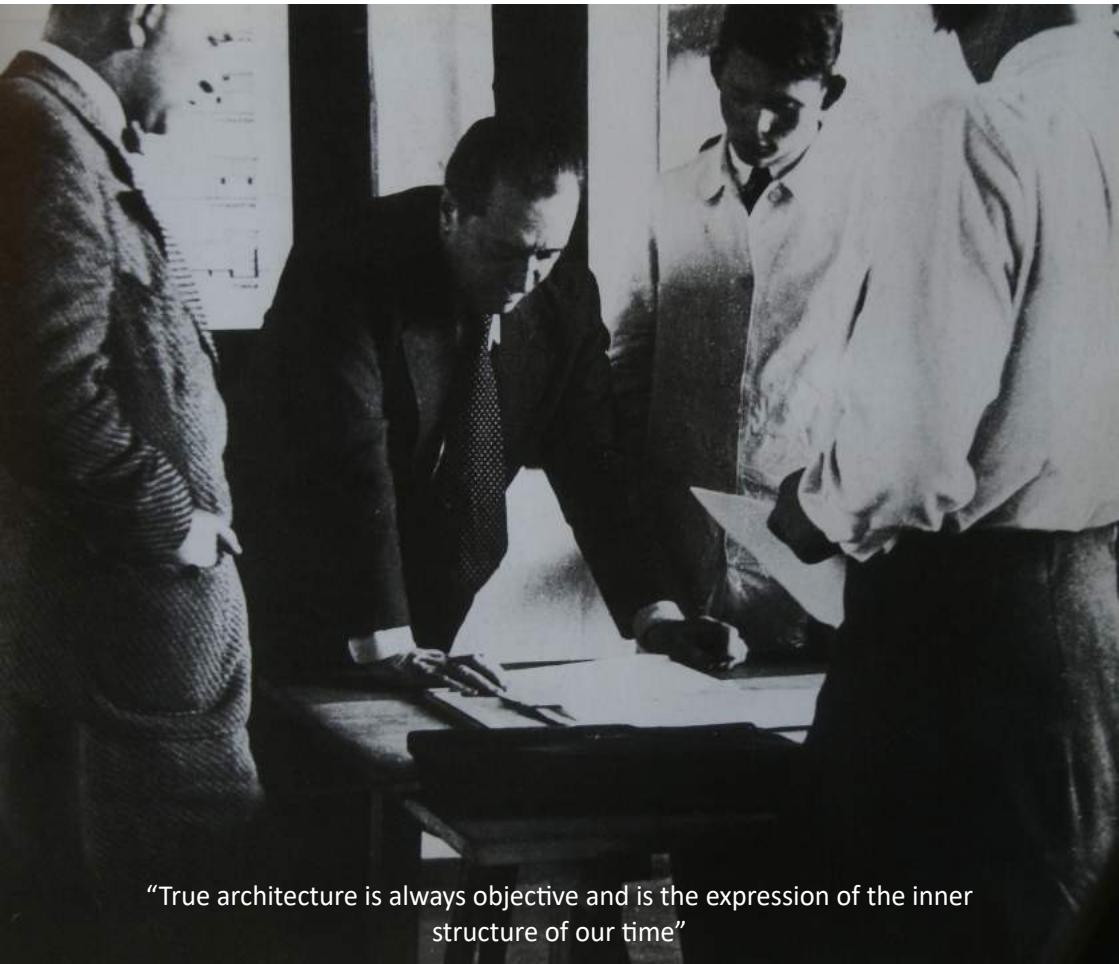


Analyse Pavillon Allemand de Barcelone

"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

Introduction	4
Biographie de Ludwig Mies van der Rohe	6-14
Commande de la République de Weimar	16
Positon de l'Architecte	17
Première vie du projet	18
Introduction au Tableau d'Onyx	19
L'exposition universelle de 1929	20-21
Seconde vie	22
Troisième vie	23-24
EUMiesAward	25
Usages actuels	26-27
Première représentation	28
Recherche de documents	29
Documents ressources	30
Reproductions du projet	31
Plan de situation	32
Étude de l'implantation du Pavillon	33
Plan de masse	34-35
Étude de la composition du projet selon 3 modes	36
Étude de la structure du projet	37
Composition du projet	38
Composition des plans	39
Composition/Décompositions géométriques	40
Espaces & Perceptions	41
Matérialité	42-43
Socle	44
Travertin	45
Pronaos	46
Colonne	47
Dématérialisation de la colonne	48
Plan libre	49
Ligne horizontale	50
L'horizontalité règne en mètre	51
Structure	52

Composition/Articulation des espaces	53
Promenade architecturale	54-55
Analyse de la séquence d'entrée	56
Première appropriation concrète	57
Tableau d'Onyx	58
Marbre antique	59
Rigueur & Simplicité	60
Opacités, Transparence et réflexion	61
La transparence	62
La verrière du toit	63
L'ameublement	64
Le fauteuil Barcelona	65
Sculpture	66
Dawn	67-69
Conclusion	70

Introduction

Désireux d'aborder l'architecture « de manière à la fois théorique et pratique » depuis le lycée, j'ai l'honneur d'intégrer l'ENSA de Toulouse, en double parcours « ingénieur/architecte », dès le mois de septembre 2017.

Lors des ateliers du premier semestre de notre première année de formation, nous avons cherché à mettre en forme plusieurs notions simples de conception architectural, tout en les justifiant au regard d'une pensée d'ensemble, d'un parti pris.

C'est dans l'apprentissage de principes architecturaux plus complexes que nous abordons, dès le début du second semestre, l'étude d'icônes architecturaux modernes.

C'est alors au travers du partage de nos recherches personnelles, qu'en cours et sur table, élèves & enseignants, débattons les principes qui constituent ces architectures et qui ont, pour certains, étaient retenus comme principes fondateurs de l'architecture moderne.

L'étude de telles architectures cherche à nous transmettre certains savoirs sur la composition architecturale en plus de nous alimenter d'images fortes que nous pourrions éventuellement tenter de faire revivre sur nos projets à venir.

Biographie

Ludwig Mies van der Rohe

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 Maria Ludwig Michael 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 apprend le dessin, notamment par la réalisation d'ornement en stuc*, jusqu'en 1901, Ludwig Mies van der Rohe commence à travailler aux côtés de son père, dans l'entreprise familiale.

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

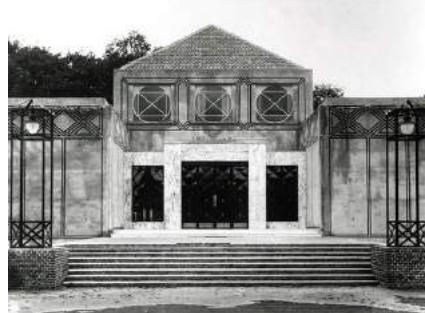
Quelques années plus tard, Ludwig Mies van der Rohe est recruté par le cabinet d'architecte de Bruno Paul où il travaille deux ans en tant que dessinateur. Bruno Paul étant à la fois architecte allemand et concepteur de meuble, c'est l'occasion pour lui de confirmer ses désirs sur l'Architecture.

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 d'abord Berlin, capitale de l'Allemagne, jusqu'en 1914.

Ce fut sous l'influence de Behrens que Mies développa son intérêt pour une approche du design basée 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-Dels-tern, Allemagne

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

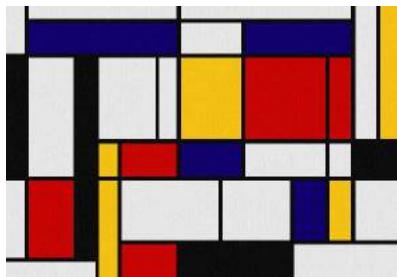
*Enduit composé de chaux, de sable très-fin, de poussière de calcaire dur ou de marbre, dont on revêtait les maçonneries et même parfois les appareils de pierre de taille, pour obtenir extérieurement ou intérieurement des parements polis, sans apparence de joints, et que l'on décorait de sculptures délicates et de peintures.

Biographie de Ludwig Mies van der Rohe

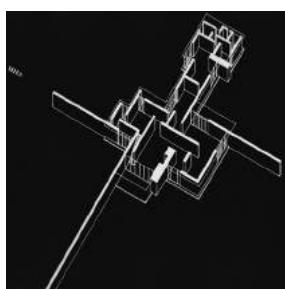
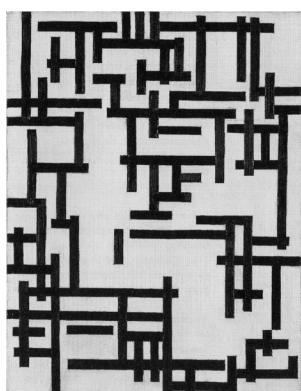
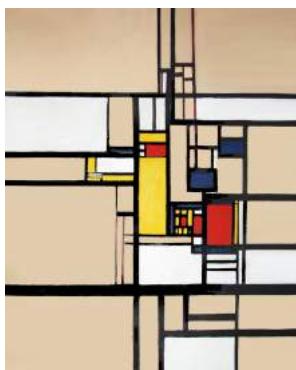
Après la Première Guerre mondiale, Mies dirige, de 1921 à 1925, la section d'architecture du November Gruppe, un large groupe d'artistes et d'architectes expressionnistes allemands.

C'est à l'occasion des expositions du groupe que Mies présenta la première expression d'une conception architecturale de l'espace intérieur continu. Par exemple, c'est au travers d'un projet dont Mies définit le programme qu'il s'entreprend à repenser l'architecture classique traditionnelle. La Brick House qu'il dessine en 1923 et expose en 1924 présente le concept de plan de vie ouvert avec circulation contrôlée.

Par ailleurs, 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 : une étude des proportions, fondée sur le rapport d'horizontales et de verticales.



Diverses compositions réalisées par les membres du groupe De Stijl et publiés dans leurs revues



Au centre, un assemblage murs perpendiculaires projeté en axonométrie, la Brick House de Mies van der Rohe.

Histoire du Bauhaus

En 1930, Mies van der Rohe est nommé directeur de l'école du Bauhaus.

De l'allemand Bau, « bâtiment, construction », et Haus, maison ; Bauhaus signifierais « maison du bâtir, maison de la construction ».

Fondée en 1901 par l'architecte belge Henry Van de Velde, la *maison de la construction* se présentait initialement dans la ville de Weimar (Allemagne), sous le nom d'école des arts appliqués.

A la démission d'Henry Van de Velde pour cause de nationalité belge lors du déclenchement de la première guerre mondiale en 1914, il recommande Walter Gropius (architecte, designer et urbaniste allemand) comme successeur pour son institut.

Après la proclamation en novembre 1918 de la République de Weimar (démocratie parlementaire dirigée par le Chef d'état de l'Allemagne de 1918 à 1933), Gropius propose au gouvernement provisoire de fusionner l'École des arts appliqués et l'Académie des beaux-arts de Weimar (ville où l'Assemblée nationale constituante rédigea la constitution).

Le 12 avril 1919, Walter Gropius est nommé directeur de l'école dont il participe à la conception en tant qu'architecte. L'école est alors appelée *Staatliches Bauhaus zu Weimar* (État Bauhaus de Weimar) et intégrait les locaux construits par Henry van de Velde.



Histoire du Bauhaus

La période du Bauhaus de Weimar est marquée par la tentative de Walter Gropius de chercher une unicité entre la création artistique et l'artisanat. Dans le *Manifeste du Bauhaus* qui accompagna la publication du programme de l'école, Gropius annonce la vocation de l'école en ces termes (qui deviendront plus tard, pour certains, la devise de l'école) :

« Le but de toute activité plastique est la construction ! [...] Architectes, sculpteurs, peintres ; nous devons tous revenir au travail artisanal, parce qu'il n'y a pas "d'art professionnel". **Il n'existe aucune différence essentielle entre l'artiste et l'artisan.** [...] Formons donc, une nouvelle corporation d'artisans, sans l'arrogance des classes séparées et par laquelle a été érigée un mur d'orgueil entre artisans et artistes. [...] Voulons, concevons et créons ensemble la nouvelle construction de l'avenir, qui embrassera tout en une seule forme : architecture, art plastique et peinture »

En 1925, devant les difficultés que le Bauhaus rencontre avec les nouvelles autorités politiques de Weimar, les « maîtres » du Bauhaus déclarent sa dissolution le 1er avril 1925.

Plusieurs villes d'Allemagne proposent d'accueillir le Bauhaus. Les « maîtres » du Bauhaus choisissent la ville allemande de Dessau-Roßlau. Les cours reprennent à Dessau en mars 1925, parallèlement aux travaux de construction qui terminèrent en 1926.



Histoire du Bauhaus

À proximité du Bauhaus, Walter Gropius fait construire les maisons des « maîtres » ; Un ensemble de maisons individuelles construites par la municipalité de Dessau et aménagées (peinture, mobilier, signalisation...) par les divers ateliers du Bauhaus : la cité de Dessau-Törten.



Après plusieurs réarrangement dans l'organisation du corps professoral de l'école, c'est en avril 1927 que le Bauhaus ouvre pour la première fois un département d'architecture sous la direction de l'architecte suisse Hannes Meyer.

Début 1928, Walter Gropius annonce sa démission de la direction du Bauhaus pour se consacrer davantage à l'architecture. C'est Hannes Meyer qui lui succède selon sa propre proposition.

Cependant, Hannes Meyer sera rapidement contestée par le corps enseignant pour, notamment, son approche très sociale de l'enseignement et sa vision scientifique de la création «neutre». Il est également accusé d'avoir poursuivi ses activités pro-communistes et d'avoir favoriser la politisation de l'école.

Il est finalement écarté et remplacé par l'architecte Mies van der Rohe qui entreprend alors de dépolitisier l'école :

Les nouveaux statuts interdisant toutes activités politiques entrent en vigueur en 1930. Le programme d'enseignement est également revu & le cours d'architecture devient encore plus important.v

Histoire du Bauhaus

Conjointement à cette évolution de carrière, en 1926, l'architecte d'intérieur Lilly Reich déménagea de Frankfort à Berlin pour travailler aux côtés de Mies. Au tout début de l'année 1932, Lilly est recrutée au Bauhaus comme responsable des ateliers de tissage et de second œuvre.

Néanmoins, le 22 août 1932, une résolution du régime nazi demandant la dissolution du Bauhaus est finalement votée. Le Bauhaus de Dessau ferme ses portes le 1er octobre 1932.

Avant la dissolution du Bauhaus de Dessau, Mies van der Rohe avait décidé de déménager *la maison de la construction* à Berlin pour en faire une école privée. L'école s'installe donc à Berlin dans une ancienne usine de téléphone.

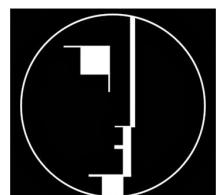


Le 11 avril 1933, la Gestapo effectue une perquisition et procède à la mise sous scellés du bâtiment. Mies négocie sa réouverture sous la forme d'une école d'art privée avec les autorités.

Finalement, dans le contexte de pression politiques imposées par le régime d'Hitler, Mies Van der Rohe, ainsi que les « maîtres », prononcent la dissolution du Bauhaus le 19 juillet 1933.

Culturellement, Bauhaus désigne un courant artistique regroupant l'architecture et le design mais aussi la photographie, le costume et la danse. Ce mouvement posera les bases de la réflexion sur l'architecture moderne, et notamment du style international (influencé par De Stijl).

Mies émigre aux États-Unis en 1937.



Biographie de Ludwig Mies van der Rohe

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.



Ses expériences passées sur l'architecture ont menés Mies van der Rohe à édifié de nombreux bâtiments de renom sur le principe de l'ossature d'acier apparente.

À Chicago où il s'installe et où il enseigne à partir de 1938, il dessine le plan masse de plusieurs édifices universitaires du campus de l'Illinois Institute of Technology (I.I.T) dont la célèbre école d'architecture dite Crown Hall (1956).



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 de l'immeuble vertical.

Less is more

La devise *Less is more* exprime l'extrême rigueur de la simplicité des œuvres de son auteur.



Farnsworth House à Plano au Texas (1951)

860-880 Lake Shore Apartments à Chicago (1951)



Seagram Building à New York (1958)



Ludwig Mies van der Rohe s'éteint à 83 ans à Chicago, le 17 août 1969, avant la fin de la construction de ces deux derniers immeubles, achevés par son agence, *The Office of Mies van der Rohe*.



IBM Building 330 North Wabash (1973)



Kluczynski Federal Building (1975)

Analyse

Pavillon Allemand de Barcelone

Commande de la République de Weimar



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 caractérisé comme étant démocratique et libéral, prospère et pacifiste ainsi que culturellement progressif ; Mies van der Rohe voit largement en ce projet l'occasion de mettre en synthèse ses travaux de représentations du monde moderne.

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



Armoiries de la République de Weimar

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.

En d'autre termes, la fonction pensée par ses commanditaires officiels est d'exposer l'Art & le Savoir-faire de l'Allemagne.

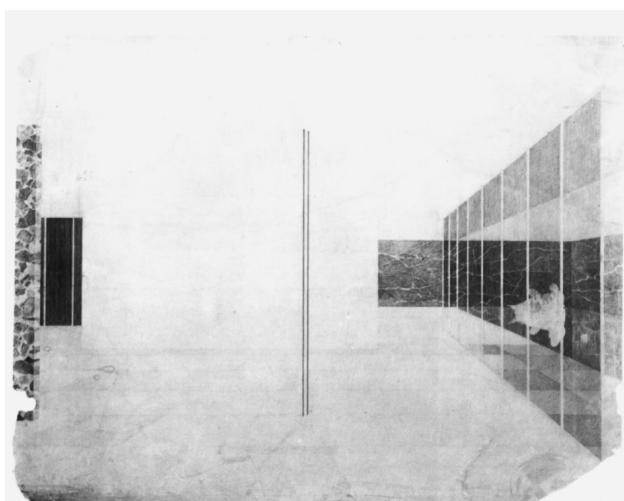
En tant que bâtiment d'une exposition universelle, sa structure était prévue pour être temporaire.

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 à l'ouverture du pavillon 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 & de découverte spatiale.

Un espace n'accueillant aucune exposition et qui permet aux visiteurs de quitter les foules environnantes des autres pavillons de l'exposition pour rejoindre la scène de représentations que se veut d'offrir le pavillon : *une sculpture inhabitable*.



Dessin de Ludwig Mies van der Rohe



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

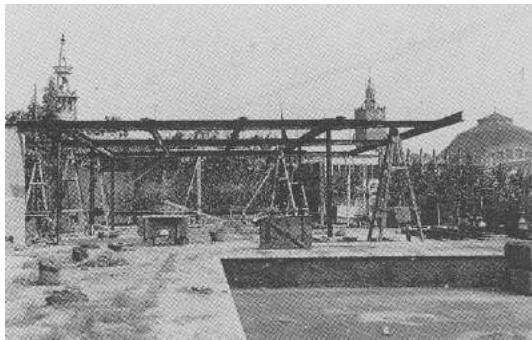
Premièrement saisi par des contraintes de temps sévères, Mies se devait de concevoir le Pavillon en moins d'un an.

Par la suite pris aux dépourvus par des conditions économiques incertaines, certains détails cachés du pavillon témoignent de l'ingéniosité dont Mies nous fait démonstration dans l'exposition économique de matériaux luxueux ou technologiquement innovants pour son époque.

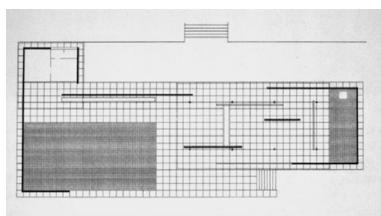
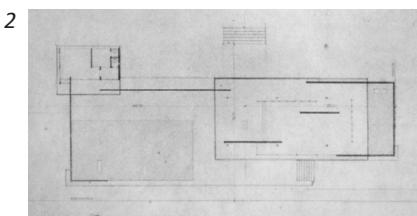
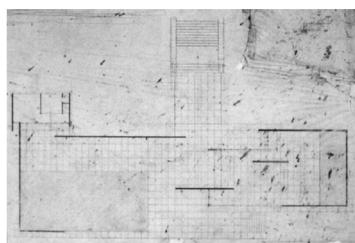
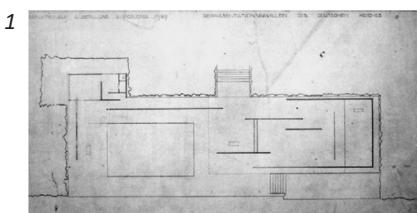
Première vie du projet

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 pratique & de la théorie (Vitruve), Mies travaille sur le terrain à planifier graduellement le moindre millimètre, d'abord pour la structure et l'assemblage des matériaux, puis pour le mobilier.

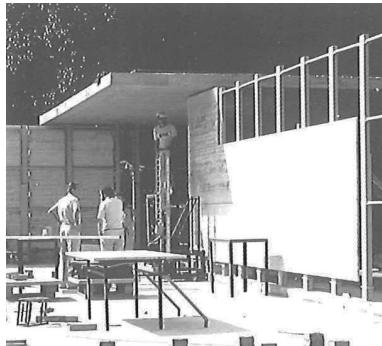
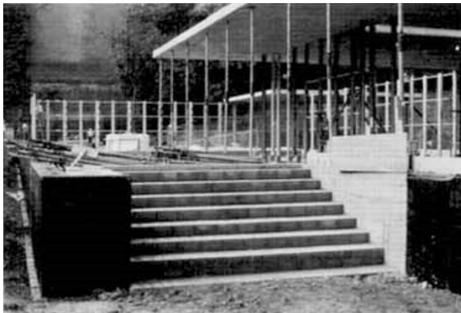


Par ailleurs, durant les quatre mois de chantier, il refuse catégoriquement que l'on prenne des photos car il ne sait pas du tout vers quoi il se dirige. Le système constructif est improvisé *in situ* de toutes pièces. Il prend forme au fur et à mesure que l'architecture prend position.



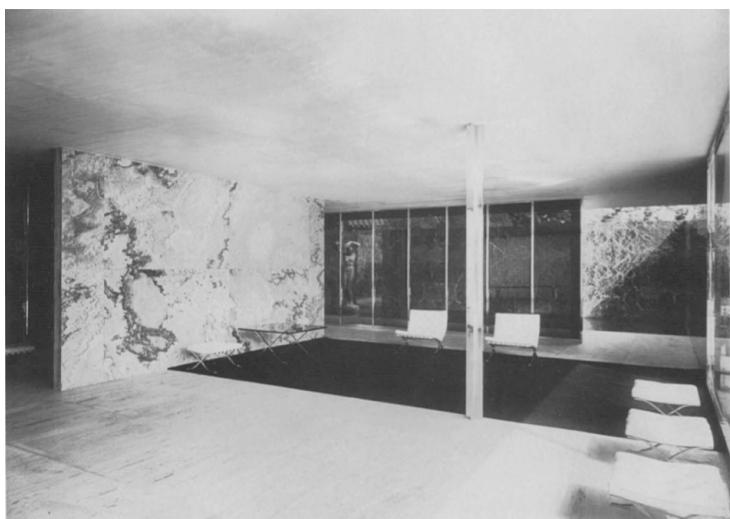
Introduction au Tableau d'onyx

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 du projet, Ludwig part à la recherche du marbre parfait à insérer dans son projet bien que l'hiver soit présent.



Malgré la détermination de Mies, il fut tout de même impossible de transporter le marbre qu'il désirais lors de saison hivernale, dû aux trop grands risques de fissuration de ces roches (métamorphiques). Ce qui le pousse à effectuer de nouvelles recherches pour enfin choisir un marbre importé du massif de l'Atlas, une série de chaînes de montagnes s'étendant sur 2500 km au nord-ouest de l'Afrique.

Mies opte pour un sublime *marbre onyx* qui, au travers d'une technique d'usinage bien choisie, dévoile de façon harmonieuse les couches successives de calcite et d'aragonite s'étant progressivement cristallisées sur le calcaire des strates de l'Atlas.



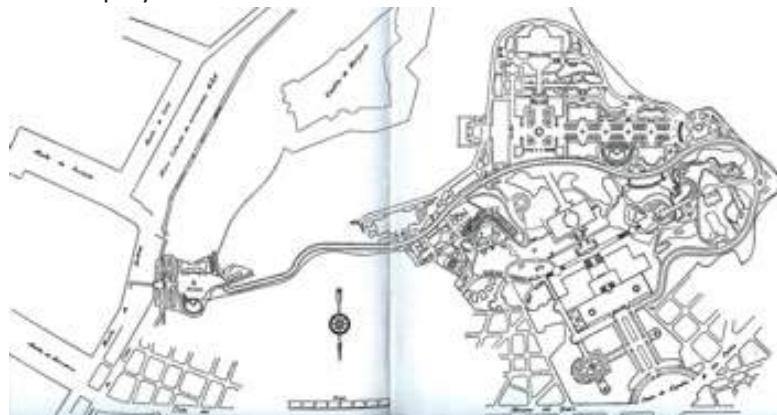
L'exposition universelle de 1929

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 & des savoirs-faire.



A l'origine les expositions n'avaient que peu d'ampleur, chaque pays disposaient d'un emplacement réservé au sein d'un même pavillon central. Par exemple dans la ville de Barcelone, le *Palau Nacional* (Palais national) fut construit à l'origine pour servir de pavillon principal à l'Exposition Universelle avant d'accueillir le Musée National d'Art de Catalogne (MNAC). Peu à peu, chaque nation s'émancipa du pavillon central pour présenter leurs propres pavillons, se voulant typique de l'architecture de leur pays.

Les expositions internationales se transforment ainsi en de réelles opportunités de développer l'urbanisme et l'activité touristiques des pays concernés. Un réel outil économique qui profita particulièrement au développement urbain de la montagne de Montjuïc qui jusque-là était non urbanisée et employée à des fins militaires.

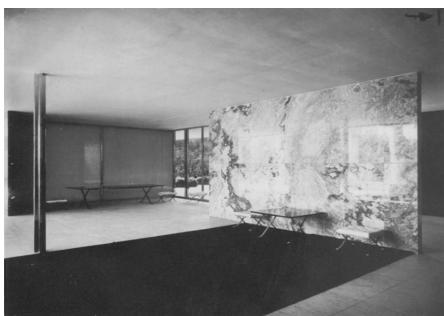




— Délimitation du parc de Montjuïc

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 & 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)

Malgré l'engouement autour de la possible reconstruction du pavillon, on doit attendre plus d'un demi-siècle avant de réellement s'y consacrer. 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.

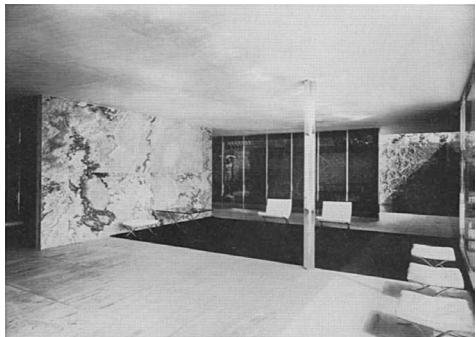


Les architectes catalans Ignasi Solà-Morales, Cristian Cirici et Fernando Ramos furent chargés de mener à bien les recherches autour et la reproduction des documents graphiques et plus tard avec l'aide de la fondation Mies van der Rohe ils furent chargés de la conception.



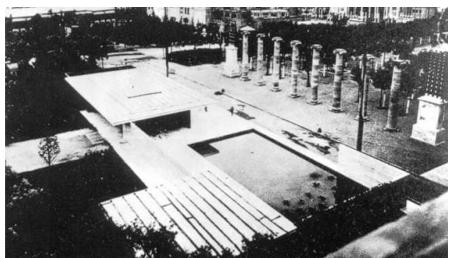
Reconstruction

Ces 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 Martinez Santa-Maria reconstruit, sous un jour nouveau, 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 du pavillon est de sensibiliser à l’architecture et d’organiser, entre autre, l’un des plus grands prix d’architecture : Le prix de l’Union européenne pour l’architecture contemporaine Mies van der Rohe (*EUMiesAward*).

Organisé tous les deux ans, conjointement par la Commission Européenne et la Fondation Mies van der Rohe de Barcelone, le prix cherche à récompenser des œuvres récentes réalisées dans les pays participant au programme.



Lors de chaque édition, le jury sélectionne deux œuvres : l’une qui reçoit le prix de l’Union européenne pour l’architecture contemporaine en reconnaissance de ses qualités conceptuelles, techniques et de construction, et l’autre qui reçoit la mention spéciale « Architecte émergent ». Le jury sélectionne également une série d’œuvres finalistes à inclure dans le catalogue des prix et dans l’exposition.

Les lauréats du prix et la mention spéciale reçoivent par ailleurs une sculpture évoquant le pavillon allemand de Mies van der Rohe. Le pavillon, véritable symbole du prix de la fondation, incarne les principaux objectifs qui ont conduit à l’institution du Prix : l’excellence et l’innovation en termes conceptuels et structurels.

Usages actuels

Au début du mois de novembre 2017, le pavillon fut complètement recouvert de vinyle blanc. Seuls les piliers de la structure, les verres et les bassins n'ont pas été couvert.

Conçue par le studio d'architecture Anna et Eugénie Bach qu'il intitule « mies missing materiality. » Cette mise en scène du pavillon nous questionne d'une part sur l'importance de sa matérialité dans la perception de l'espace. Puis d'autre part, sur le symbole de la pureté que représente la couleur blanche dans l'architecture moderne.



Par ailleurs, le pavillon se propose d'offrir un lieu de réception unique pour le déroulement de nombreux événements tels que sociaux et corporatifs (Réceptions, dîners privés et cocktails), commerciaux (présentations de produits, publicité), culturels (Conférences, séminaires, réunions et conférences de presse) et artistique (Représentations, tournage et photographie).





Première représentation



Centré sur un élément d'architecture connu, la statue, je construit cette représentation avec l'aide de certains clichés du Pavillon mais aussi des vues générées par des reproductions numériques 3D du Pavillon.

Recherche de documents

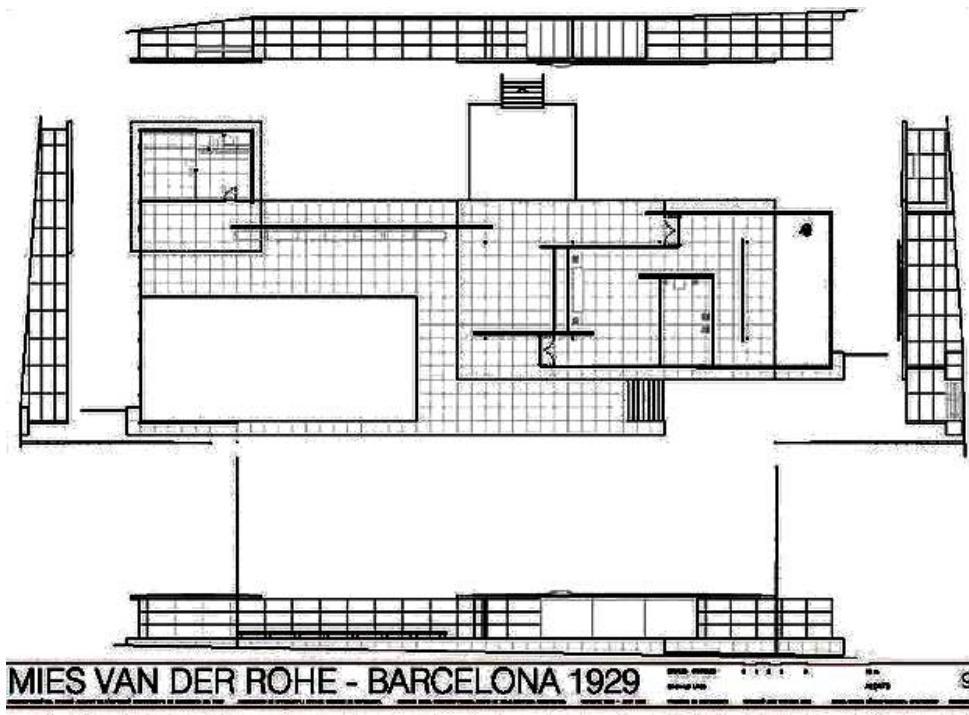
Pour démarrer l'analyse architecturale du pavillon, on se propose de le reproduire à l'échelle en plan et en coupe.

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

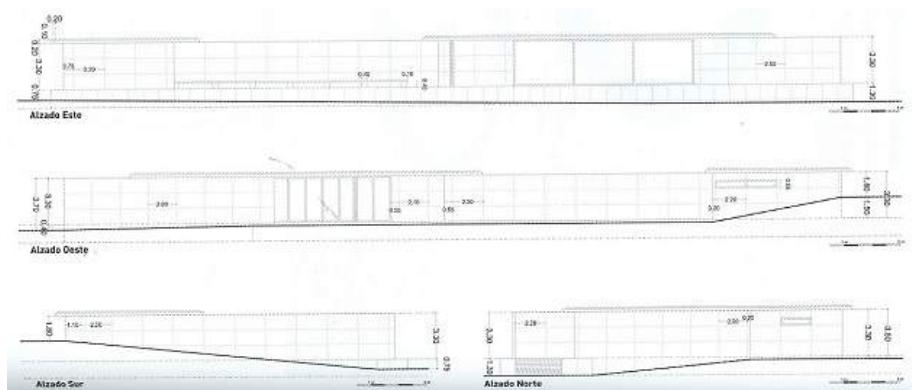
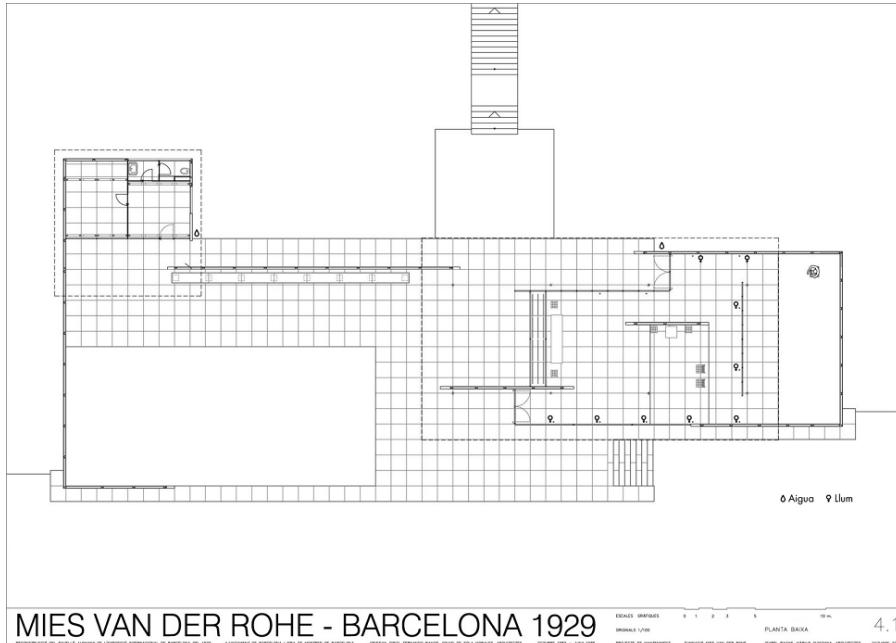
J'ai initialement trouvé un original complet de 1929 représentant le plan, les quatre façades du pavillon et la déclivité du terrain. Cependant, ce document graphique était trop comprimé.

Après quelque retouches sur le niveau de correction gamma, le contraste, les niveaux de gris et après une transformations 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.



Documents ressources



Reproductions du projet

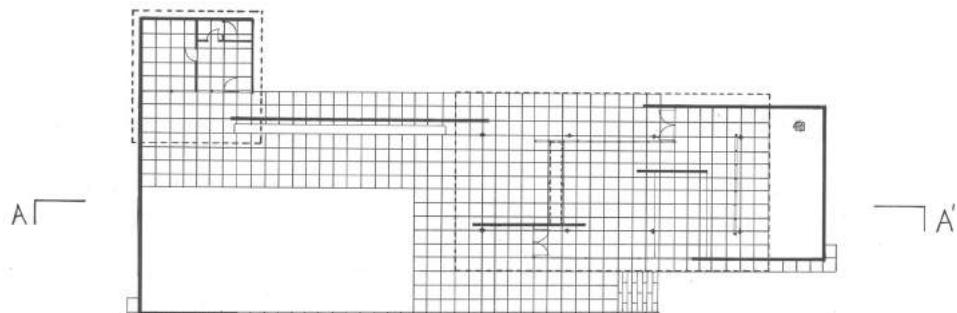
D'après mes approximations, confirmées ponctuellement par les travaux de mes prédécesseurs dans l'analyse du pavillon de Barcelone :

Le module de la trame au sol qui est de forme carré a pour dimensions (1,09x1,09)m.

Les panneaux de la trame qui se prolonge en élévation détiennent la largeur de deux modules accolés horizontalement lorsqu'ils ne sont pas sectionnés aux besoins de l'architecte (1,03x2,18)m.

Seule la pièce de marbre recouverte d'onyx se démarque de cette règle composition en détenant, pour ces panneaux les plus larges, les dimensions de (1,6x2,45)m.

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



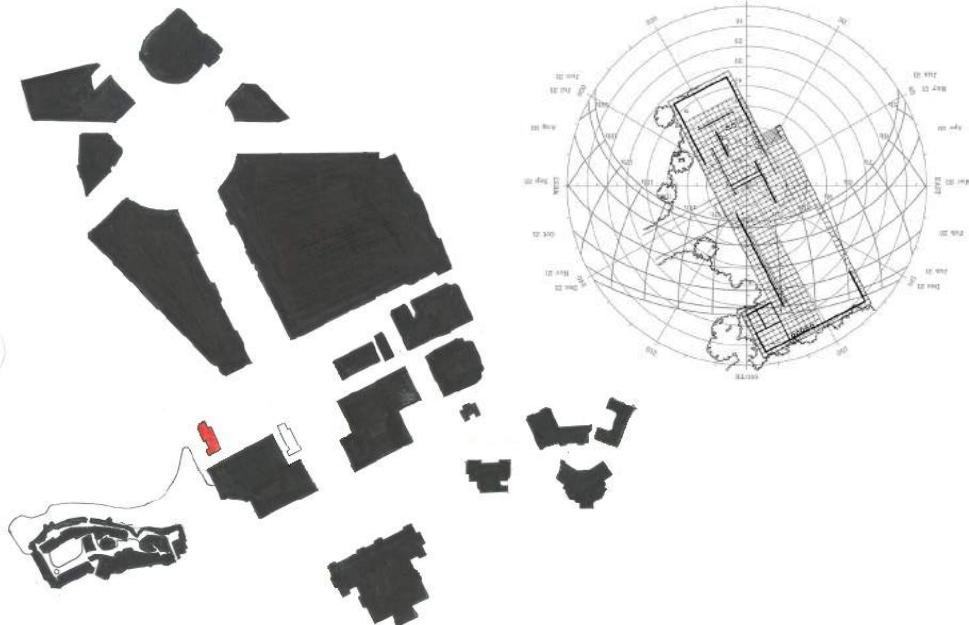
Plan de Situation du projet



Étude de l'implantation du Pavillon du projet

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

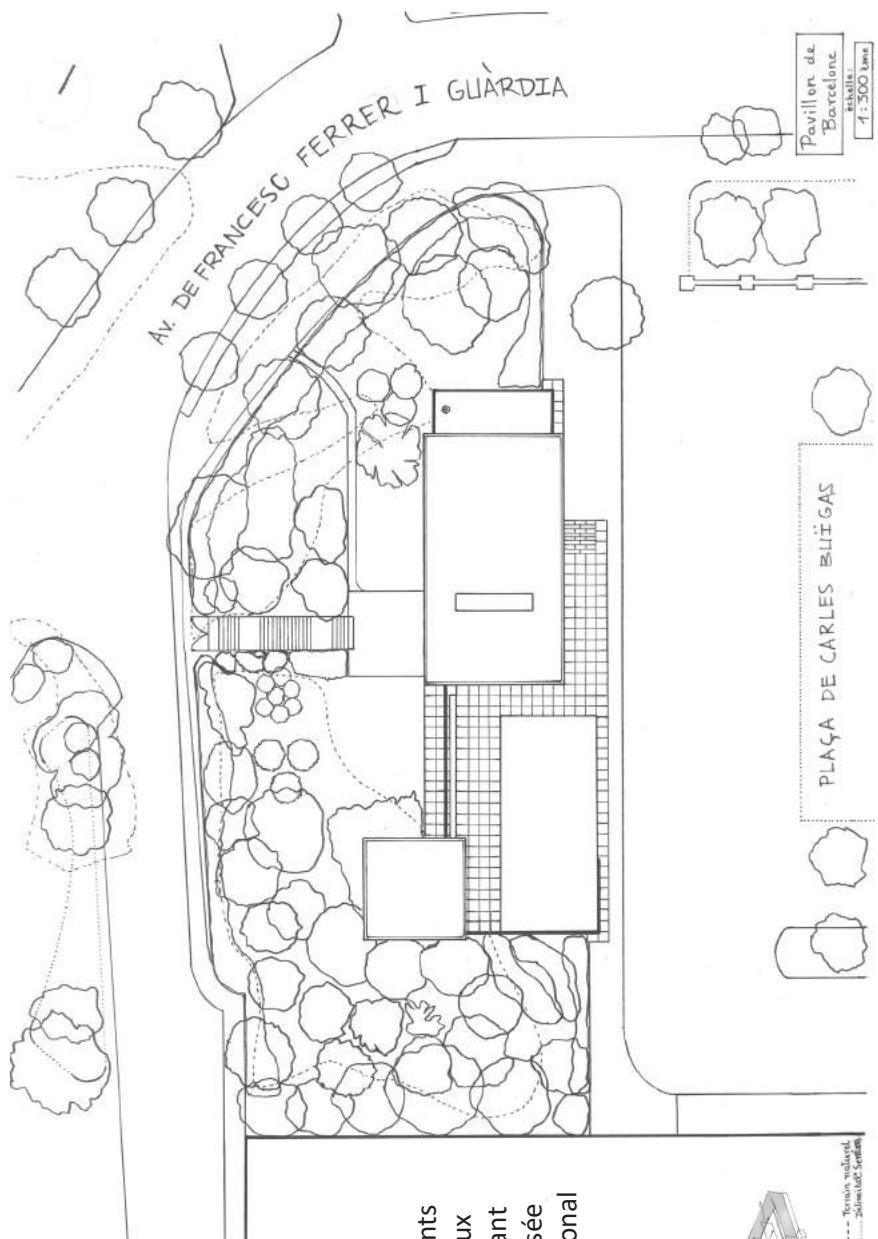
Le pavillon s'installe alors en connexion avec la végétation du parc du Montjuïc. Au pied d'une colline boisée, le pavillon se situe sur le côté ouest de la Plaza de Carles Buigas, espace transversal au grand axe de Montjuïc de la ville de Barcelone, Catalogne (Espagne).



Mise à l'écart du cœur de la place, la *Font Mágica* (fontaine magique), 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.



Plan de masse



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 :

Une collection de maisons de différents styles architecturaux espagnols accueillant notamment le Musée d'architecture régional Espagnol.

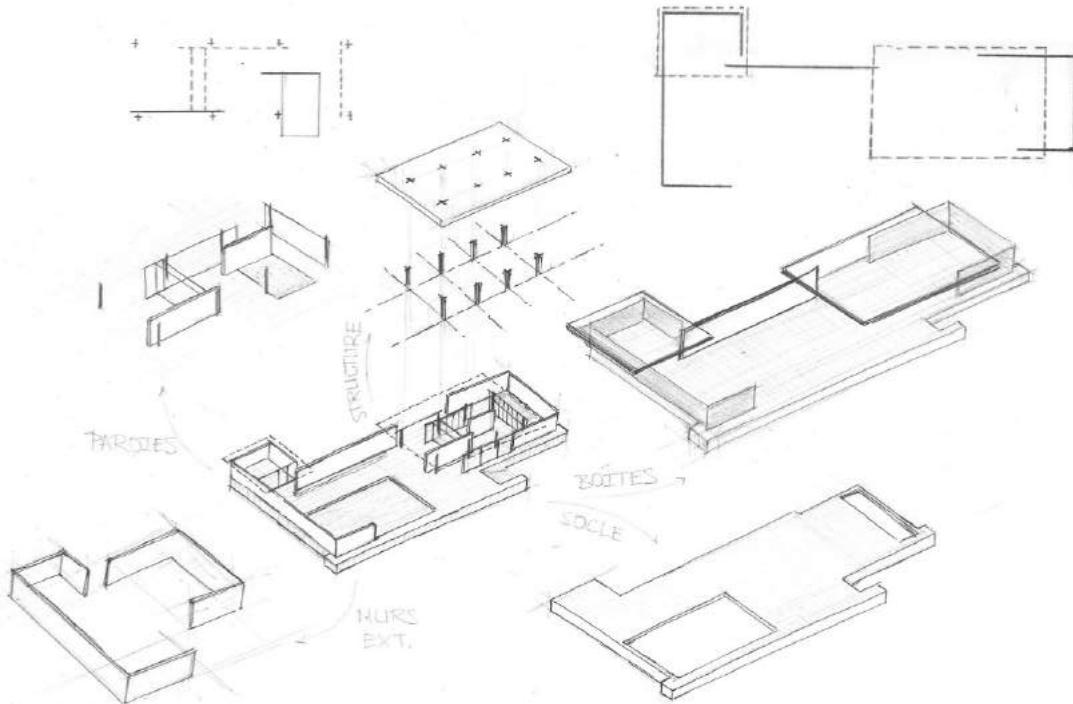


Étude de la composition du projet

Après avoir fournir une description géométrique du bâtiment en plan et en élévation, nous sommes désireux de le représenter selon trois modes de tracés différents et ce, dans le but d'appréhender plus justement la manière dont ce composent les formes et matériaux du Pavillon.

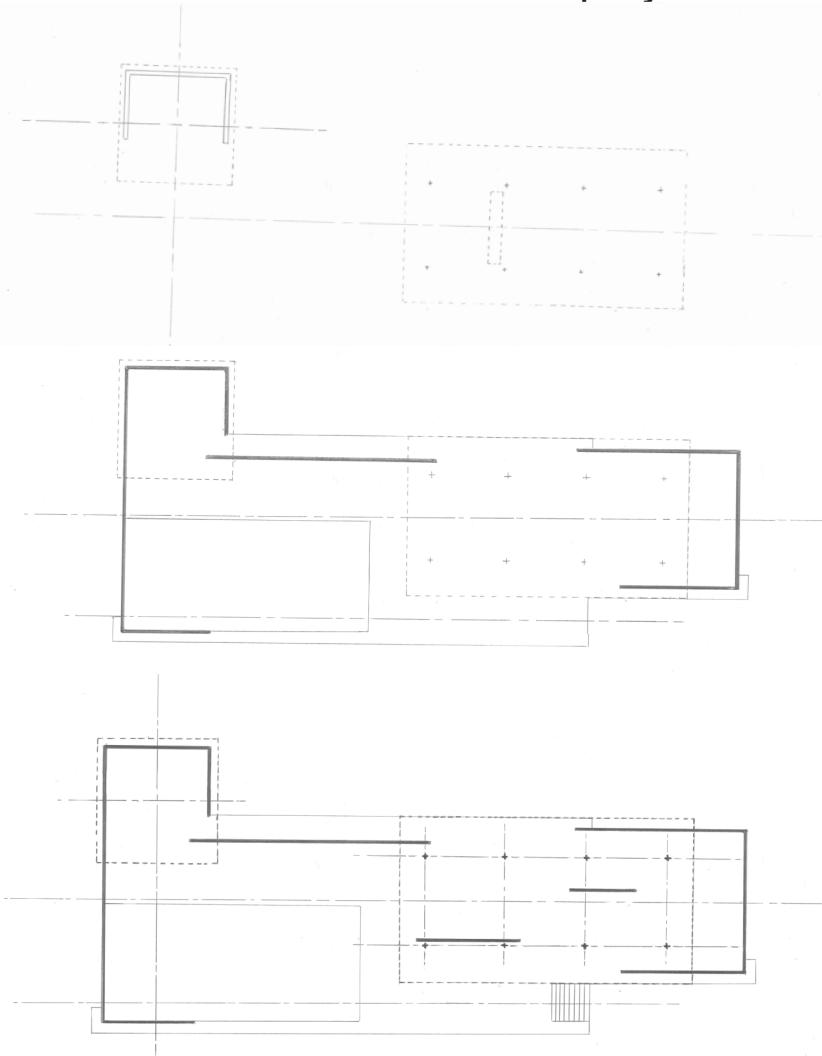
Les types de tracés propres à ces différents modes de représentation nous permettent, au grès des expérimentations et réflexions, d'aborder peu à peu les intentions que l'architecte met en forme.

Présentant à chaque fois trois propositions par mode de représentation, je souhaite ici marquer l'importance du temps de réflexion nécessaire pour comprendre ce projet.



Dessin de décomposition du pavillon à main levée

Étude de la structure du projet

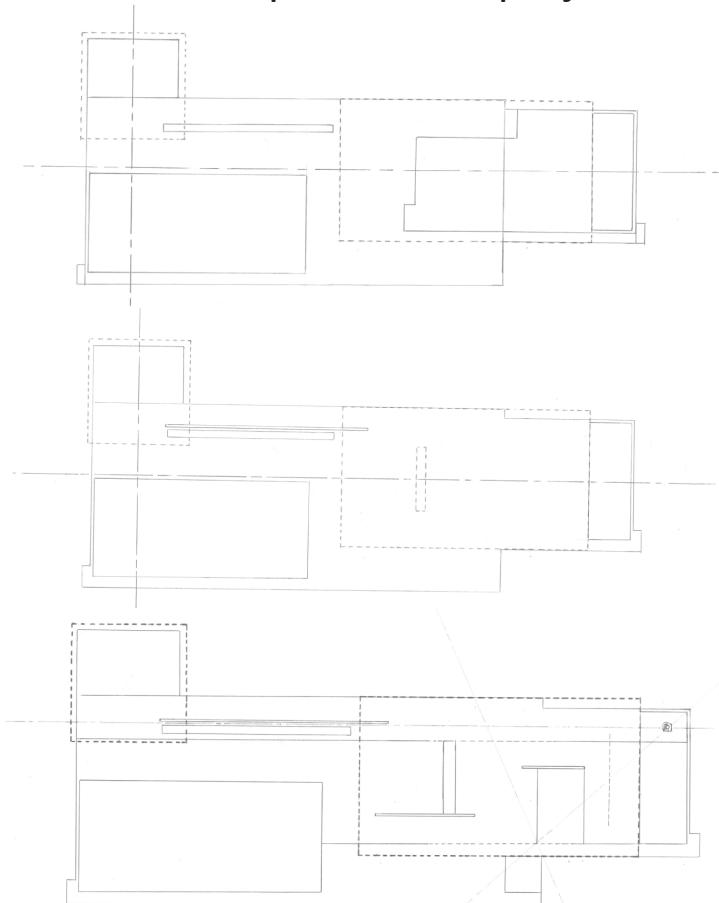


La première approche représente une première approche du système porteur du Pavillon.

Les deux autres approches présentes à la fois l'ossature du pavillon et son enveloppe. Le socle permet d'extraire le pavillon de l'espace public (statique) pour créer sa propre promenade architecturale (dynamique). Les murs extérieurs cloisonnent l'enceinte de cette promenade. Enceinte qui se présente comme une boîte éclatée.

Le dernier tracé nous questionne sur l'ambiguité du système porteur, en effet, certaines portions de murs intérieurs, comblés de béton, sont porteurs.

Composition du projet

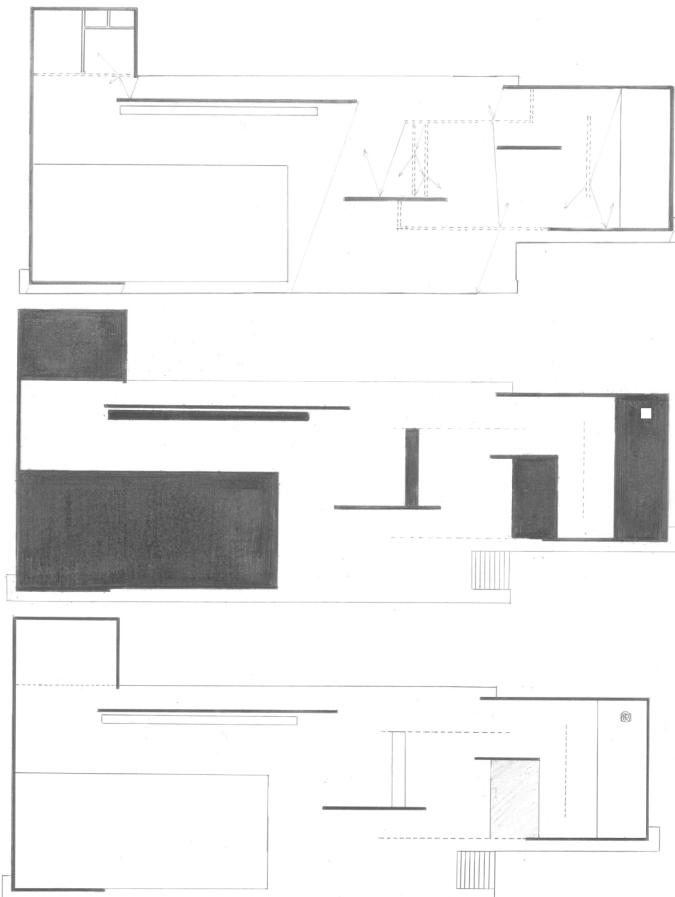


Ici, la première approche représente bêtement une démarcation claire entre l'espace intérieur et extérieur.

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. Proposant une pseudo-interprétation du rapport qu'entretiendrait la matière avec l'espace, ces axes montrent l'importance de la composition de la sculpture dans la séquence d'entrée. Par ailleurs, une distribution desservant toute la longueur du Pavillon - faisant face à la sculpture et séparée par le large mur de travertin reliant les deux toitures - est identifiée. Au travers d'une vision «fonctionnelle» du Pavillon, la largeur de cette distribution aurait été réduite jusqu'au chant du mur de travertin.

Composition des plans



Dans cette étude, chaque proposition présente une approche potentiellement intéressante du pavillon.

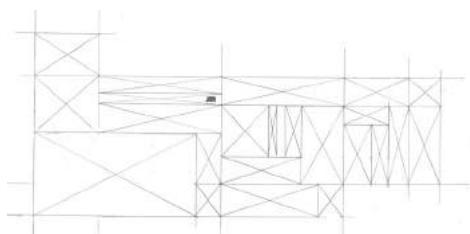
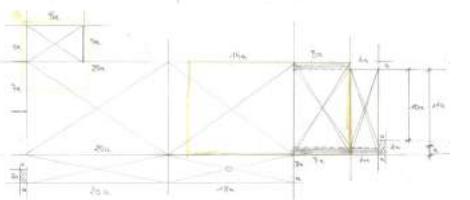
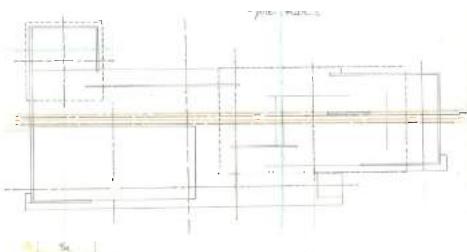
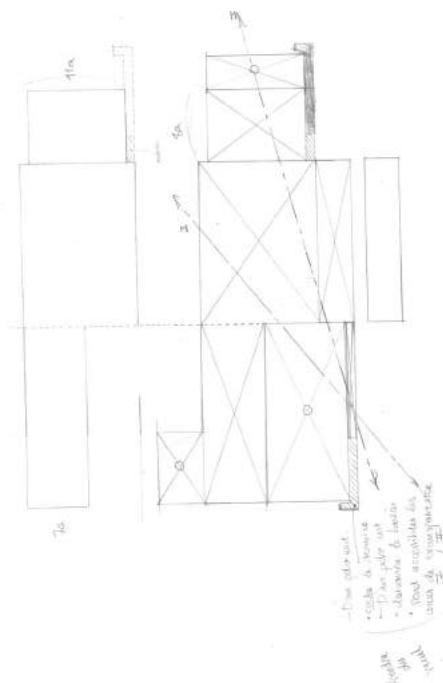
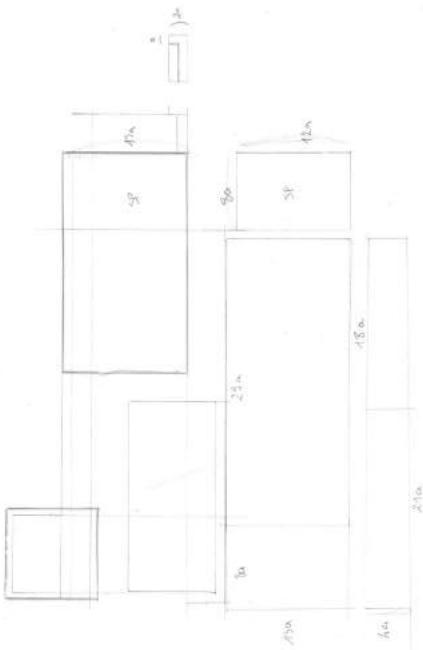
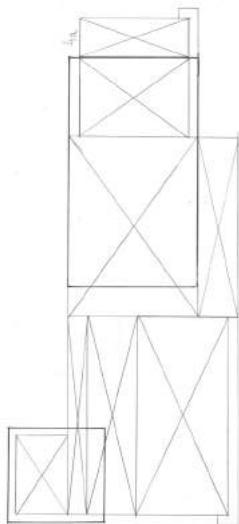
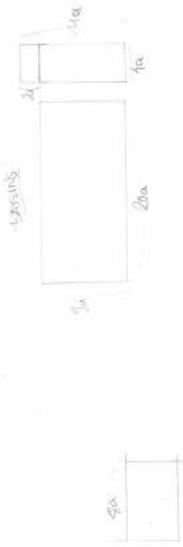
La première représentation du pavillon cherche à présenter l'importance de la lumière, en plus de faire apparaître un axe de transparence du projet (seul trait dont le talon et la pointe ne sont pas fléchés) que je n'avait pas identifier avant ces tracés.

La seconde proposition est une interprétation du rapport plein/vide du projet. Elle permet de mettre en lumière l'espace dynamique du pavillon qui, dans une composition d'éléments aux propriétés lumineuses particulières pour un projet où la lumière se voudrait être palpable, présente le salon comme un lieu statique permet de s'en protéger.

La troisième proposition montre le projet dans son ensemble matériel. Légèrement poché au crayon fin, le revêtement du salon se présente comme le point central du pavillon.

Composition/Décomposition géométrique

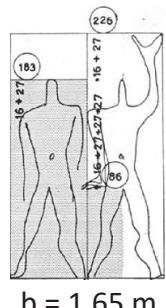
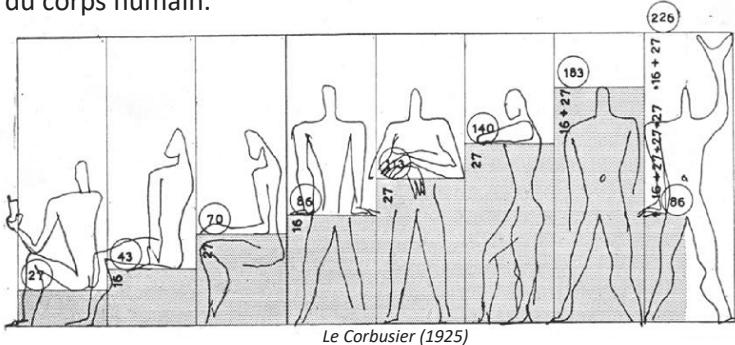
Voici les coulisses du précédent chapitre.



Dans l'élaboration des plans de composition du pavillon, je ressent le besoin de retracer ses espaces par le module de la trame au sol...

Espaces et perceptions

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



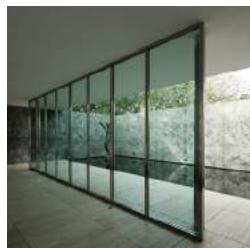
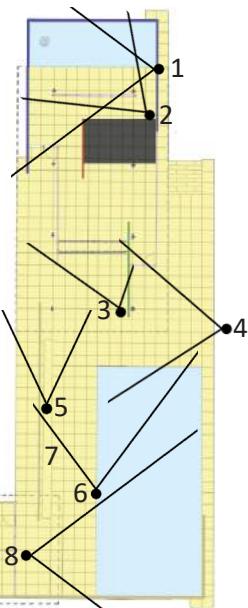
Matérialité

Bien que les matériaux en place actuellement n'ont pas tous les mêmes caractéristiques que ceux d'origine utilisés par Mies en 1929, le travail de reconstitution produit par les architectes catalan est tout de même remarquable.

Il ne reste de l'œuvre originale qu'un bout de fer (un fragment de poteau) exposés aux public à de rares occasions.



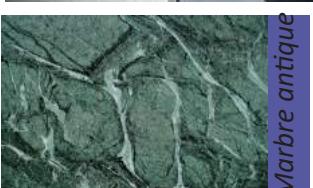
4.



Verre polie



5.



7.



8.



6.

Rideau de soie rouge



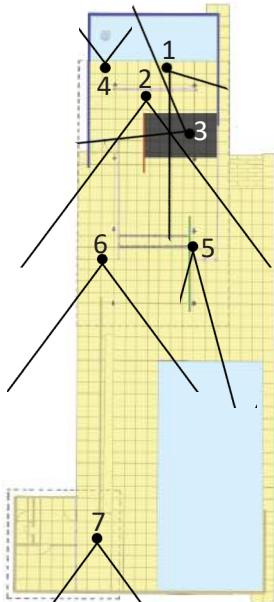
Marbre onyx



Sol vert sombre



4.



5.
Colonnes d'aciers



3.



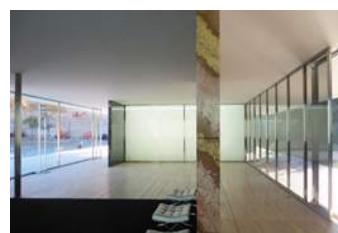
7.



1.



Galets sombres



Revêtement de sol noir

2.

Socle

Le pavillon repose sur un large socle élevé à la hauteur *du buste d'un modulor*.



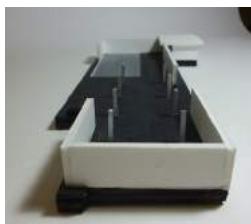
Permettant de surélever le pavillon au-dessus du niveau du sol que toutes les autres constructions partage, cette base marque une séparation avec l'espace public. Le pavillon se détache du site pour y créer une promenade architecturale plus privée.

Un escalier dont les dalles de travertin des paliers sont segmentées par moitié ou par tiers depuis le pas de la trame, permet de s'élever à la hauteur du pavillon

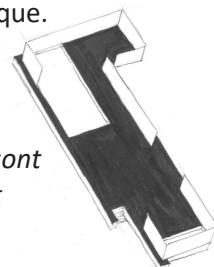
Le socle porte en lui une connotation antique, sa forme pourrait d'apparentée à celle du temple de forme sacré, qui jouant sur la topographie, présente lui aussi une démarcation claire entre espace profane (public) et espace sacré (privé).



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



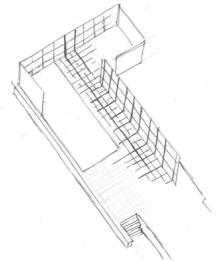
Le sacré du temple est celui du monde même, de ce monde si riche en sensations lumineuses (et plastiques) : formes – elles sont de plusieurs types notamment physiques et phénoménologiques – intensités, couleurs.



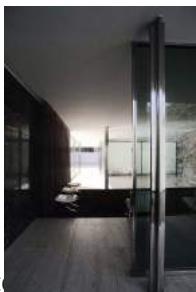
Travertin

Le socle est entièrement constitué de travertin, marbre largement utilisé par les Romains dès l'Antiquité.

La trame que dessine les dalles de travertin au sol se prolongent en élévation le long de la cour avant de façon à affirmer la présence de deux entités distinctes : un espace largement ouvert vers l'extérieur dont les opacités sont principalement faites de travertin & un espace plutôt clos où les autres marbres se composent avec les verres.



La lumière qui se répand sur la surface de couleur crème du travertin élimine les strates de cette roche sédimentaire naturellement riche en micro-cavités. Gorgée de lumière, la surface imparfaite du travertin se transforme en plans lisses qui se prolongent de l'extérieur à l'intérieur du pavillon.

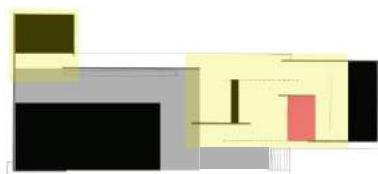
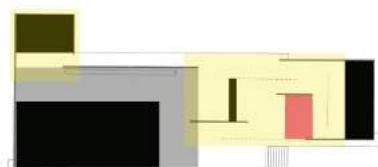
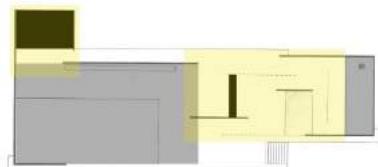


pavillon avant de se dissoudre dans les couleurs du salon. Lorsque le sol est baigné de lumière, la lumière qu'il projette à l'obscurité de la partie couverte se présente comme une source d'éclairage secondaire. La démarcation spatiale des entrées et sorties du pavillons se veut imprécise et la disposition du travertin propose une continuité spatiale et sensorielle qui transforme le pavillon en un volume continu plutôt que deux entités séparées.

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, le pavillon offre une transition magistrale entre l'axe de Montjuïc et le village espagnol.

Deuxièmement, selon la procédure 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 et le cadrage d'une vue..

Colonnes

Dans le cas du pavillon, les colonnes ne sont pas massives comme le seraient celles d'un temple antique.

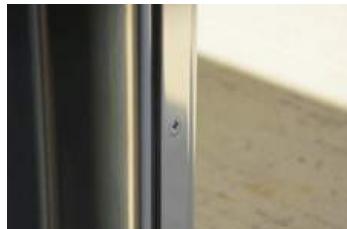
La toiture plate en béton armé est soutenue par huit colonnes de section cruciforme qui, de leur forme limitant leurs emprise dans l'espace, nous permet d'accéder physiquement à une nouvelle partie de la colonne.

Étant donnée qu'une section en croix est impossible à produire par tréfilage comme les autres profilés industriels (les procédés de laminage par extrusion n'étant pas encore mis au point pour cette forme), Mies développa alors un assemblage de cornières (pochée en noir) assemblées entre elles à l'aide de rivet.



Le capot est lui aussi à partir de tôles. Plus fines & faîtes d'acier inoxydable, de fines bandes ferment les bouts de la colonne & sont assemblée à l'aide de vis.

Dans la composition quasiment symétrique de l'espace intérieur, les deux directions que dessines les deux 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 (rectangulaire).

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.

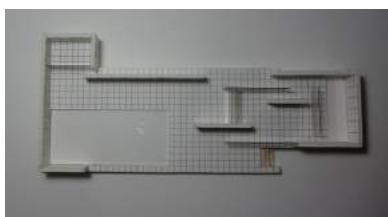


D'une part, la forme en croix limite l'emprise au sol des colonnes, ce qui nous permet d'accéder physiquement à plus d'espace qu'il n'y aurait été créé par une colonne massive. Cette forme permet de conférer finesse et légèreté au système porteur.

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 créer 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 réfléchissantes, les colonnes semblent faire partie d'un ensemble où elles participent aux jeux de lumière du pavillon.

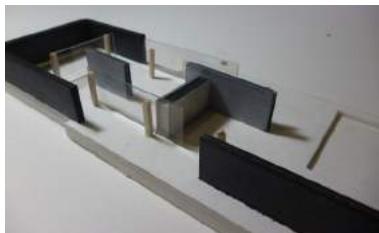
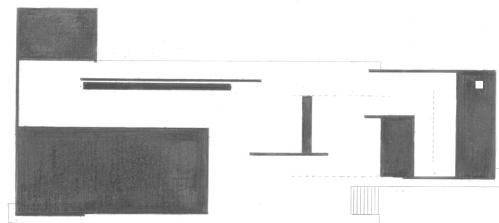
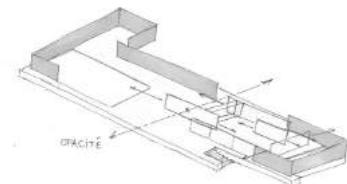
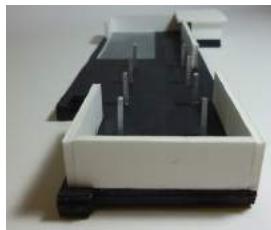
Les colonnes sont ainsi présentées comme faisant partie non pas de la structure, mais d'un registre plus accessoire et propre au Design.



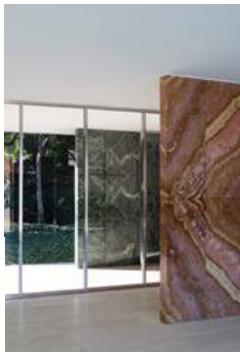
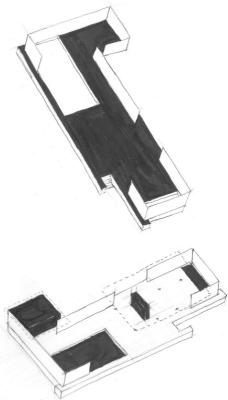
Plan libre

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 spatiale que celle de l'emprise des poteaux . Les murs extérieurs ne remplissent plus aucune fonction mécanique et, par conséquent, ne sont plus des obstacles qui structure/cloisonne l'espace.



En se 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.

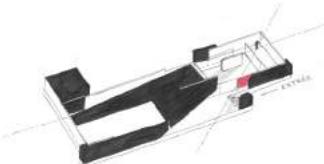


Ligne horizontale

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

Les 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 parois verres parallèles 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, les parois de verres parallèles contribuent à délimiter les entrées et sorties du pavillon. D'un côté comme de l'autre, ces repères se veulent imprécis.

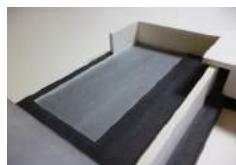


La surface horizontale de la toiture qui se prolongent en dehors de tous le volume intérieurs au pavillon offre là aussi une continuité de l'espace et même le sentiment que la toiture flotte dans les airs.

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'appuie rigoureusement sur celle du plan d'eau.

Par ailleurs, la grande ligne de fuite du plus long mur de travertin met en lien deux plans horizontaux en élévation.

L'horizontalité règne en mètre



Structure dématérialisée

Comme énoncé plus tôt, la structure ne participe pas à la définition de l'espace.

Grâce aux capotage réfléchissant des poteaux, les colonnades «s'évaporent» dans les jeux de lumière de la composition asymétrique des intérieurs du pavillon. Leur disposition nous indiquent l'entrée & la sortie du Pavillon.



L'ensemble des parois se composent à l'intérieur du rectangle que dessine la disposition des poteaux. L'état de tension dans lequel Mies dispose ces éléments marque clairement la distinction recherché entre parois et porteurs.

Dans cette composition, la combinaison la légèreté et des propriétés réfléchissantes des colonnes, les soustraits de leur fonction première dans les termes énoncés dans la partie *Ligne Horizontale*, jusqu'à procurer un effet de flottement aérien à la toiture.

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).



Composition/Articulation des espaces

La composition des diverses opacités est telle que la distinction entre mur intérieurs et murs extérieurs n'existent plus. Ces diverses opacités articulent des espaces ouverts et clos dans une composition dynamique & déséquilibré.

Voici ma vision de l'espace voulu par Mies, permettant peut-être de mieux se représenter celui sujet aux appropriations humaines :

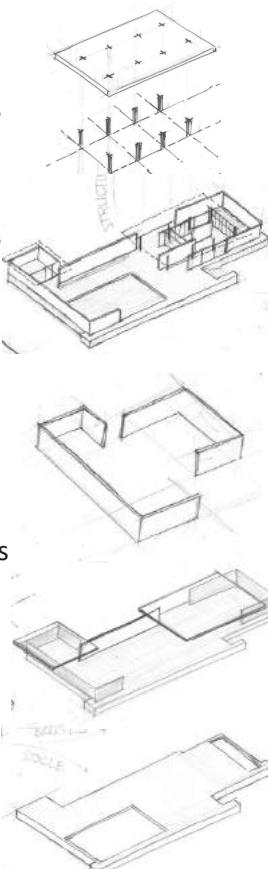
Mies van der Rohe déconstruit le plan traditionnel de l'habitat qui a pour base le carré. Libéré de toutes contraintes structurelles par le choix d'un système poteaux-porteurs, Mies repousse les angles à l'extérieur. La boîte traditionnelle se divise de manière à orienter deux demi-boîte qui, démis de tout autre éléments, pourrait alors d'associer à deux espaces de type cour.

Ensuite, Mies procède à un second éclatement d'une des demi-boîtes qui le permet de repousser encore un angle et de disposé l'espace de service.

D'une part, l'une des demi-boîte est couverte par une large toiture détachée de ses angles et réalise un patio. Puis d'autre part, l'espace de service de la demi-boîte éclatée reçoit une plus petite couverture qui, au travers du mur de travertin réalisant le lien entre les deux couvertures, conserve sa typologie initiale.

A partir de l'angle de la cour, Mies creuse un bassin de large dimensions. Puis à l'opposé, un bassin portant les mêmes dimensions que le patio s'étend alors jusqu'aux limites du pavillon. La composition de ces éléments est déséquilibrée. D'une part, un petit toit se compose proche d'une large bassin et, d'autre part c'est l'inverse. Deux entités sont ainsi distinguées. L'une est largement ouverte sur l'espace public tandis que l'autre est plus réservée.

A partir de ce plan libre, Mies composent les intérieurités du pavillons selon des jeux de glissements de parois qu'il agence orthogonalement les unes aux autres de façon à créer d'abord une invitation à la découverte spatiale du pavillon, puis à y activer la promenade architecturale.



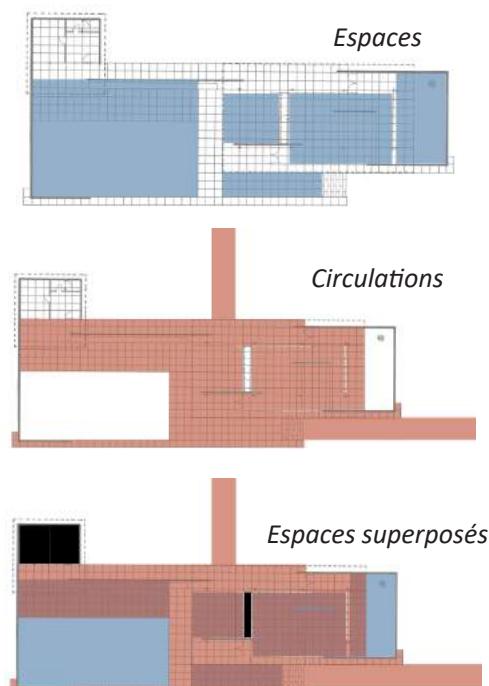
Promenade architecturale

La grande ligne horizontale s'étend au-delà des limites physiques du pavillon. L'agencement des parois cernant les entrées et sorties du pavillon nous invite à propulser de part et d'autre de l'espace couvert. En effet, il n'y a pas de démarcation spatiale formelle au passage de ces seuils.

Au milieu du jeu de parois associant intérieur et extérieur, la paroi aux couleurs rougeoyantes découpe l'intérieur en deux régions. D'une part, l'une est de plus faible largeur que l'autre et pourrait s'apparenter à un vestibule. De l'autre côté, la combinaison du revêtement de sol noir et du rideau de soie rouge délimitent l'enveloppe du naos (salon).

De part et d'autre du socle, nous sommes acceptables en premier lieu par des verres. Les transparencies nous dévoilent les organes internes du pavillon lorsque l'on s'en approche alors qu'au-delà de l'angle limite de réfraction défini par la seconde loi de Snell-Descartes, elle nous les masques, reflétant l'extérieur.

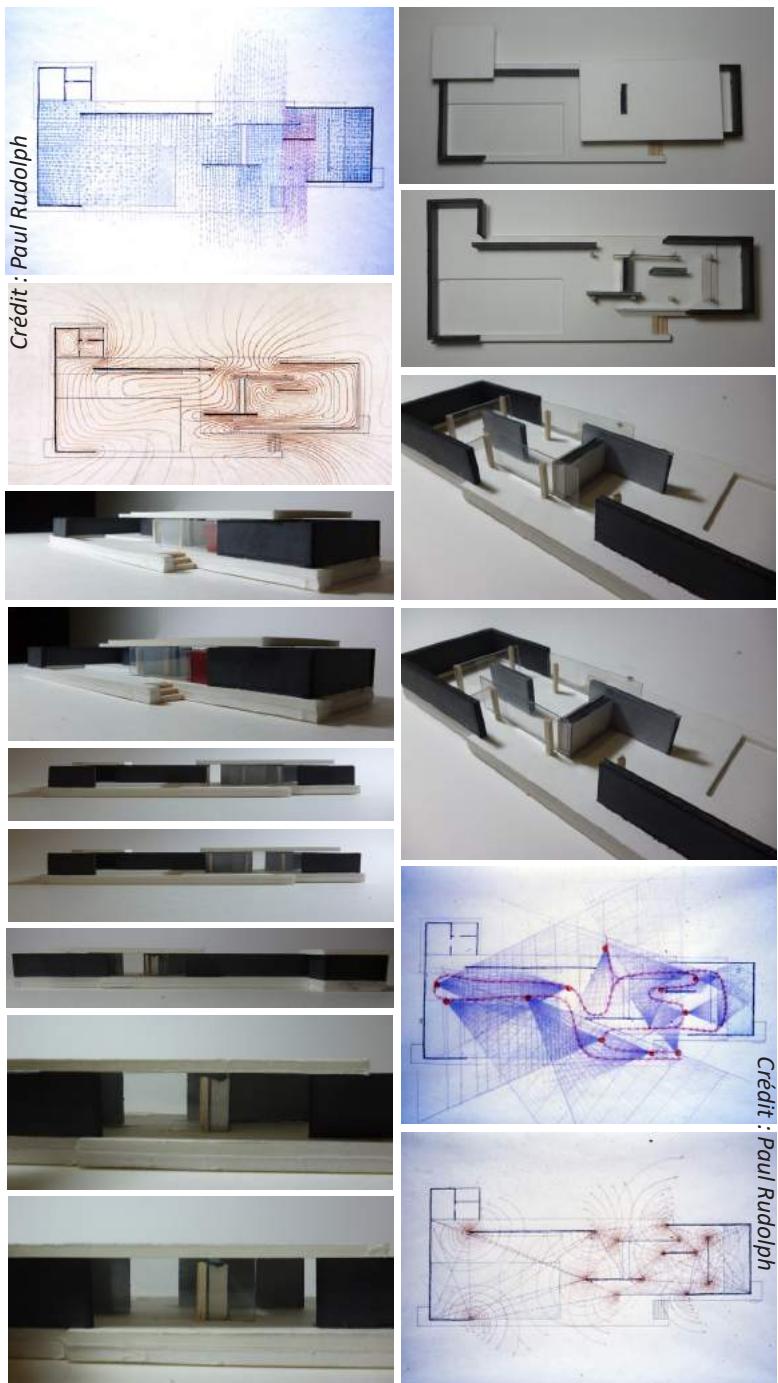
Projeté dans la découverte de ces spécificités, les éléments qui mettent en scène les accès au Pavillon dissolvent les seuils physiques fonctionnels qui leurs sont associés. Les espaces intérieurs s'interpénètrent de l'intérieur à l'extérieur, activant davantage la promenade architecturale.



D'une part nous accédons à la totalité de la largeur du pavillon lorsqu'on s'en approche. D'autre part, la distribution délimitée par le large mur de travertin de la cour est entièrement ouverte au jardin. L'espace construit et l'espace naturel se confondent.

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.

Contribuant d'une part à dissiper l'emplacement de l'individu entre l'intérieur et l'extérieur, la composition de parois 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.

Credit : Paul Rudolph

Analyse de la séquence d'entrée

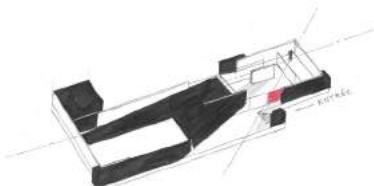
Nous sommes premièrement accueillis par le renforcement créé pour démarquer l'entrée. Un mur en marbre se prolonge par une paroi de verre. L'escalier est positionné en connexion avec l'intériorité du pavillon, soit positionné après l'opacité du marbre. Il faut alors monter quelques marches pour accéder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



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



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.



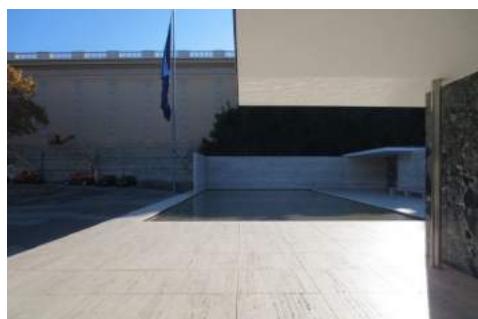
Première appropriation concrète

Avant même d'en savoir plus sur l'intériorité du pavillon, notre regard est attiré par la surface du grand bassin



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 seront amener à nous rapprocher du bassin d'abord pour nous détromper puis enfin pour l'admirer.

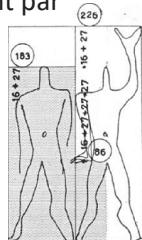


La différence entre les deux bassins est que l'un est davantage protégé par le vent. Sa surface superficielle sera donc moins perturbé que l'autre, largement ouvert et d'avantage « organique ». Les fonds des bassins sont sombres de manière à accentuer la clarté des reflets du pavillon dans les corps d'eau les constituant. Le bassin cloisonné est constitué d'un fond lisse, de couleur vert foncé.

Tableau d'onyx

La pièce magnifique d'onyx doré placée dans l'espace principal de la construction, est un point focal pour les visiteurs. Une pièce valant le tiers du budget du pavillon et qui fut choisie personnellement et minutieusement par l'architecte.

Cette pièce de marbre unique semble se détachée de l'ensemble par sa position fait corps avec l'ensemble. D'imposantes dimensions comparés à l'usage fait des autres marbres, la hauteur des plaques qui composent le tableau d'onyx s'élève à la hauteur de l'œil d'un modulor.



Bien qu'elle reçoivent le même procédés de découpe que les autres marbres, les pièces d'onyx se démarque de l'ensemble par les couleurs et les motifs inattendues et splendides qui y sont relevée.

La formation d'une telle roche est un processus extrêmement long. La perfection de sa découpe et de sa mise en œuvre nous force à une abstraction du temps par la contemplation de la beauté d'une nature qui nous avait été jusqu'ici cachée.

Comme un tableau de peinture abstraite, le tableau d'onyx présente une composition de formes et de couleurs impropre aux apparences du monde extérieur. Placé au cœur de l'ensemble et détaché de toutes autres paroi, l'œuvre se suffit à elle-même, elle est minimale (*Less is more*).

La surface du tableau reçoit le même travail de finition que les autres parois de marbres et fait ainsi corps avec l'ensemble en participant aux jeux de réflexions du Pavillon. Toutefois, elle se présente à nous comme une entités propre en se détachant de plusieurs règles de compositions du Pavillon.

La tension qui résidence dans cette dissonance nous questionne sur la place qu'occupe cette «œuvre architecturale» dans le Pavillon. Marquant la distinction du salon, ses couleurs flamboyantes irradie la pièces à la façon d'une cheminée qui aurait été placé au cœur de la pièce de vie.

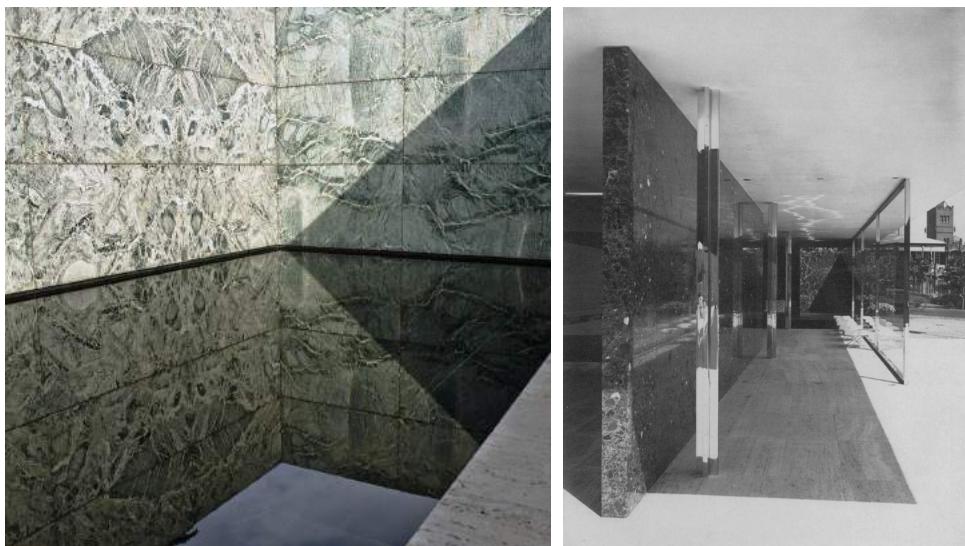


Marbre antique

Chaque type de marbres porte une mode d'expression qui lui est propre et qui découle directement de son apparence. Le procédé de découpe et de finitions des roches est le même partout & contribue à engendrer de multiples résonances à travers les éléments.

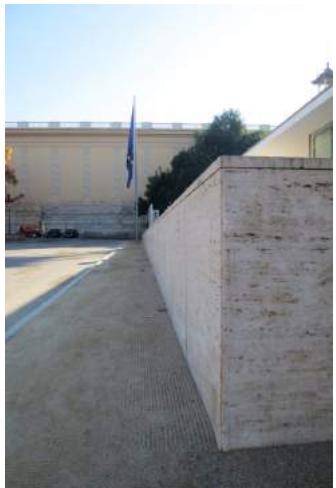


Si le pavillon se reflète à l'infini dans le miroir que représente la surface du petit bassin, l'assemblage du marbre antique organise symétriquement les nervures qu'il renferme. Se déformant au rythme des mouvements de l'eau, ces formes judicieusement composées se propageant tels des échos dans l'élévation du pavillon.



Rigueur et simplicité

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



Les marbres choisis par Mies ne sont pas moderne. En effet, il ont été utilisés il y à des milliers d'années par les Grecs et les Romains à l'époque de l'Antiquité. En fait, c'est davantage la précision d'usinage des marbres & leurs assemblage millimétré qui traduirait ici l'idéal de modernité.

Les découpes sont réalisées par un processus de fractionnement appelé brochage. Le principe est relativement simple : Après avoir réalisée une première découpe pour le bloc sélectionné et avec l'angle de découpe souhaitée, l'on retourne les deux parties l'une sur l'autre de façon à créer la première symétrie. Par la suite, on peut réaliser plusieurs autres découpes qui présenteront alors deux axes de symétries de façon à créer une mosaïque symétrique avec les nervures internes au marbre.

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 une partie de la lumière.



L'ensemble des marbres est polis et cirés - se combinant aux nombreuses parois de verre ainsi qu'aux bassins - ils créaient une accumulation de transparencies et de reflets qui déforment le pavillon selon le climat.

Tandis que 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

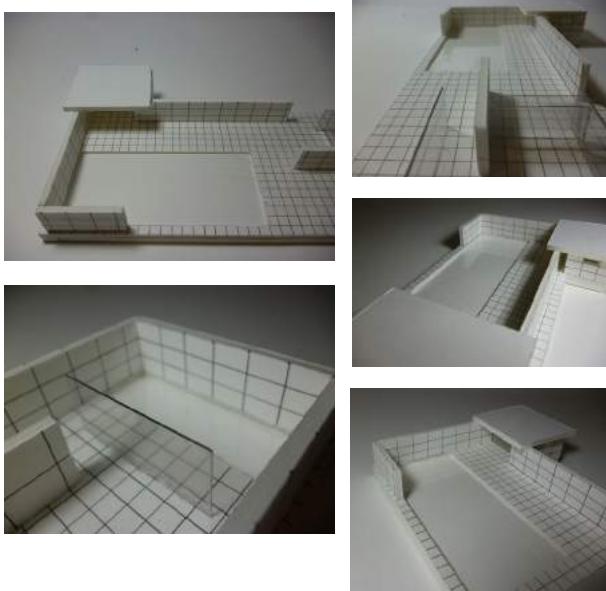
La répartition des parois mélange l'opaque (le marbre) et le transparent (le verre) au translucide (verre dépolie).

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 optiques.

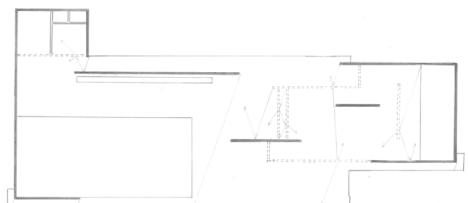


La transparence de ce projet pourrait s'interpréter comme l'idée de liberté et de progrès que la République allemande a cherché à refléter en temps voulu.



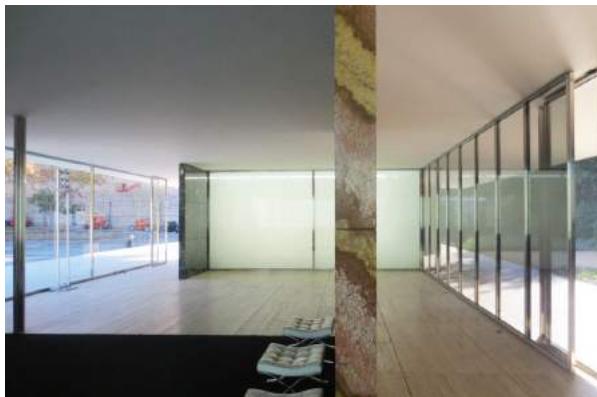
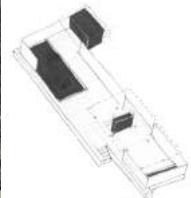
La verrière du toit

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.



COUPE A-A' - Echelle 1:200 2ème

Un double mur de verre givré contient la seule source d'éclairage électrique du pavillon créant des ombres abstraites habitant le pavillon & contribuant davantage à «virtualisé» l'espace.



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) 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 était 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.* »

Le fauteuil Barcelona

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 - dont le piétement forme un X.

Fortement inspiré du système porteur dont la base des colonnes en forme de croix supporte une large dalle blanche, 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.



Les chauffeuses se posent sur le large tapis noir du salon. Protégées par un grand rideau de soie rouge d'un côté, et par la paroi du marbre d'Afrique de l'autre, la couleur de la peau des chaises est en contraste avec celle du sol, de leurs support.

La combinaison du rideau rouge, du revêtement de sol noir et des couleurs dorées de la paroi de marbre, forme les couleurs du drapeau allemand.



Sculpture

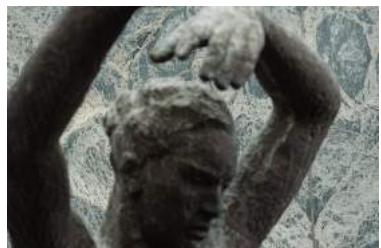
La sculpture est une reproduction parfaite de la pièce intitulée *Dawn* de Georg Kolbe, sculpteur allemand et contemporain de Mies van der Rohe.

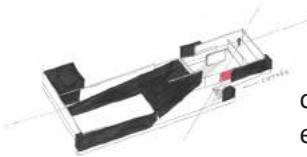
Placée magistralement à une extrémité du petit bassin, la sculpture se reflète non seulement dans l'eau mais aussi sur le marbre et à travers le verre ; créant ainsi la sensation qu'elle se multiplie dans l'espace (sur la surface inférieure de la toiture, transportée par le reflet de l'eau par exemple).

Le contraste entre l'ombre projetée par l'horizontale du toit et la large fente de lumière qui éblouie la statue est tellement fort, que nous serons nous aussi éblouis par la lumière.

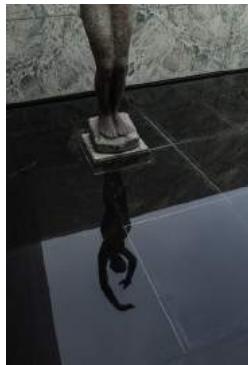
Cela est d'autant plus vrai que la pièce principale du pavillon est marquée par un revêtement de sol noir. Le contraste que ce tapis de sol créer par rapport au travertin est lui aussi très puissant. Sur cette surface absorbant une grande partie de la quantité de lumière visible, nos yeux sont amenés à considérer le salon comme un lieu calme et reposant.

Par extension, cet idée d'espace calme est confirmée par le clos du bassin, apportant davantage de stabilité à cet espace.





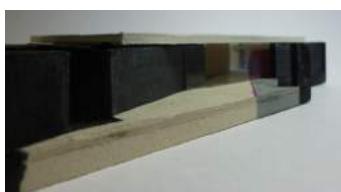
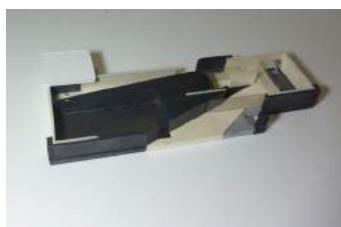
Son piédestal de base carré est composé orthogonalement avec le reste des éléments. La sculpture est positionnée dans l'axe de dilatation longitudinale du pavillon.



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 perspective.

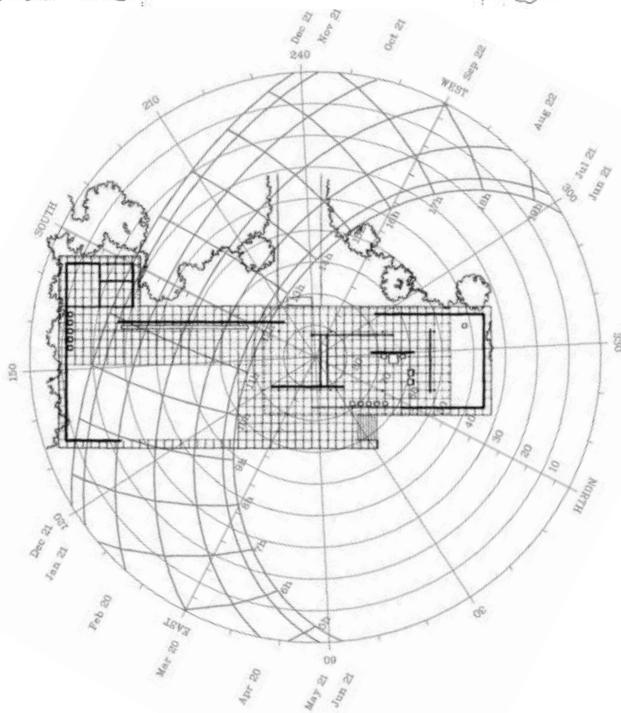
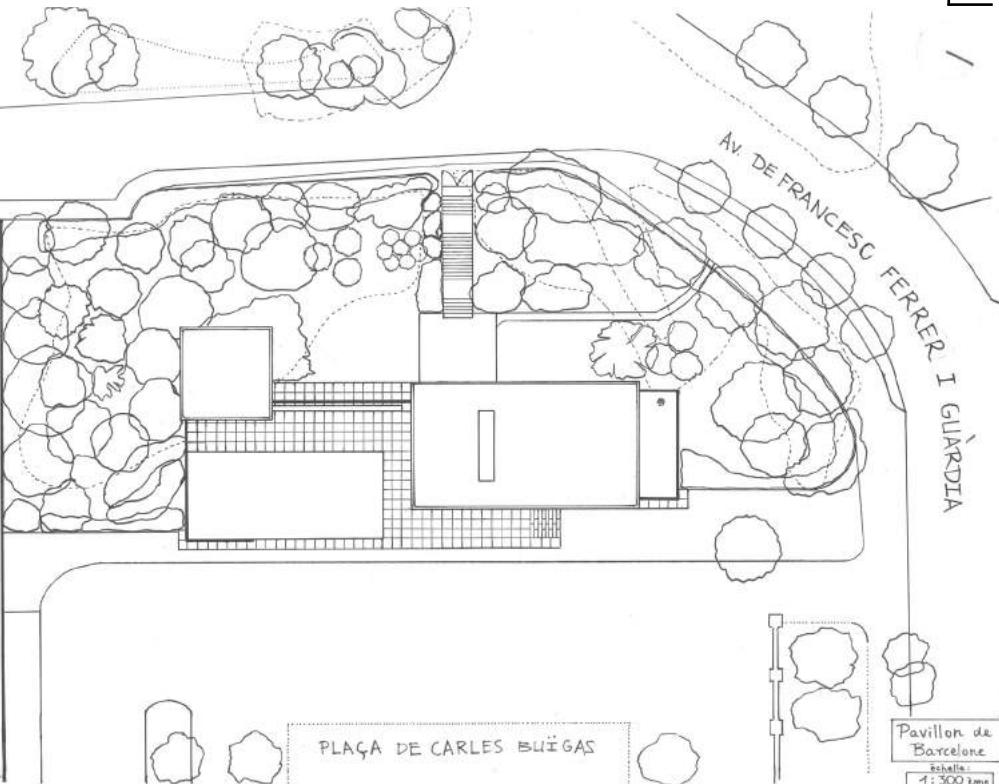
Le visiteur, grâce à l'œuvre de Mies van der Rohe, transforme son éblouissement premier en découverte enchantée.

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.





Conclusion

Après étudié si finement le Pavillon, je me dis que quelques choses me manques. Je pense ne pas avoir tout assimiler de cette architecture ou, plutôt, certaines idées non développés me restes à l'esprit ; telles l'harmonie éventuelle des plans de réflexions de la lumière dans l'espace, ou bien la volonté qui se cache derrière le rythme imposés aux vitres des baies, ou encore les mystères de la boîte de lumière. Je me suis tellement représenter le Pavillon en beauté que je n'ai pas de mots pour qualifier l'envie de m'y promener.

Je me dit que c'est sûrement la position dans laquelle s'est retrouvé l'architecte après avoir composés son ensemble. En effet, il est très difficile, on pourrait même dire toujours impossible, de se représenter fidèlement l'espace conçu. Peut-être que c'est en concevant son projet *in situ* que Mies pouvait se représenter les plans de réflexions de ses plans de vie.

Je sais déjà que les principes abordés dans cette étude me serviront à mettre en forme mes volontés à l'avenir. Les réflexions & interprétations physiques, philosophiques, artistiques et culturelles menées afin d'essayer de décrire de manière rationnelle l'esthétisme du Pavillon me constitueront un socle solide de connaissances sur l'Architecture elle-même.

Enfin, pour une mise en scène artistique de mon propos, je vous invite au visionnage d'une présentation théâtrale du pavillon :

ILLUSION

(Pavillon Allemand de Barcelone - Ludwig Mies van der Rohe)
<https://www.youtube.com/watch?v=D6nis64BqrU>