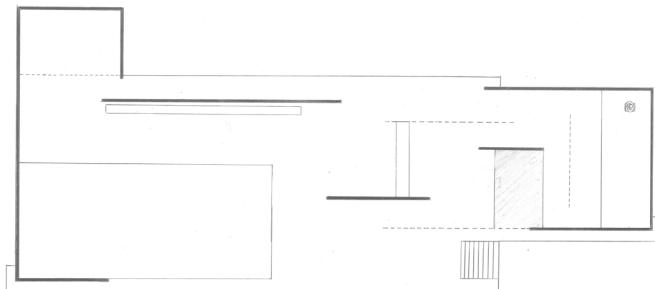
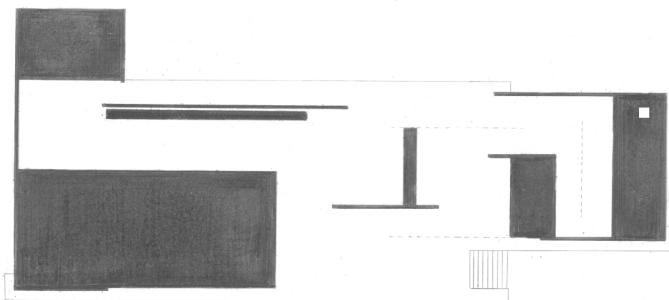
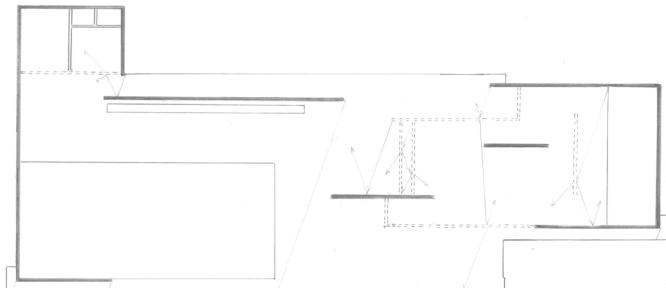


Ici, la première approche représente bêtement une démarcation claire entre l'espace intérieur et extérieur.

La seconde approche rend flou cette démarcation en ne représentant la toiture (et sa particularité) que par un volume simple (rectangle en plan).

A la différence des deux autres propositions, la troisième approche représente les axes de transparencies du pavillon et présenterais alors une interprétation du rapport qu'entretient la matière avec l'espace. Dans la continuité de ce propos, ces axes montrent l'importance de la composition de la sculpture dans la séquence d'entrée. La distribution créer par le large mur de travertin dirigé selon l'axe du projet est identifiée.

Composition des plans



Dans cette étude, chaque proposition présente des approches intéressantes du pavillon.

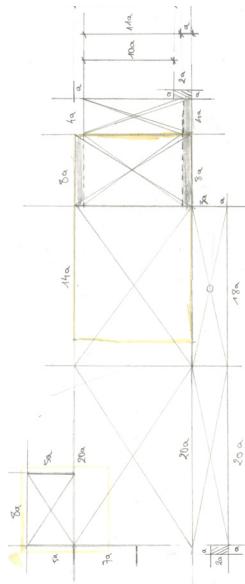
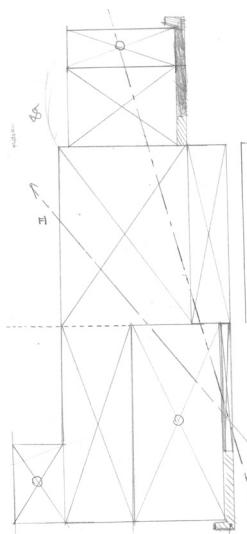
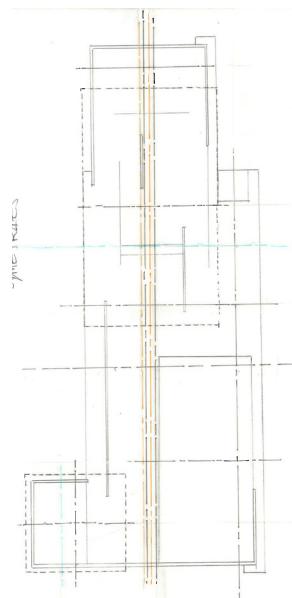
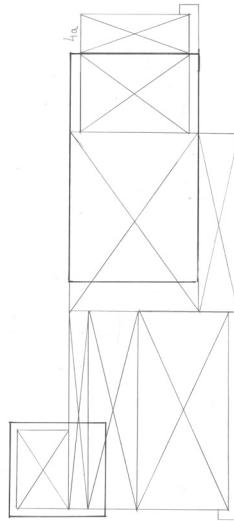
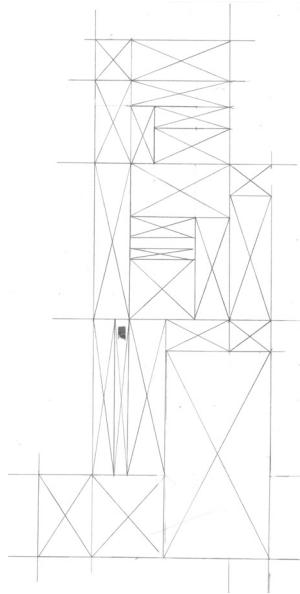
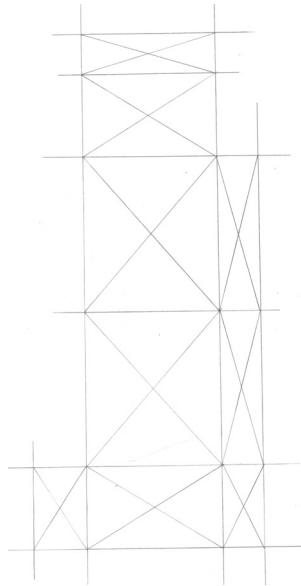
La première représentation du pavillon cherche à présenter l'importance de la lumière et, de plus, fait apparaître un axe de transparence du projet que je n'avait pas identifier avant ces tracés.

La seconde proposition est une interprétation du rapport plein/vide du projet qui permet de mettre en lumière l'espace dynamique du pavillon.

La troisième proposition montre le projet dans son ensemble. Légèrement poché au gris fin, le salon se présente comme le point d'intérêt unique du pavillon.

Décomposition géométrique

Composition géométrique



Socle

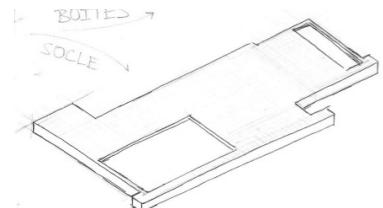
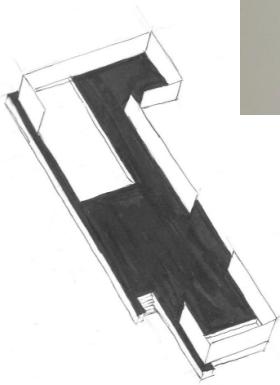
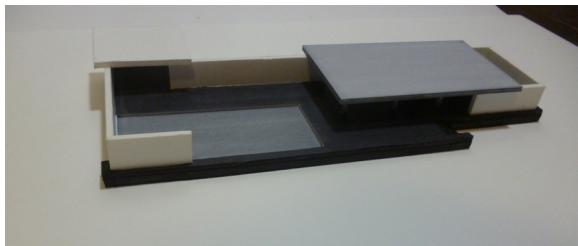
Le pavillon repose sur un large socle d'une hauteur de 1,40 m. Un escalier permet de s'élèver à la hauteur du pavillon.

Permettant de surélever le pavillon au-dessus du niveau du sol que toutes les autres constructions partage, cette base marque une séparation entre l'espace public et la construction. Le pavillon se détache du site pour y créer une promenade architecturale plus privée.

Le socle porte en lui une connotation antique, sa forme pourrait d'appartenir à celle du temple de forme sacré, qui jouant sur la topographie, présente lui aussi une démarcation claire entre espace profane (public) et espace sacré (privé).

Disposées parallèlement, deux successions de 4 colonnes pourraient d'appartenir aux colonnades des temples de l'architecture classique.

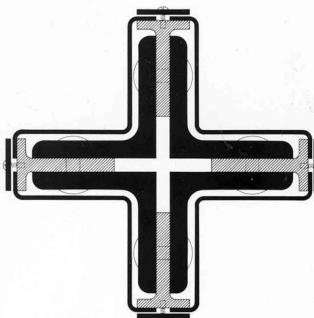
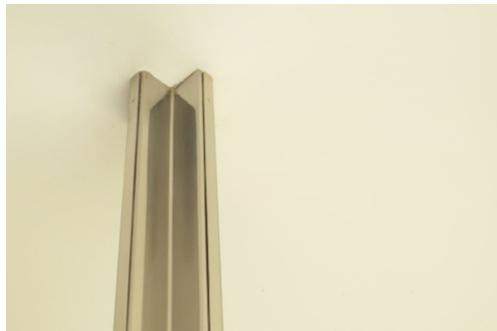
Le sacré du temple est celui du monde même, de ce monde si riche en sensations lumineuses (et plastiques) : formes – elles sont de plusieurs types notamment physiques et phénoménologiques – intensités, couleurs.



Colonnes

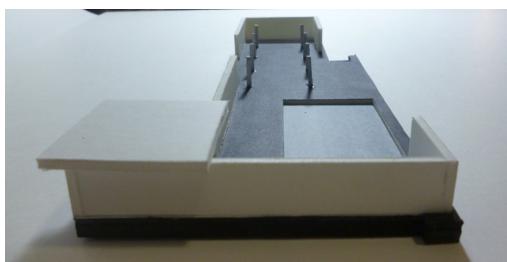
Dans le cas du pavillon, les colonnes ne sont pas massives comme le seraient celles d'un temple antique. La toiture plate en béton armé est soutenue par huit colonnes de section cruciforme qui, de leur forme limitant leurs emprise dans l'espace, nous permet d'accéder physique à une nouvelle partie de la colonne. Less is more

Étant donné qu'une section en croix est impossible à produire par tréfilage comme les autres profilés industriels (les procédés de laminage par extrusion n'était pas encore mis au point), Mies développa alors un assemblage de cornières (profilés normalisé dont la section forme un L).



Dans la composition quasiment symétrique de l'espace intérieur, les deux directions des colonnades sont les mêmes que celles des circulations d'entrée et de sortie à la partie couverte du pavillon.

« Les huit colonnes espacées régulièrement sur une ossature carrée et de manière symétrique par rapport à la dalle plat qu'elles soutiennent peuvent être interprétées comme la métaphore d'un belvédère classique »



Dématérialisation de la Colonne

La structure ne participe pas ici à la définition de l'espace. L'on assiste donc à une certaine forme de dématérialisation où la colonne, l'élément de base de la construction devient un élément esthétique du pavillon.

D'une part, la forme en croix limite l'emprise au sol des colonnes, ce qui nous permet d'accéder physiquement à plus d'espace qu'il n'y aurait été créer par une colonne massive. Cette forme permet de conférer finesse et légérete au système porteur.

D'autre part, Le capotage des colonnes contribue au parti architectural de les faire «disparaître» dans la scène des sensations lumineuses, sensorielles et plastiques que veut crées le pavillon. Constitué d'acier inoxydable, son caractère réfléchissant permet créer de nouveau plan de réflexions lumineuses.

Étant donné que la majeure partie des surfaces composant le pavillon sont réflechissantes, les colonnes semble faire parti d'un ensemble où elle participent aux jeux de lumière du pavillon.

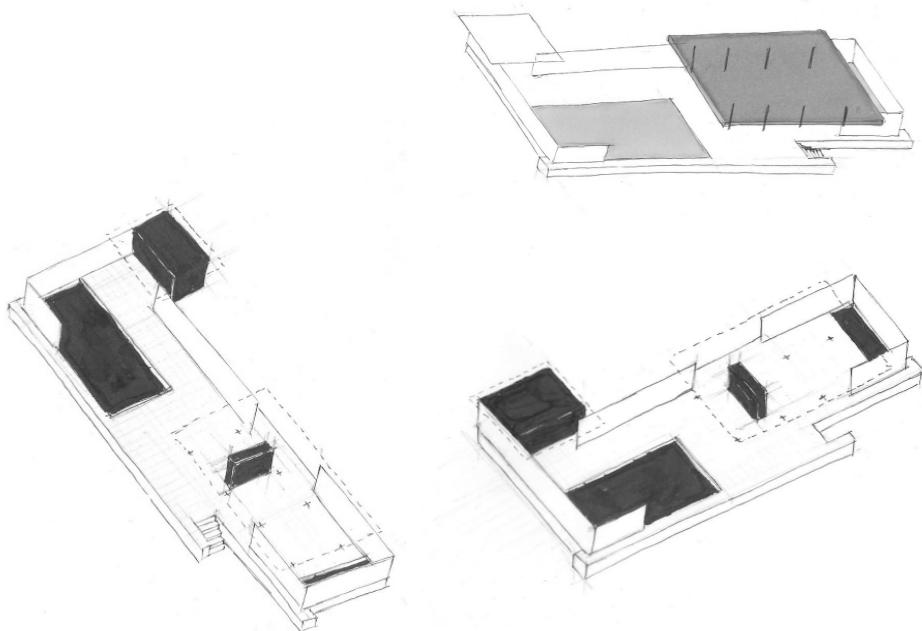
Les colonnes sont ainsi présentées comme faisant partie non pas de la structure, mais d'un registre plus accessoire et propre au Design.

Plan libre

En utilisant des poteaux d'acier en guise de structure, les murs ne sont plus porteurs mais deviennent des parois légères dont le rôle se résout à la délimitation et mise en relation des espaces.

Les espaces peuvent être alors composés sans autres contraintes spatiales que celle de la structure des poteaux (ponctuelle en plan). Les murs extérieurs ne remplissent plus aucune fonction mécanique et, par conséquent, ne sont plus des obstacles qui enferme l'espace.

En saisissant des libertés du plan libre, Mies van der Rohe opère à une déconstruction du plan traditionnel qu'il décompose en repoussant les murs à l'extérieur et en ouvrant les espaces dans le propos d'une continuité spatiale entre l'intérieur et l'extérieur.



Ligne horizontale

L'horizontalité du pavillon est signifiée par plusieurs éléments autre que le socle.

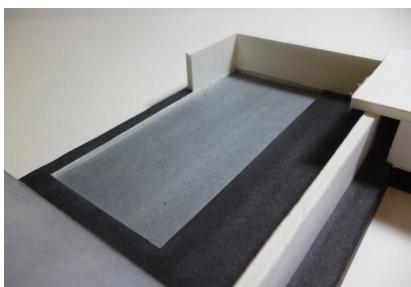
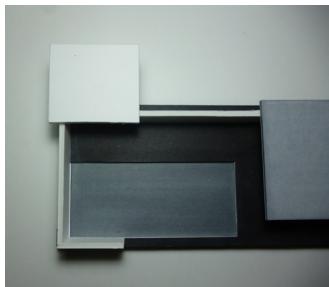
Premièrement, la disposition rectangulaire régulière des huit colonnes cruciformes supportent un large toit en terrasse.

Dans les deux directions perpendiculaires à la forme du pavillon, le toit s'étend au-delà des limites que présentent ses opacités. La composition des murs extérieurs et des paroies verres parralèles est telle que, le marbre opaque suggère une délimitation claire de l'enceinte intérieure tandis que le verre se propose de nous y faire pénétrer visuellement avant de l'être physiquement.

Ces démarcations flous de l'espace clos offre la possibilité de concevoir un espace intérieur continu et fluide. Avec les murs extérieurs, ces paroies de verres parralèles contribuent à délimiter les entrées et sorties du pavillon. D'un côté comme de l'autre, ces repère se veulent imprécis. La surface horizontale de la toiture qui se prolongent en dehors de tous le volume intérieurs au pavillon offre là aussi une continuité de l'espace et même le sentiment que la toiture flotte dans les airs.

Dans le sens de la direction nord-sud, l'horizontale du toit communique avec l'horizontale de la surface de l'eau du bassin. Dans le sens de la direction sud-nord, la ligne du toit s'appui rigoureusement sur celle du plan d'eau.

Deuxièmement, la grande ligne de fuite du mur met en lien deux plans horizontaux en élévation.



Structure dématérialisée

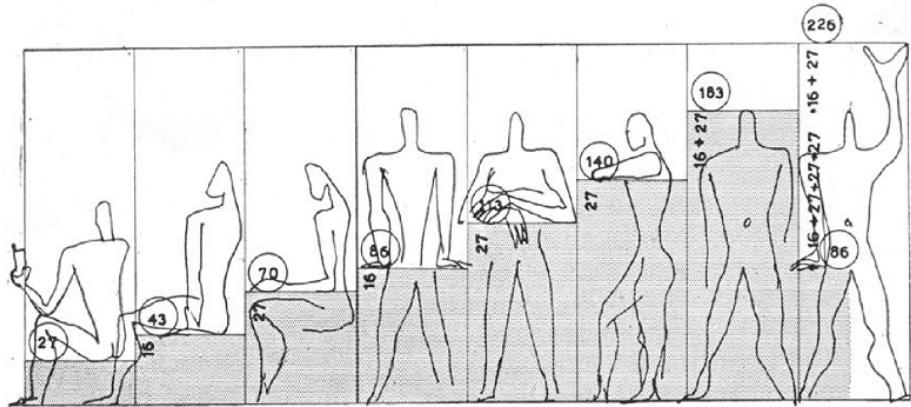
Comme énoncer plus tôt, la structure ne participe pas à la définition de l'espace. Elle «s'évapore» dans les jeux de lumière de la composition asymétrique des intérieurs du pavillon. Cette conséquence accentue l'effet du flottement aérienne de la toiture, les colonnes dématérialisées.

L'apparence du flottement donne au volume intérieur un sentiment d'apesanteur qui fluctue entre l'enceinte (la boîte éclatée) & la ligne horizontale (le couvercle).

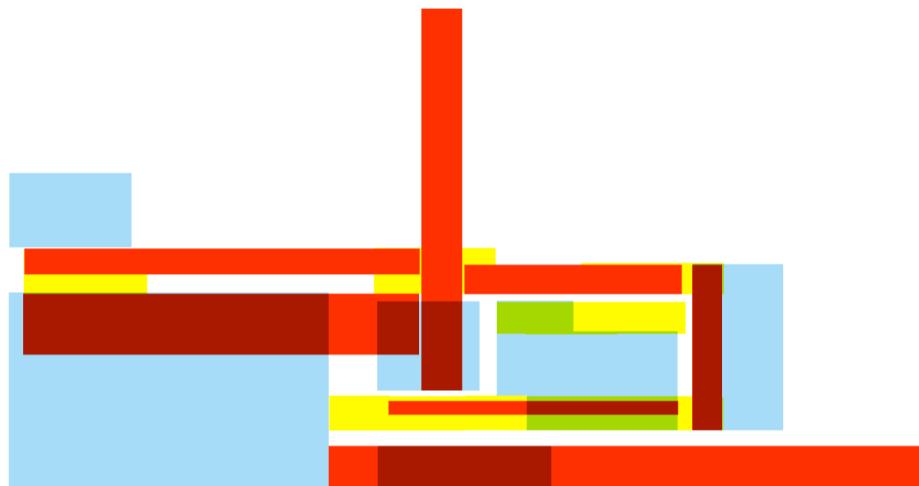
Entre l'ouverture vers l'extérieur à l'intérieur et projetée du pavillon, une délimitation spatiale floue où à l'intérieur devient l'extérieur et l'intérieur est créé à l'extérieur.

Espaces et perceptions

Pour une architecture à l'échelle de l'homme, Mies van der Rohe met en oeuvre certaines horizontales à la hauteur de l'œil (onyx) et du buste (socle en travertin) du corps humain.



La composition des diverses opacités est telle que la distinction entre mur intérieurs et murs extérieurs n'existe plus. Ces opacités (et transparences) articulent des espaces ouverts et clos. Les espaces intérieurs s'interpénètrent de l'intérieur à l'extérieur, dans une composition dynamique, symétrique mais en même temps déséquilibrée. L'espace construit et l'espace naturel se confondent.



Circulations

Le processus cyclique de déplacement à travers le pavillon nous met en marche dans un processus de découverte et de redécouverte tout au long de la promenade architecturale.

Les décalages des murs cherchent à encourager le mouvement, activer la promenade.

Ces jeux de glissement de mur, possible grâce aux poteaux qui les libèrent de toutes fonctions structurelles, permettent alors une composition asymétrique des espaces.

Contribuant d'une part à dissiper l'emplacement de l'individu entre l'intérieur et l'extérieur, cette composition asymétrique permet d'impulser à la fois dynamisme et souplesse à l'édifice.

Nous offrant toujours de nouvelles perspectives et des détails qui étaient auparavant invisibles, l'ensemble des cadrages spatiales propose aux visiteurs s'approprier de façon concrète (et parfois personnelle) le pavillon.

Pronaos

Après la base, pour compléter la séquence d'entrée classique d'un temple antique, il ne manque plus que la transition (pronaos) entre l'espace public (profane) et l'espace intérieur (naos).

Dans le cas de la composition du pavillon, cette transition n'a pas que pour fonction de mener à l'espace intérieur.

Premièrement et comme énoncer dans la partie d'étude sur l'implantation du site, le pavillon offre une transition magistrale entre l'axe de Montjuic et le village espagnol.

Deuxièmement, selon la procédures mise en place pour les visites du pavillon, ce pronaos permet de se munir de son billet pour accéder au naos, que l'on peut considérer ici être le salon.

Troisièmement, cette transition propose un espace de repos et de contemplation par la disposition d'un banc faisant face au grand bassin.

Séquence d'entrée

Nous sommes premièrement accueillis par le renforcement créé pour démarquer l'entrée. Un mur en marbre se prolonge par une paroi de verre. L'escalier est positionné en connexion avec l'intériorité du pavillon, soit positioné après l'opacité du marbre. Il faut alors monter quelques marches pour accéder au niveau du pavillon.

En élevant le pavillon sur son socle dans le profil étroit du site, l'horizontalité du bâtiment est accentuée. La toiture plate qui, par la légèreté physique et plastiques des colonnes d'acier, semble flotter de surplomb entre l'intérieur et à l'extérieur qui sont permis d'amplifier l'horizontalité voire de comprimer le visiteur qui entre sur le socle.

Le rideau rouge propose ici de prolonger l'opacité du marbre de manière temporaire en plus de masquer la vue de la sculpture pendant et après la montée de l'escalier.

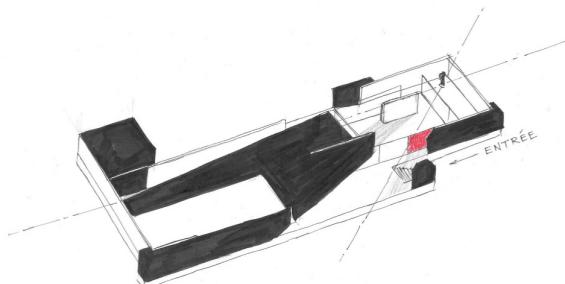
Les reflets du paysage et des visiteurs sur le premier tableau de verre nous confondent plus ou moins avec l'intériorité du pavillon selon l'intensité de la lumière et la température ambiante.

Avant même d'en savoir plus sur l'intériorité du pavillon, nous faisons face au grand bassin remplis par des galets de couleurs plutôt sombres.

Lorsque nous sommes en mouvement et que l'eau du bassin ne l'est pas, le reflet des galets à la surface de l'eau nous rend confus sur son horizontalité. L'œil est alors désireux de s'y rapprocher pour se détromper.

Ces galets suggèrent alors le mouvement. La surface de l'eau, au vu de sa large ouverture au vent, est sensible au climat en plus d'être le reflet de ciel.

Dans chaque cas nous serons amenés à nous rapprocher du bassin d'abord pour nous détromper puis enfin pour l'admirer.



Matériaux

Après comparaison des clichés de Mies van der Rohe contre ceux du pavillon reconstruit, j'affirme que les matériaux en place actuellement n'ont pas tous les mêmes caractéristiques que ceux d'origine utilisés par Mies en 1929.

Il ne reste de l'oeuvre originale qu'un bout de fer exposés aux public à de rares occasions.

Son goût pour les constructions de l'antiquité tant grecques que romaines, a influencé le choix des matériaux.

L'originalité de Mies van der Rohe dans l'utilisation des matériaux réside d'une part dans leurs choix et leurs composition architecturale puis, d'autre part dans leurs mises en œuvres et assemblages.

Les marbres choisis par Mies ne sont pas moderne. En effet, il ont été utilisé il y a des milliers d'années par les Grecs et les Romains à l'époque de l'Antiquité.

L'idéal de modernité s'exprime davantage par la précision de l'usinage et de l'assemblage de ces opacités.

La mise en œuvre du marbre par Mies est réalisée par un processus de fractionnement, appelé brochage, qui crée une mosaïque symétrique que l'on trouve dans les nervures internes au marbre.

Si le pavillon se reflète dans le miroir du grand bassin la découpe du marbre met en valeur des phénomènes de symétrie qui sont comme des échos se propageant dans l'élévation du pavillon.

Quatre autres coloris de marbres forment les parois verticales ainsi que la fermeture du petit bassin réfléchissant. On y retrouve les colonnes de chrome et plusieurs pans de verres délimitant les espaces. Un mur de verre givré contient la seule source d'éclairage électrique du pavillon créant la nuit des ombres abstraites habitant le pavillon.

Matériaux

La pièce magnifique d'onyx d'or placé dans l'espace principal de la construction, est un point focal pour les visiteurs, non seulement pour sa taille et son épaisseur, mais surtout par ses couleurs et ses motifs. Une pièce valant le tiers du budget du pavillon choisi personnellement par l'architecte.

Il découpe l'espace abrité par le toit en deux régions.

La première correspond au salon, dont Mies van der Rohe a prévu le tapis (ainsi que le rideau rouge près de l'entrée), la seconde est une sorte de vestibule qui regarde en direction du local de service.

Cette paroi est comme un tableau de peinture abstraite qui participe pleinement au ambianse lumineuse du salon. Positionnée au centre du salon, on retrouve ici l'analogie de la cheminée au centre la pièce à vivre.

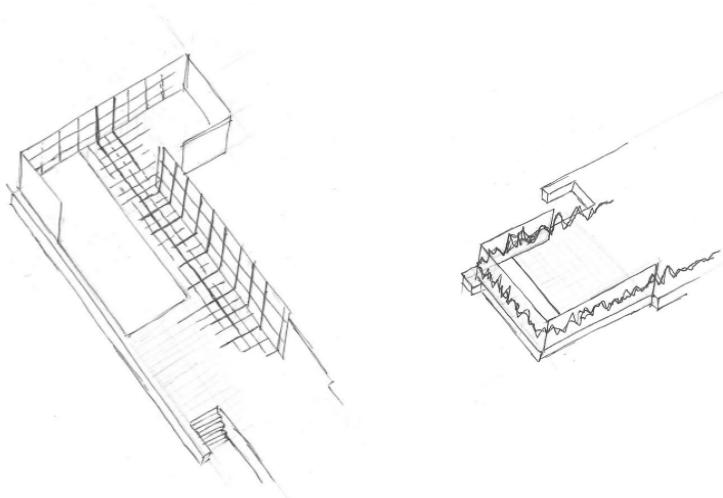
Matériaux

Le socle est entièrement constitué de travertin romain classique. Le travertin se répète le long de la cour avant, à la fois dans le sol, les murs et au long banc longeant le mur parallèle à l'étang.

La lumière qui se répand sur sa surface de couleur crème élimine les strates de la pierre. Gorgée de lumière, la surface imparfaite du travertin se transforme en plans lisses se prolongeant à l'intérieur du pavillon. continu.

La lumière nous transporte alors au travers des entrées et sorties du pavillon avant de se disoudre dans les couleurs du salon.

Les qualités lumineuses intrinsèques du travertin ainsi que l'emploi sans faille du travertin pour la base du pavillon s'ajoutent à la dissolution de la démarcation spatiale et transforment le pavillon en un volume continu plutôt que deux entités séparées.



Opacité, transparences et réflexions

À l'intérieur du pavillon toutes les surfaces sont transparentes ou réfléchissantes. Seul le tapis de sol et le rideau rouge absorbent la lumière.

Les marbres et l'onyx sont polis et cirés & se combinant aux nombreuses parois de verre ainsi qu'aux bassins créent une accumulation de transparences et de reflets qui déforment le pavillon selon la température.

La répartition des parois met en lumière la volonté de l'architecte de mêler l'opaque (le marbre) et le transparent (le verre) au translucide (verre dépolié).

Les transparencies et les reflets combinés dissolvent visuellement l'espace qui devient virtuellement transparent. Le spectateur se tient dans un espace mouvant qui semble se répéter et s'échapper au-delà de l'édifice.

La transparence autorise la mise en place d'un espace cohérent tout en étant virtuellement impossible. Elle permet un écart entre la réalité concrète de la construction et la perception que l'on en a. La perception de l'espace intérieur est alors altérée, perturbée par tous ces reflets. Il peut en résulter des difficultés à lire certains espaces dû à des illusions optique.

La transparence de ce projet peut s'interprétée comme l'idée de liberté et de progrès que la République allemande a cherché à refléter en temps voulu.

Chaque aspect du pavillon porte un intérêt architectural fort et peut être considérer comme partie prenante de l'avènement de l'architecture moderne. Cependant, l'un des aspects les plus importants est la petite verrière du toit.



La différence entre les deux bassins est que l'un est davantage protégé par le vent, sa surface superficielle sera donc plus plate, tandis que l'autre est ouvert et davantage « organique ». D'autre part, les fonds des bassins sont sombres de manière à accentuer la clarté des reflets du pavillon dans les corps d'eau les constituant. Le bassin cloisonné est constitué d'un fond lisse et de couleur vert foncé tandis que l'autre est rempli de pierres sombres.

Sculpture

La sculpture est une reproduction parfaite de la pièce intitulée Dawn de Georg Kolbe, sculpteur allemand et contemporain de Mies van der Rohe.

Placée magistralement à une extrémité du petit bassin, la sculpture se reflète non seulement dans l'eau mais aussi sur le marbre et à travers le verre ; créant ainsi la sensation qu'elle se multiplie dans l'espace (sur la surface inférieure de la toiture, transportée par le reflet de l'eau par exemple).

Le contraste entre l'ombre projetée par l'horizontale du toit et la large fente de lumière qui éblouit la statue est tellement fort, que nous serons nous aussi éblouis par la lumière. Cela est d'autant plus vrai que la pièce principale du pavillon est marquée par un revêtement de sol noir, absorbant toute lumière. Le contraste que ce tapis de sol créé par rapport au travertin est lui aussi très puissant, ce qui amène nos yeux à considérer le salon comme un lieu calme et reposant puisqu'ils trouvent du repos sur cette surface de lumière noire.



Sculpture

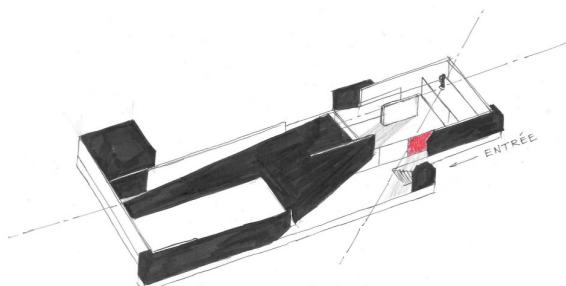
Son piédestale de base carré est composé orthogonalement avec le reste des éléments. La sculpture est donc positionnée dans l'axe de dilation longitudinale du pavillon. Par comparaison aux temples classiques, la statue du Dieu (de la Déesse) est ici éblouie par la lumière du soleil et y détourne le regard. Une attitude humaine, qui suggère ce que peut être l'Architecture : une modulation du montré et du caché, de la transparence et de l'opacité, du voilé et du dévoilé ; en plus d'être associée à la perspectice.

Le visiteur, grâce à l'œuvre de Mies van der Rohe, transforme son éblouissement premier en découverte enchantée.



Alors que ses courbes se contrastent avec la pureté et la rigueur géométrique du bâtiment, cette déesse aux apparences humaines se présente à nous comme un repère stable. Parfois révélée, parfois cachée aux yeux du spectateur, on peut la voir depuis de nombreux endroits.

Le jeu de parois et les rapports qu'elles entretiennent entre elles crée des perspectives dirigeant le regard vers cette statue. Les points de fuite convergent vers elle et nous incite à venir découvrir le pavillon.



Ameublement

Pour l'intérieur du projet, l'architecte a une idée bien précise en tête. Le mobilier se doit de s'harmoniser parfaitement avec l'architecture du bâtiment sans obstruer sa fluidité spatiale.

Afin de contrer l'aspect massif que tout mobilier inapproprié pourrait transmettre et de s'assurer que son idée de départ soit bien transmise, Mies décide de tout simplement créer le mobilier.

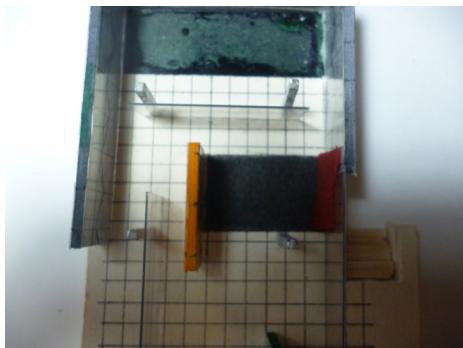
Dès lors que les plans du bâtiment furent terminés, Mies van der Rohe et Lilly Reich (designer allemande et partenaire de Mies) commencèrent à travailler sur le mobilier intérieur.

Mies déclara à propos de ces chaises : « Une chaise est un objet très difficile à faire. Tous ceux qui ont déjà essayé d'en faire le savent. Il y a une infinité de possibilités et beaucoup de problèmes – la chaise doit être légère, elle doit être solide, elle doit être confortable. C'est pratiquement plus facile de construire un gratte-ciel qu'une chaise. »

L'exposition fut un événement à portée internationale. Visitée par la famille royale espagnole, ainsi que de nombreux représentants officiels des gouvernements européens, Ludwig Mies van der Rohe fut bien conscient de l'importance de l'événement et du défi à relever quand il commença bien sûr dessiner le projet mais aussi lorsqu'il se mit, en compagnie de sa partenaire Lilly Reich, à concevoir la fameuse Chaise Barcelona.

À l'époque il fit le commentaire suivant : ça devait être « une chaise importante, une chaise élégante et onéreuse.» (Mies en 1929).

Les quatre chaises sur un tapis noir accentuent les couleurs, et sont protégées par un grand rideau de soie rouge. Ce rideau s'étend au sol en moquette noire, qui, combiné avec le jaunissement de la paroi de marbre, forme les couleurs du drapeau allemand.



Le fauteuil Barcelona fait aujourd’hui partie des créations les plus emblématiques du mobilier au XXe siècle. La preuve en est que c'est un modèle qui est encore produit et commercialisé aujourd’hui et ce, au prix de 5991\$.

C'est une chauffeuse recouverte d'une peau claire en cuir d'origine (fabriqué en peau de porc couleur ivoire) et, composée d'une structure métallique chromé aux lignes fluides et dont le piétement forme un X.

L'idée de légèreté et de mouvement qui se manifeste dans le pavillon est alors transposée dans celle créer par le mobilier conçu par Mies Van Der Rohe et Lilly Reich.

