



HAL
open science

Mies Van der Rohe, Shinohara

Gilles Marty, Françoise Very

► **To cite this version:**

Gilles Marty, Françoise Very. Mies Van der Rohe, Shinohara. [Rapport de recherche] 391/86, Ministère de l'équipement, du logement, de l'aménagement du territoire et des transports / Secrétariat de la recherche architecturale (SRA); Ecole nationale supérieure d'architecture de Grenoble / Association grenobloise pour la recherche architecturale (AGRA). 1986. hal-01901019

HAL Id: hal-01901019

<https://hal.science/hal-01901019>

Submitted on 22 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

391

GILLES MARTY

SRA 1986

MIES VAN DER ROHE

SHINOHARA

GILLES MARTY SRA 1986

MIES VAN DER ROHE

SHINOHARA

Association Grenobloise pour la Recherche Architecturale

Ecole d'Architecture de Grenoble

Equipe : Les théories modernes de l'architecture

Responsable : FRANCOISE VERY

Contrat N° 8501135002237501

Le présent document constitue le rapport final d'une recherche remis au secrétariat de la Recherche Architecturale en exécution du programme de recherche mené par le Ministère de l'Equipement, du Logement, de l'Aménagement du territoire et des Transports.

Les jugements et opinions émis par les responsables de la recherche n'engagent que leurs auteurs.

PREMIERE PARTIE

ILLUSTRATIONS

1	MVDR Projet pour un musée	1942
2	KS Hall du centenaire Tokyo	1986
3	KS Maison Goto	1981
4	MVDR National Gallery Berlin	1968
5	MVDR Maison sur cour	1931-40
6	MVDR Maison sur cour	1931-40
7	MVDR Maison sur cour	1931-40
8	MVDR Maison sur cour	1931-40
9	KS Maison dans un tournant	1978
10	KS Maison à Uehara	1976
11	MVDR Concert Hall collage	1942
12	MVDR National Gallery Berlin	1968
13	MVDR Maison sur cour	1938
14	KS Maison à Hanayama N°3	1977
15	KS Maison à Ashitaka	1977
16	MVDR National Gallery Berlin	1968
17	MVDR Maison sur cour	1931
18	MVDR Maison sur cour	1931
19	MVDR Pavillon de Bruxelles esquisse	1934
20	MVDR Colonne cruciforme Barcelone	1928
21	MVDR Chicago Federal Center Poste	1964
22	MVDR Maison Tugendhat Brno	1928
22b	MVDR Crown Hall IIT Chicago	1945
23	MVDR Villa en brique	1923
24	MVDR Institut de chimie IIT Chicago	1945
25	MVDR Villa Farnsworth Plano Illinois	1945
26	KS Maison inachevée	1970
27	KS Forêt cubique	1971
28	KS Fente répétitrice	1971
29	MVDR Villa Farnsworth	1945
30	KS Forêt cubique	1971
31	KS Maison à Higashi-Tamagawa	1982
32	KS Maison à Uehara	1976
33	KS Maison à Yokohama	1984
34	KS Maison à Hanayama N°4	1980
35	KS Maison dans un tournant coupe	1978
Page 32	MVDR Toronto Dominion Center Toronto	1985
Pages 22-23	MVDR 1913 Villa Werner	
	1928 Villa Lange N°2	
	1928 Villa Tugendhat	
	1928 Pavillon de Barcelone	
	1931 Maison modèle pour l'exposition de Berlin	
	1934 Maison sur cour	
	1938 Maison sur cour	
	1942 Projet de musée	
	1945 Villa Farnsworth	
	1950 Maison à 4 colonnes	
	1956 Crown Hall IIT	
	1968 Musée National Berlin	

"Pour un bon artisan, l'aspect de l'oeuvre finie est très importante, et si nous lui demandons de construire une chaise qui exprime l'indifférence, un menuisier qui se respecte se mettra simplement à rire... toute tentative de nous réaliser totalement dans le travail artisanal signifie que nous sous-estimons nos aspirations, et que surestimons notre rôle dans ce type de travail. Le travail artisanal est très important puisque nous y consacrons la journée; mais il est aussi vide car nous aspirons toujours à une chose plus élevée et meilleure que ce que la vie de tous les jours peut nous offrir..."

H. TESSENOW

Nous disposons aujourd'hui, d'un bagage très précis de connaissances, concernant les rapports de "convenance" qui s'expriment entre l'architecture et ses déterminismes extérieurs. Il me semble que l'accumulation d'éléments analytiques supplémentaires, allant dans ce sens, ne puisse plus constituer un objectif pour la recherche et le projet.

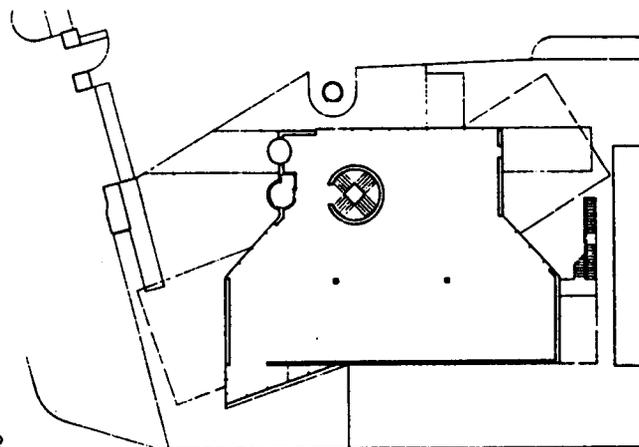
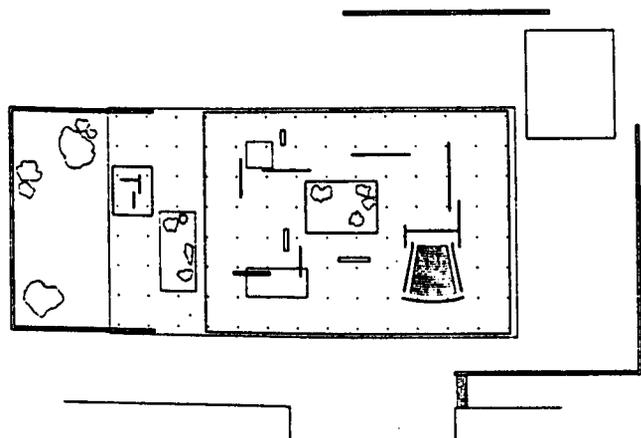
Un champs d'investigation très important reste, par contre, à explorer dans le domaine de ce qu'il est convenu d'appeler: "l'autonomie de la forme".

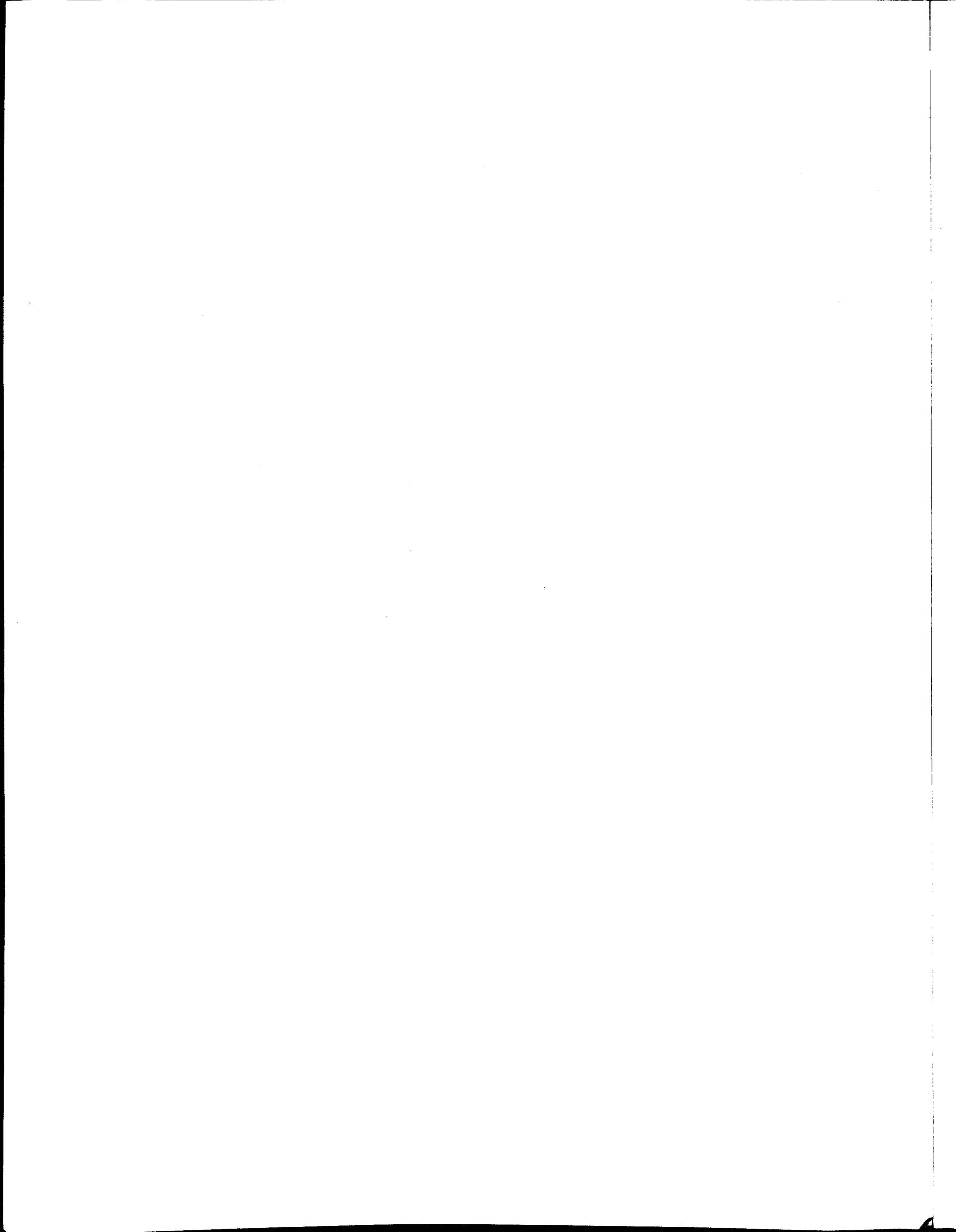
Cette proposition ne doit pas être interprétée comme une tentative de repli sur l'architecture en tant que champ de connaissance autonome. Il ne s'agit pas de vouloir réduire l'architecture à d'éventuels caractères de permanence mais, bien au contraire, d'étendre le domaine de la recherche, en démontrant comment certaines architectures, peuvent échapper aux certitudes de la compréhension rationnelle.

Dans ce cas, la prétendue objectivité de justifications extrinsèques cache souvent l'incapacité d'interpréter les phénomènes qui concernent uniquement l'espace que crée l'architecture.

Le véritable enjeu progressiste de l'architecture réside dans la possibilité d'appréhender la forme, non pas parce qu'elle signifie mais parce qu'elle peut nous donner à découvrir. Comment la recherche peut-elle porter toute son attention sur le langage des formes, quand la finalité de la forme est ailleurs: dans l'écart qui subsiste entre ce qu'elle signifie en apparence et ce que nous en percevons intuitivement.

L'exemple de Mies van der Rohe est à ce titre caricatural: comment un discours sur le perfectionnisme technique -symbole de l'objectivité de son architecture- a-t-il pu se maintenir si longtemps lorsque, nous le verrons, cette apparente rationalité cache des expériences spatiales d'une toute autre nature.





"Lorsque Mies van der Rohe se mit à construire, il changea souvent de styles. Par le biais de ces nombreux changements, il cherchait, je crois, la meilleure manière d'exprimer un concept dominant. Cette recherche se cristalisa dans la maison du docteur Farnsworth en 1950, qui devint alors représentative du style "Mies van der Rohe". Avec le temps, Mies l'a épuré et l'espace devint encore plus intelligent et sophistiqué. C'est une méthode de développement cohérente et parfaitement justifiée. Même si je l'apprécie énormément, ma méthode se trouve être à l'opposé".

2 K. SHINOHARA

"L'essence de l'espace n'est pas déterminée par la simple présence de surfaces délimitantes, mais plutôt par le principe spirituel d'une telle délimitation. Donner forme à l'espace, déjà en partant de la structure, telle est la vraie tâche de l'architecture: l'oeuvre d'art n'est pas l'édifice, c'est l'espace."

3 MIES VAN DER ROHE

"Lors de la réalisation de cette maison, j'ai écrit un article intitulé "La maison est, par essence, un objet d'art" (Schinkenchiku, 1962). La conception d'une maison individuelle ne doit pas nécessairement répondre aux impératifs de la production architecturale, telle qu'elle est imposée par la demande sociale dans le cas d'édifices plus importants. Dans l'habitat individuel l'architecture n'a de raison d'être que si elle permet de découvrir et de mettre en évidence de nouvelles relations entre l'homme et son espace architecturale, dans la vie quotidienne."

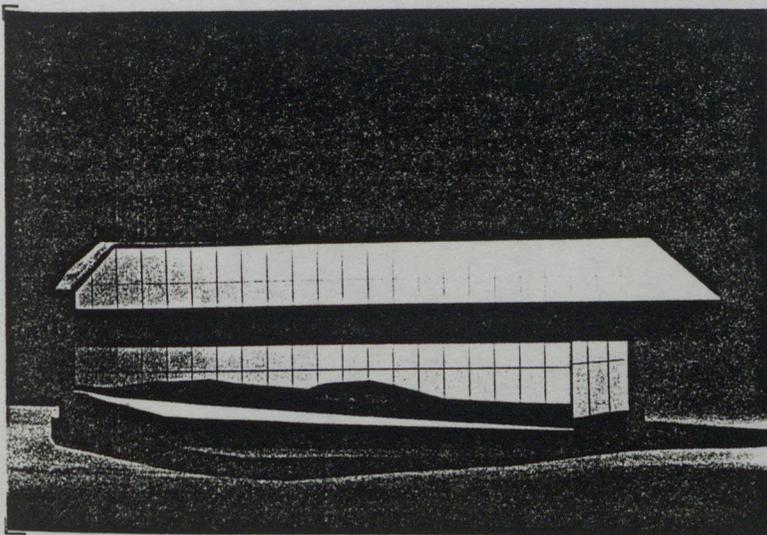
4 K. SHINOHARA

La première question à laquelle je dois répondre, c'est pourquoi avoir choisi deux architectes apparemment si étrangers l'un à l'autre: Mies van der Rohe et Kazuo Shinohara. 3

Je dirais que leurs architectures m'ont paru apporter une réponse concrète au thème de l'autonomie, en montrant comment, selon les termes de Shinohara, "l'espace peut engendrer son propre mécanisme signifiant". Et c'est seulement dans ce sens que l'on peut parler "d'autonomie de la forme".

Mon intention est de repérer, à travers l'ensemble de leurs projets, les points fixes qui caractérisent leur processus de mise en forme des espaces. Je désire montrer comment ces éléments de permanence s'organisent en un système invariable de détermination des formes, qui, n'obéissant qu'à son propre mécanisme, se transforme en une véritable machine à produire l'espace.

Cet exposé ne développe que la première partie de la recherche, et concerne Mies van der Rohe. Si Kazuo Shinohara est ici seulement cité en référence, je dois préciser que le système méthodologique que j'utilise, a été établi à partir d'une analyse comparative des deux types d'espace qu'ils mettent en oeuvre. L'objectif étant que cet outil analytique puisse s'appliquer comme une clef de lecture opératoire à d'autres architectes.



3



4

Qu'y avait-il au commencement? Les objets se mouvaient pour ainsi dire librement, sans suivre de trajet déterminé ni tortueux ni droit. Il faut les voir comme pure fluidité. Ils vont là où ils vont, seulement pour aller, sans but, sans vouloir, sans obéir, simplement, cela va de soi, pour se mouvoir, ils sont "état" de pure fluidité.

Au début ce n'est qu'un principe: le principe du mouvement, et pas une loi du mouvement, une volonté particulière, rien de spécial, rien d'ordonné.

Chaos et anarchie, bouillonnement trouble. Insaisissable, rien de pesant, rien de léger (pesant-léger), rien de blanc, rien de noir (un à peu près gris seulement), rien de rouge, rien de jaune, rien de bleu, seulement des à peu près gris.

Rien même de vraiment gris, rien de précis en définitive, seulement l'indéfini, le vague, pas d'ici, pas de là seulement un partout. Pas de long-court, seulement un partout. Pas de près-loin. Pas d'aujourd'hui, d'hier ou de demain, seulement un demain-hier. Pas d'actes, seulement l'être.

Ni vrai repos, ni vrai mouvement, seulement une "mouvance d'ombre".

Une seule chose: la mobilité, nécessaire pour sortir de cet état original.

En était-il ainsi? On ne saurait le prouver, on espère que c'est vrai, c'est en tout cas concevable et, comme toute chose concevable, effectif et utilisable: utilité d'un concept qui sert de repoussoir à ce qui a dû arriver après, changement, développement, compréhension, définition, mesure, désignation.

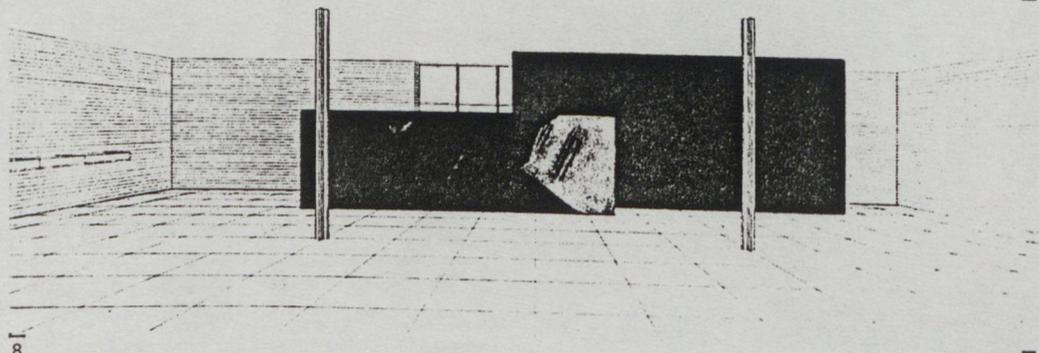
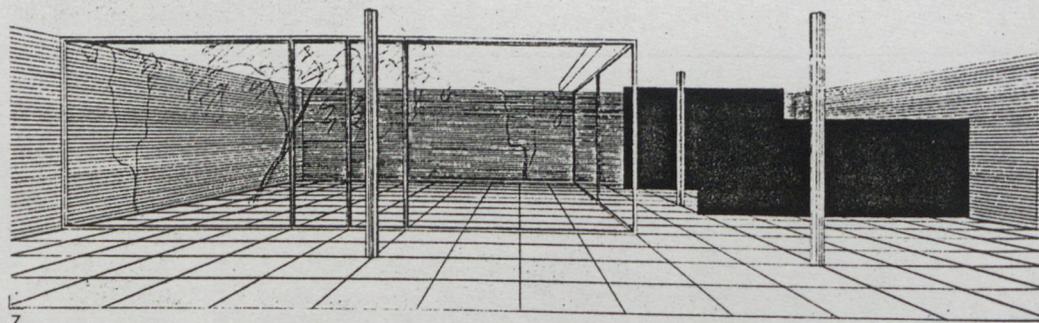
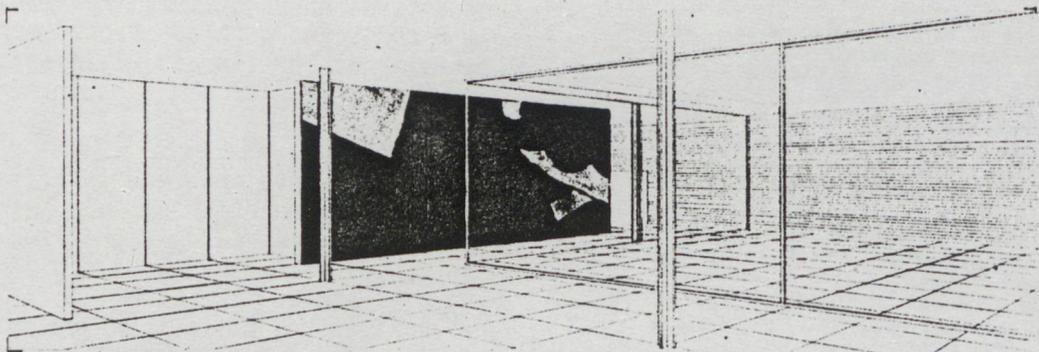
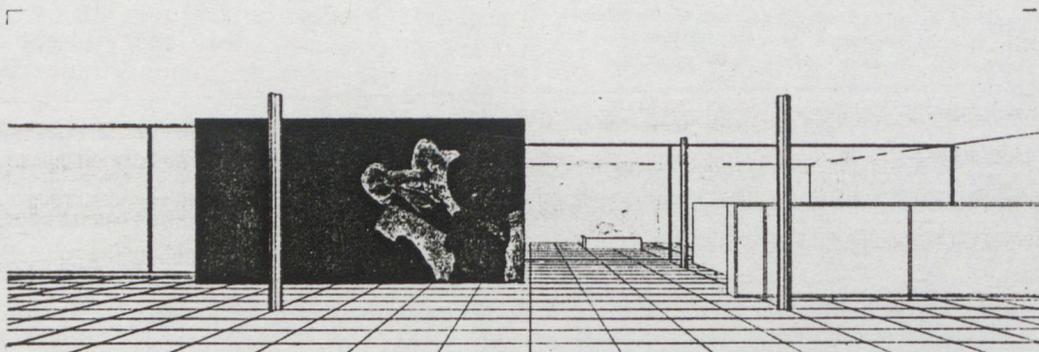
Peut-être y eut-il au moins une pause dans le devenir, une rupture dans le cosmique, qui n'a certes ni commencement ni fin, mais seulement des pauses, des ruptures, des relâchements, d'ailleurs, cela a l'utilité de permettre une antithèse.

Et pourtant c'est le chaos, mais pas un chaos incompréhensible, un chaos qui est concept, logos.

Cela implique que le chaos comme concept n'existe pas seul, pas plus qu'on ne peut concevoir un cosmos séparé du chaos.

Tous deux, au contraire, constituent un couple de concepts interchangeable. On peut les utiliser soit en s'appuyant ouvertement sur ce contraste."

8 P. KLEE



"Ce que je n'ai jamais réussi à comprendre est ce dont voulaient parler des gens comme Rietveld, Kahn ou Le Corbusier... Leurs propos à ce sujet me paraissent toujours compliqués, angoissés, mythiques... Peut-être devrais-je dire plus justement que mon aveuglement concerne plutôt le discours sur l'espace que l'espace, et que cela est bien sûr volontaire parce que j'estime que ce discours a toujours été une sorte d'intimidation professionnelle, en ce sens que parler de programme c'est banal, alors que parler d'espace c'est plus prestigieux."

5R. KOOLHAAS

4 Dans son opuscule pré-critique de 1762 : "Du premier fondement de la différence des régions dans l'espace", Kant démontre comment les relations entre les parties d'un corps ne sont pas les causes mais les conséquences d'un ordre préexistant dans l'espace.

Pour arriver à cette conclusion, l'exemple utilisé est la non congruence des corps. Il s'agit de corps qui, en conservant la même relation entre leurs parties ne sont pas superposables et, par conséquent, ne recouvrent pas le même espace.

Ainsi la main droite et la main gauche ont des parties équivalentes se rapportant de la même manière, sans pour autant occuper le même espace. (Duchamp parlera de gant droit et de gant gauche).

"L'espace absolu est non pas l'objet d'une sensation extérieur, mais un concept fondamental, qui avant tout en conditionne la possibilité; nous ne pouvons apercevoir ce qui dans la forme d'un corps a trait seulement à son rapport à l'espace pur que par son opposition symétrique".

6A. RIVKIN

"En élaborant quelques idées tirées de la pensée d'Ananda K. Coomaraswamy, René Guénon a analysé l'association du concept de "matière", de nature passive et maternelle, avec celui de "mesure-manifestation". Selon Guénon, les significations de "matière" et "mesure" impliquent une équivalence. Comme Coomaraswamy le démontre, ce fait est exprimé, par exemple, dans le terme sanscrit "mātrā". Littéralement, "mātrā" signifie "mesure"; du point de vue étymologique il est synonyme de "matière" selon Guénon."

7F. DAL CO

5 Il paraît difficile d'aborder une recherche sur l'espace, sans préciser les diverses réalités que ce concept recouvre en architecture. En effet, face aux significations abstraites et le plus souvent imprécises de l'idée d'espace dans ce domaine, l'analyse théorique ne peut échapper à une déconstruction méthodique du contenu réaliste de ce concept.

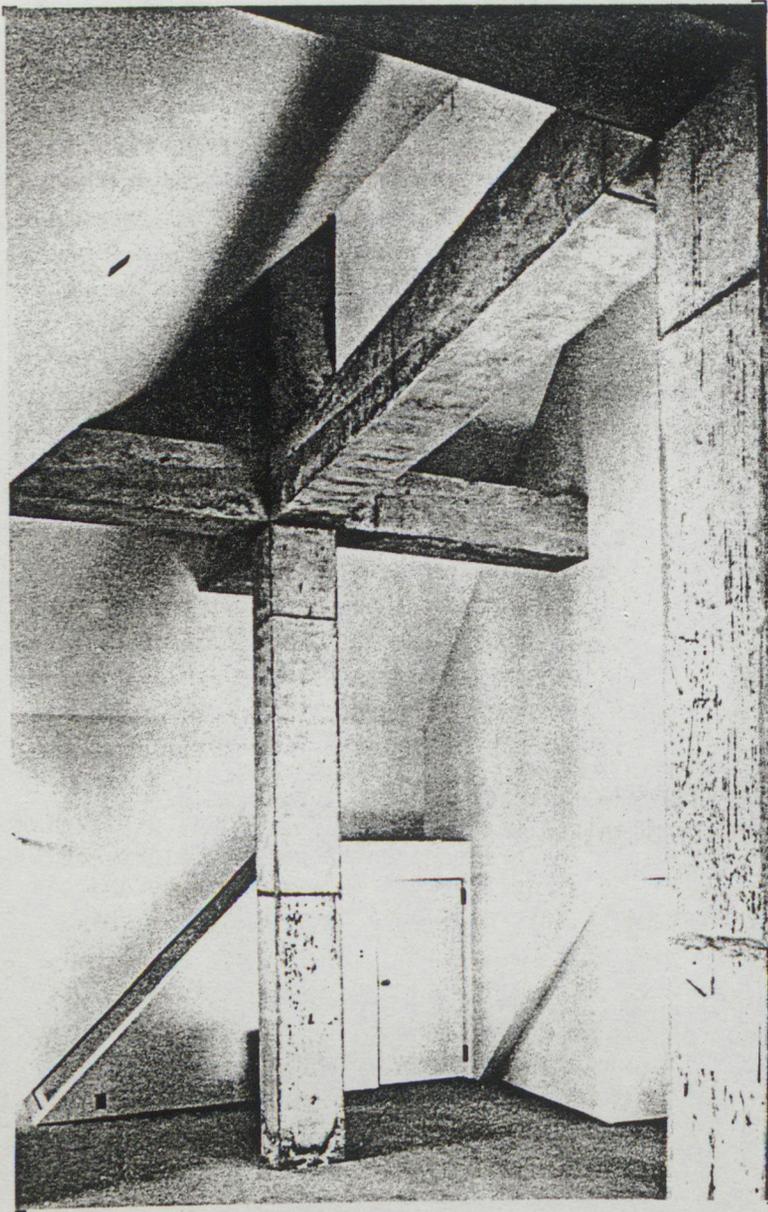
L'évocation de l'espace comme "matériau" spécifique du projet d'architecture se réfère en fait à deux concepts distincts, que nous désignerons par -espace absolu et -modèles d'espace.

Nous définirons d'abord l'état premier du vide par le terme, repris par Kant, d'"espace absolu", comme l'enveloppe inévitable de toute chose et le lieu de tous leurs mouvements. Paul Klee nous en donne une interprétation très précise dans un texte extrait de ses cours du Bauhaus.

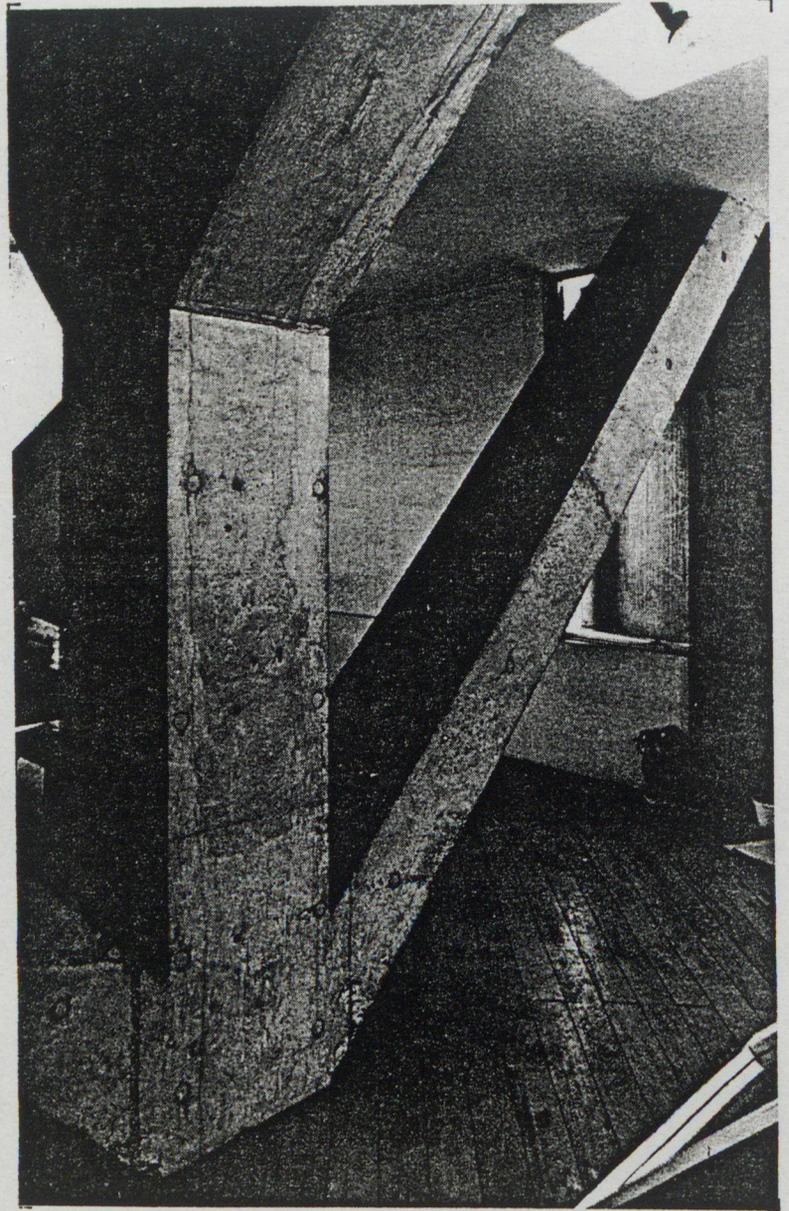
Il ne cherche pas à le définir dans son ensemble. Il dégage progressivement la seule particularité de cet espace que nous puissions raisonnablement imaginer. Pour Klee, l'espace originel exprime un chaos, mais un chaos particulier qui correspond à un principe. Le "principe de mouvement" qui préexiste à toute organisation formelle.

Par la suite, il démontre que le passage de ce "chaos incompréhensible" à un ordre structuré de la matière, s'est opéré, à l'intérieur du principe de "fluidité originelle", sous l'influence des forces d'attractions. D'après lui, ce fait est notamment exprimé par la relation de réciprocité, qui existe entre la "pesanteur" des particules et les positions relatives qu'elles prennent entre elles. Alors "ce que nous appelons pesanteur" ne s'applique pas qu'aux seules quantités continues de la matière, mais détermine aussi les distances qui séparent ces quantités.

Cette observation met clairement en évidence le fait qu'il existe une équivalence directe entre vide et matière. Si l'on admet cette hypothèse, ses implications sont capitales pour toute recherche sur l'espace.



9



10

7 6

"Il y a au sein même de l'ordre dorique, du pòros au marbre, une mutation brusque qui fait souffrir le regard. Assembler dans la même page des éléments d'Héra Argiva et du Parthénon, ce serait se heurter à deux mentalités dans la même technique de deux matériaux; ils ne peuvent se souffrir l'un l'autre, l'un à côté de l'autre. Le même signe en T de la colonne portant l'architrave est en pòros une croix, en marbre une balance. L'un porte, l'autre soulève une matière dont le poids a changé l'écart entre les colonnes et par là toutes les proportions de l'amphore. Aux problèmes physiques que posent les poussées différentes du pòros et du marbre semblent ainsi répondre deux métaphysiques, deux mesures et deux poids."

9F. CALI

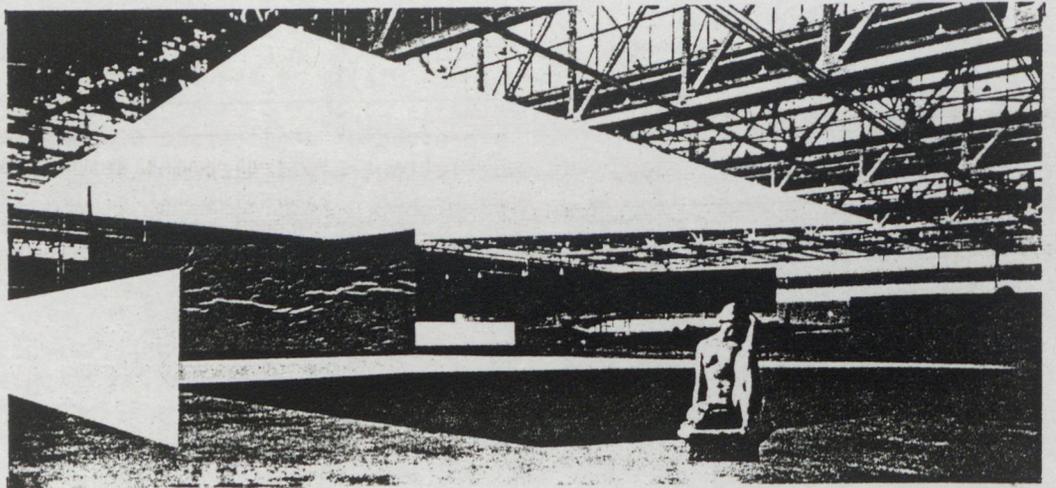
En effet, fonder l'origine des mesures qui séparent les formes, comme conséquence d'un principe physique qui s'applique isolément sur chacune d'elle, c'est prétendre que la matière possède un caractère extensif capable d'ordonner le vide autour d'elle.

La profondeur de l'espace n'apparaît plus comme le vide indifférencié où flottent arbitrairement les formes, mais comme un volume d'espace mesuré par l'extention matérielle des formes.

Nous admettons ainsi une origine matérielle aux structures de l'espace, qui s'organisent suivant des principes physiques concrets.

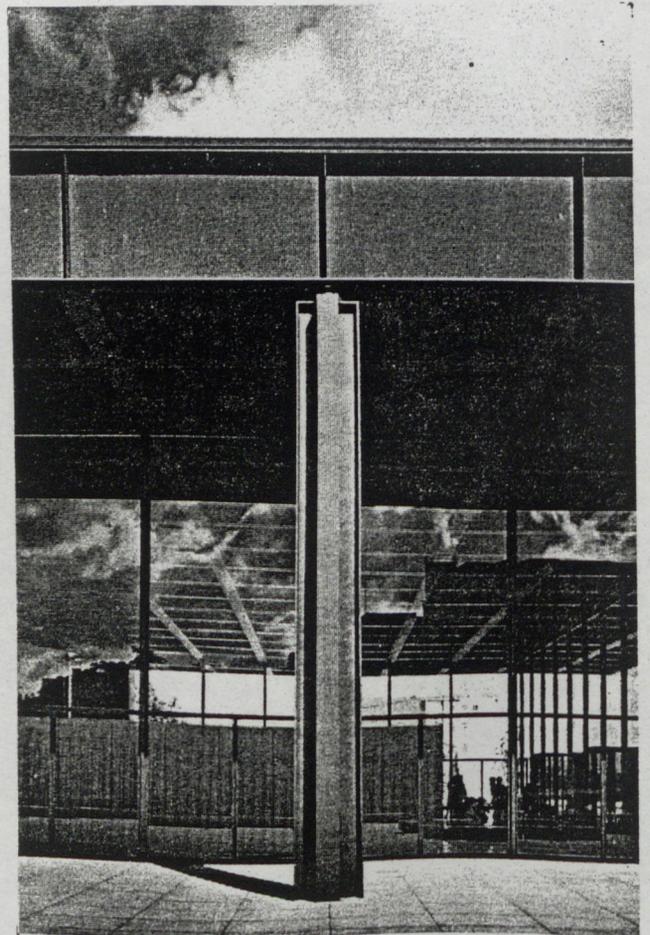
Cette position, en s'opposant directement à la thèse des déterminismes abstraits et géométriques de l'espace, suppose que notre perception s'affranchisse de la prépondérance des seuls critères "visuels" pour pouvoir interpréter les phénomènes "tactiles" de l'espace.

Le terme de tactile qui se réfère habituellement à une relation de proximité physique entre le corps et la forme, fait ici allusion à l'extention de ce rapport à la profondeur de l'espace. Nous pouvons supposer l'existence d'un tel espace tactile, lié directement à la plasticité des formes; un espace "presque manuel".



11

8



12

"Les universaux en architecture, selon moi, sont autre chose que des éléments platoniciens. Quelque chose que l'on peut reconnaître dans la réaction intuitive et inconsciente à des marques primaires qui, dans certaines conditions, produisent une architecture en dehors du vouloir de l'homme ou de son projet. Les universaux ne sont pas alors conçus comme l'est un élément platonicien, comme reflet d'un ordre central, mais plutôt comme un ordre existant, librement et indépendamment de l'homme."

JOE. EISENMAN

8

En posant le problème de l'organisation de l'espace "au repos", mettre en évidence le système des contraintes du vide et de la matière qui expriment pour l'homme le réalisme de tout espace visible. A l'intérieur de l'espace absolu, ces lois correspondent au passage du principe de mouvement à un état ordonné de l'espace. Elles organisent le mécanisme idéal d'une structure latente de l'espace, telle qu'elle s'offre aux manipulations des expériences architecturales.

9

L'analyse phénoménologique nous permet, dans un premier temps, de définir le contenu de cette structure latente. La phénoménologie, en tant que théorie de l'apparence des choses, met en évidence notre perception immédiate et intuitive de l'espace.

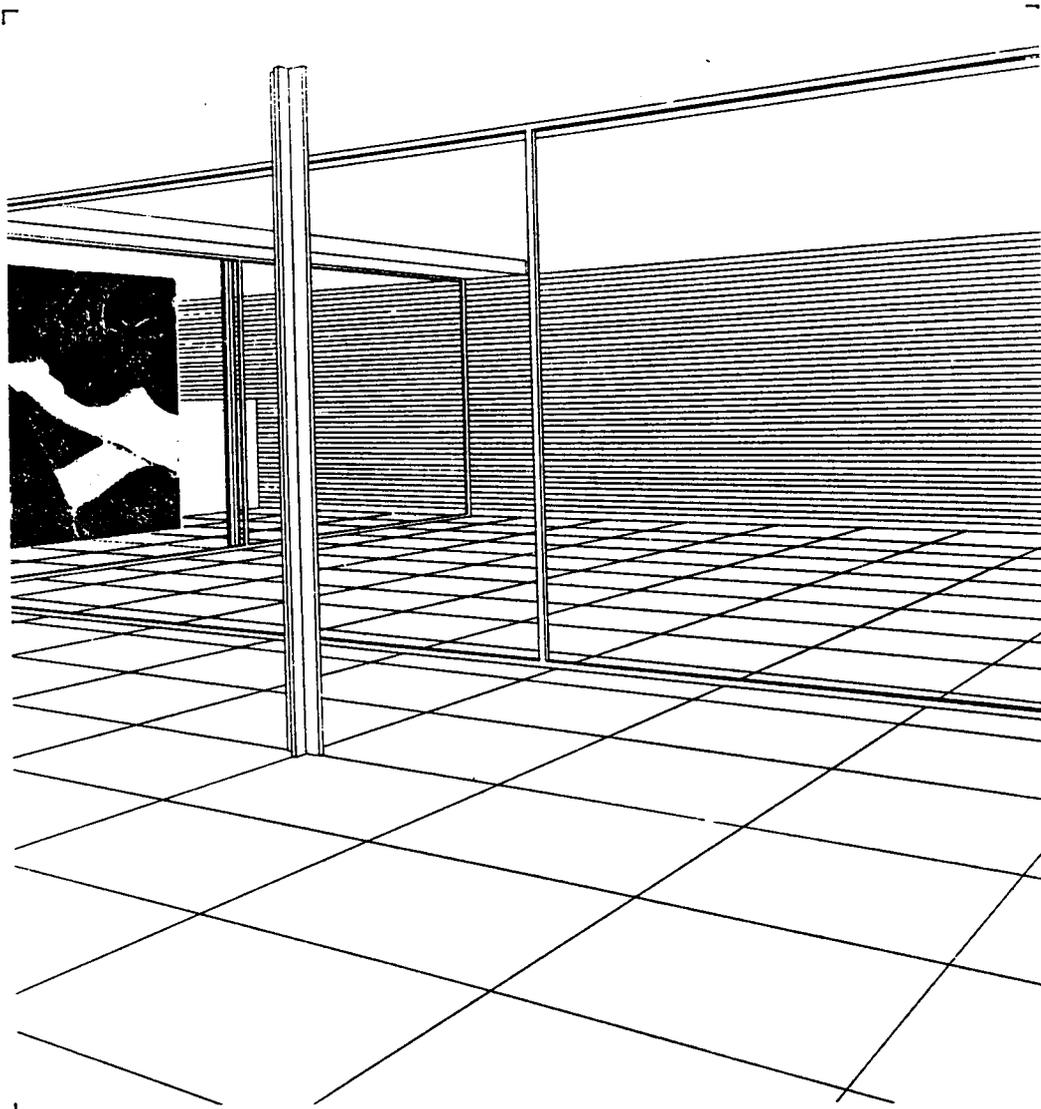
Dans sa formulation la plus générale, elle prouve que le fonctionnement de la conscience ne correspond pas à un mécanisme infallible et sans détour mais qu'il se présente plutôt comme une extériorisation qui sans cesse se reprend et se domine. En effet, de par sa structure, l'homme ne cesse, tout à la fois, d'ouvrir (d'épandre) et de refermer (d'enclore) le domaine d'ouverture qui s'offre à sa connaissance.

La manière par laquelle la conscience saisit n'importe qu'elle forme dans l'espace s'organise donc en une structure stable, qui oscille en permanence entre prospection et introspection.

La structure latente de l'espace obéit à cette dualité en mettant en oeuvre deux types d'éléments matériels.

- Les éléments qui définissent dans l'espace des LIMITES sur lesquelles la conscience ne peut avoir de prise matérielle. Ce sont elles qui portent le sujet à être constamment en avant de lui-même dans l'attente de ce qui va suivre.

- Les éléments qui désignent à la conscience une EPAISSEUR matérielle dans l'espace. Comme un tout autonome, qui cherche sans arrêt à constituer autour de lui un système connu, l'homme désire subjectivement cette matière étrangère. Pour entrer en possession de celle-ci, il doit l'intégrer dans son système de connaissances. Dans ce mouvement ou l'élément matériel fait place à la loi abstraite, la conscience vérifie sa propre conception du monde; elle se replie sur elle-même.



A l'intérieur de la structure latente de l'espace, LIMITES et EPAISSEURS ont un rôle bien précis.

- Par leur étendue, les limites ont pour rôle de circonscrire le vide. Mais ce sont les arêtes de ces étendues qui donnent à l'espace une image concrète: ces arêtes définissent les dimensions repérables de l'espace. Elles indiquent une mesure matérielle et suggèrent l'échelle de l'espace.

C'est donc l'ASSEMBLAGE des limites qui transforme ces éléments non matériels en figures spatiales -Le terme d'assemblage désigne à la fois l'angle entre deux limites qui détermine leur arête, et l'angle "dans le vide" qui définit l'extrémité visible d'une limite.

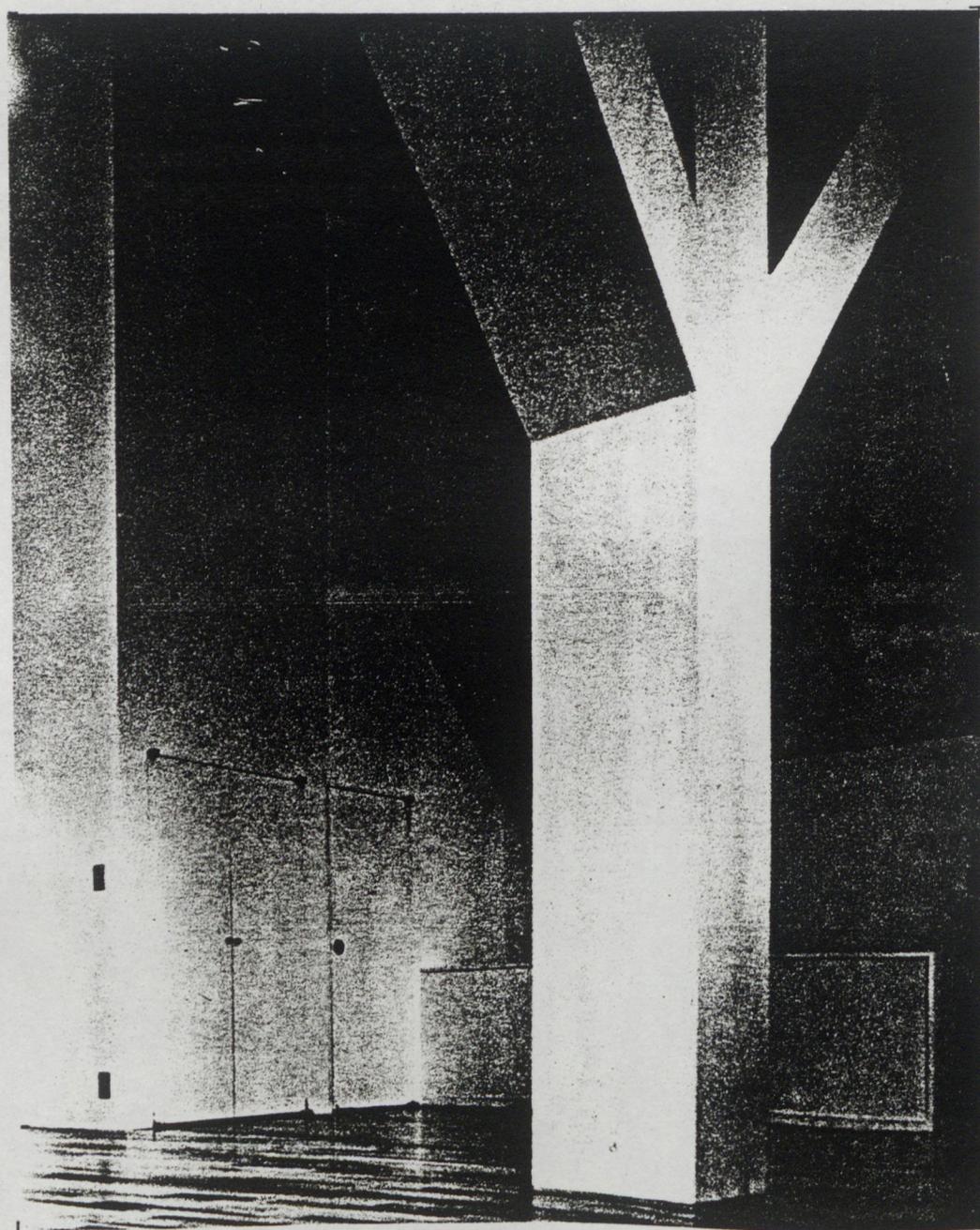
- Le rôle des épaisseurs consiste différemment à définir la stabilité, l'équilibre matériel de l'espace.

Elles expriment la pesanteur qui contraint l'espace dans ses limites. Par extension de leur matérialité dans le vide, les épaisseurs expriment la profondeur de l'espace.

Ce sont les ESPACES TACTILES qu'elles induisent, qui transforment les épaisseurs en figures spatiales.

Ces éléments qui structurent l'espace, épaisseurs et limites, sont sans arrêt pris dans une relation d'attraction-répulsion, qui va influencer la nature de leur qualité individuelle.

C'est le concept de POSITION qui donne aux éléments des valeurs différentes suivant les rapports topologiques qu'ils présentent entre eux. Cette disposition variable suggère dans l'espace des lectures différentes.



L
14

"Rien n'est jamais fini, la manière dont un espace lisse se laisse strier, mais aussi la manière dont un espace strié redonne du lisse, avec des valeurs, des portées et des signes éventuellement très différents. Peut-être faut-il dire que tout progrès se fait par et dans l'espace strié mais tout devenir est dans l'espace lisse".

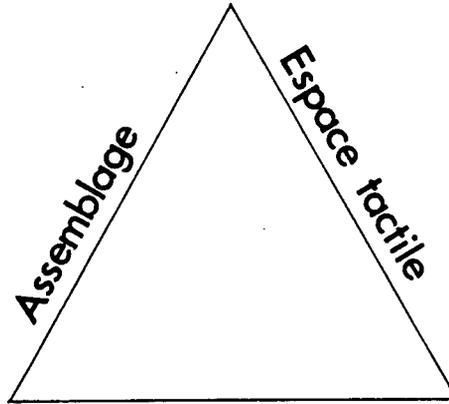
11 G. DELEUZE

Pour devenir un objet de perception plausible, la configuration de l'espace ne peut donc présenter l'apparence d'un monde inerte. Seule la composition des limites et des épaisseurs dans un système qui organise entre elles le vide, permet au sujet de saisir un fragment d'espace dans un continuum spatial cohérent. Troisième et dernier élément de la structure latente de l'espace, ce principe organisateur du plan, suggère une lisibilité primaire de l'espace; nous dirons qu'il évoque un ESPACE STABLE.

Si certains éléments d'architecture peuvent être identifiés comme des épaisseurs: colonne, ouverture, texture, ou d'autres comme des limites: mur, écran, façade; leurs types de relations spatiales étant en théorie infinis, la possibilité de repérer des espaces stables est illimitée.

La structure latente de l'espace n'assimile donc pas l'espace absolu à un espace idéal. Elle suppose que celui-ci est constitué de fragments organisés, identifiables comme des espaces stables. Pour chacun de ces espaces typiques, les trois termes: Epaisseurs, Limites et Espace stable présentent une relation de réciprocité déterminée par des mécanismes bien précis: assemblage, position, espaces tactiles. Autrement dit, chaque fois que nous envisageons un type d'espace, nous devons considérer qu'il correspond à une matérialité particulière, qui lui est propre.

ESPACE STABLE



LIMITES

Position

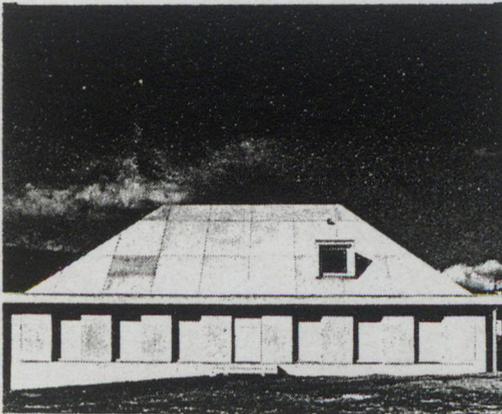
EPAISSEURS

L'analyse du temple grec fait apparaître deux traits essentiels.

"L'oeuvre-temple lie d'abord et rassemble en même temps, autour de soi, l'unité des voies et rapports dans lesquelles la naissance et la mort, la bénédiction et la malédiction, la victoire et l'humiliation, l'endurance et le déclin, donnent à l'être humain la figure de son destin. Ainsi le temple "ouvre et maintient un monde". En même temps qu'il ouvre un monde le temple se met sur terre. Reposant sur le roc, l'oeuvre-temple "fait apparaître l'obscurité de son support brut". Tout ceci arrive quand l'oeuvre se repose dans la massivité et la lourdeur de la pierre, dans la solidité et la flexibilité du bois, dans la dureté et l'éclat du

minerai, dans la brillance et l'obscur de la couleur. Ce où l'oeuvre se repose et ce qu'elle fait ainsi apparaître, nous l'appelons la terre. Elle est ce qui s'avance et ce qui héberge. C'est sur terre et dans elle que l'homme historique fonde son habiter dans le monde. En mettant debout un monde, l'oeuvre produit la terre. L'oeuvre laisse la terre être une terre.

12M. HEIDEGGER



15

Mon propos n'est pas ici de saisir l'essence de l'espace absolu. Je désire montrer justement que toute question sur l'espace architectural ne peut se poser qu'en deçà de son origine, mais à l'intérieur de sa structure latente. L'architecture comme expérimentation spatiale établit clairement cette différence entre l'espace absolu qui apparaît comme un fait indépendant de toute volonté, et des modèles d'espaces tangibles, concevables par l'esprit humain.

15

J'entends par modèles, une série d'espaces de référence, qui jalonnent l'histoire de l'architecture: l'espace du temple grec, l'espace perspectif de la renaissance, l'espace cubiste du XX^e siècle... S'ils sont tous attachés, de façon pragmatique, à un objet d'architecture, c'est leur valeur théorique qui définit ces espaces en tant que modèles. Car, elle seule, propose une ouverture dans le champ de la création, capable de produire de nouveaux espaces.

Au travers des modèles, l'architecture tente de rendre visible des éléments de certitude concernant l'espace absolu.

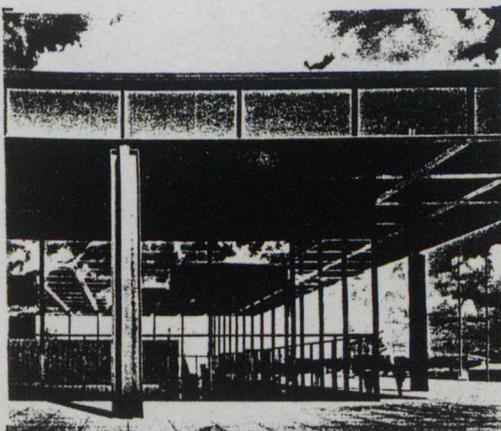
- La principale qualité du modèle consiste à dépasser le caractère indéterminé de l'espace absolu en isolant certains de ses éléments. S'il ne prétend pas, à lui seul, en représenter toute la richesse, il a l'intérêt d'affirmer la particularité de l'option qu'il propose. Il oppose donc un ordre formel idéal, mais utilisable, à la version tacitement accréditée, d'un espace indifférencié, librement modelable.

- Une autre qualité du modèle s'exprime dans l'attention qu'il porte à notre structure de perception du réel. Il suffit de penser à l'expérience des tableautins de Brunelleschi pour comprendre le fondement humain de l'idéal perspectif. En ce sens, le modèle fait référence à une histoire de l'espace utilisé comme outil concret de vérification des idéaux de l'architecture.

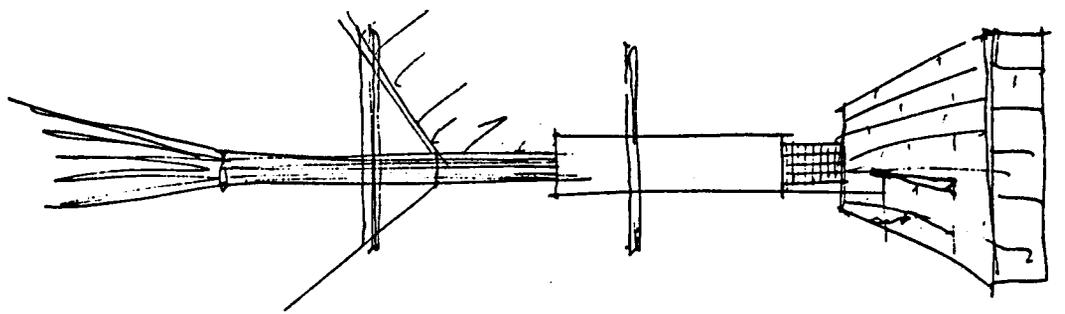
Le modèle incarne à la fois la perfection d'un terme isolé de l'espace absolu, tout en offrant la disponibilité d'une image concrète sur laquelle l'imagination peut s'appliquer.

Ainsi, lorsque l'expérimentation spatiale cherche à modéliser des composantes possibles de la structure latente de l'espace absolu, elle matérialise dans le même temps, le caractère idéal de celle-ci. Modèle spatial et structure de l'espace définissent donc deux concepts inséparables - puisqu'on ne peut définir l'un sans l'autre - Ils représentent pourtant deux réalités parallèles.

En effet, la qualité d'archétype d'un modèle s'affirme seulement s'il apparaît dans le temps comme une forme autonome. Entre espace concret et espace absolu, le modèle est le signe d'un terme médian: une machine spatiale qui exprime à la fois une énigme à l'image de l'espace absolu et la précision d'un mécanisme humainement contrôlé.

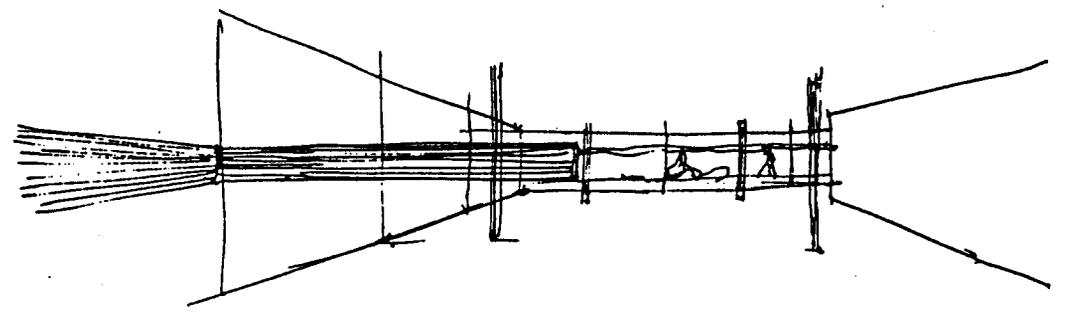


16

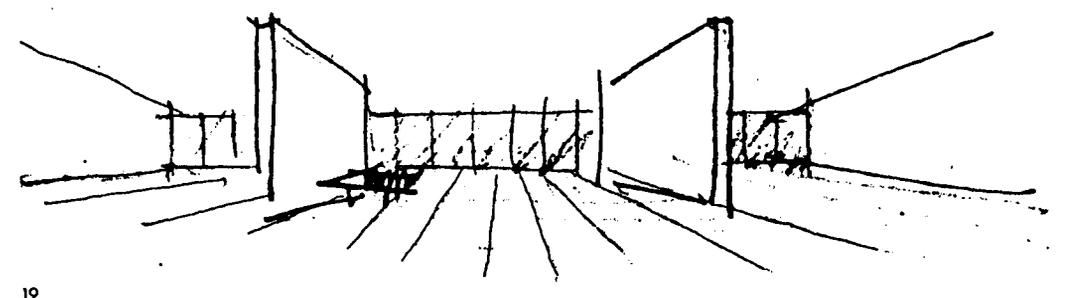


16

17



18



19

" We reject all esthetic speculation, all
doctrines, all formalism.
Architecture is the will of an epoch
translated into space; living, changing,
new."

13 MIES VAN DER ROHE

*Nous rejetons toute spéculation esthétique,
toute doctrine, tout formalisme.
L'architecture est l'esprit d'une époque
traduit dans l'espace; vivre, changer,
aller vers le nouveau.*

16

La structure de l'espace, qui peut sembler réductrice, a néanmoins l'avantage de montrer par quel mécanisme, les modèles construisent leur autonomie.

Au sujet de Mies van der Rohe, une observation de départ semble essentielle pour bien comprendre sur quelle ambiguïté repose sa recherche sur l'espace.

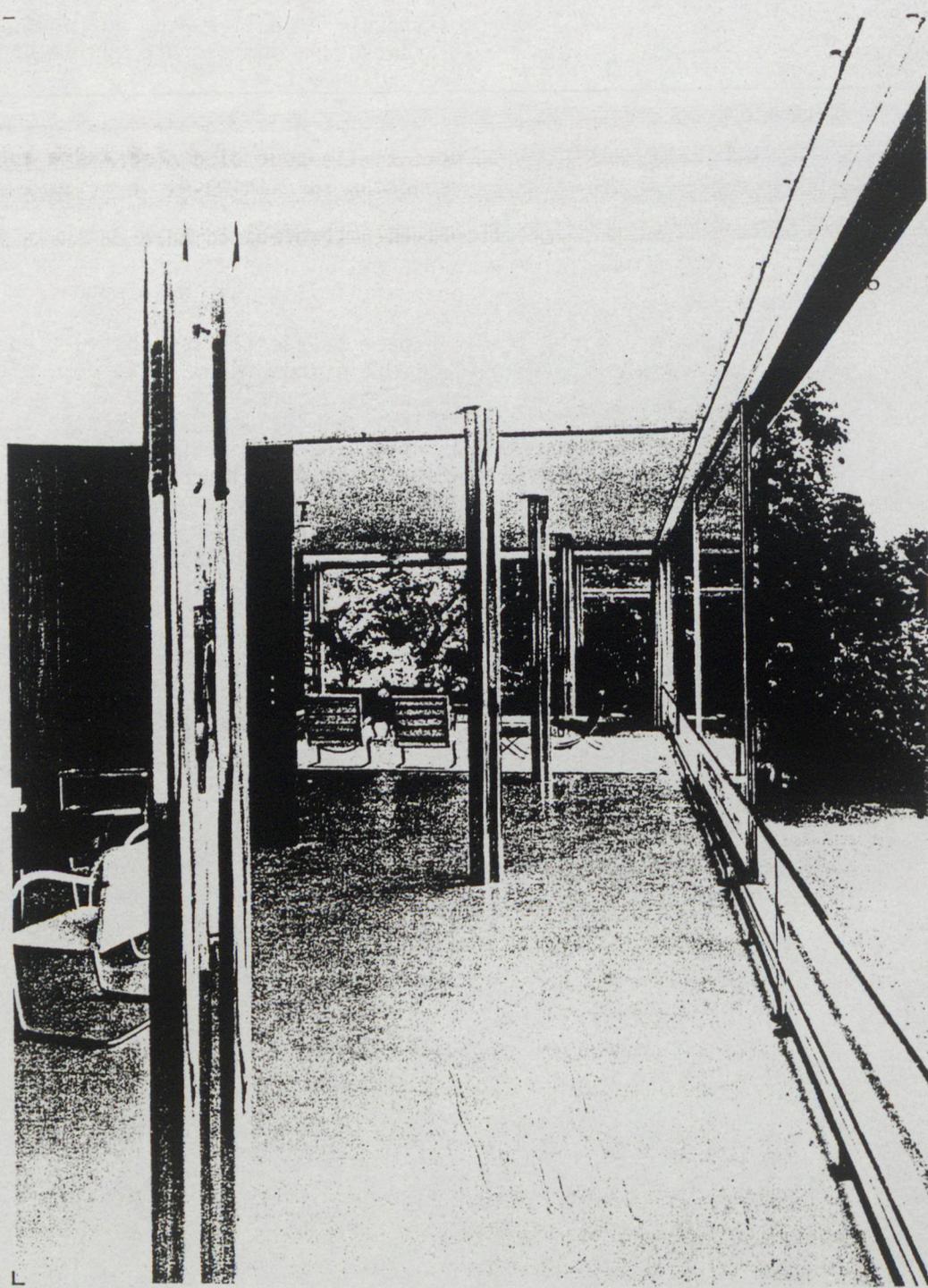
L'espace stable à la base de toute sa production est l'espace perspectif. Nous verrons, par la suite, de quel type d'espace perspectif il s'agit précisément.

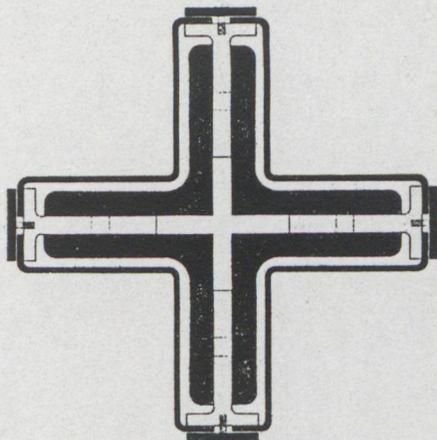
L'espace perspectif se construit en plan, sur la logique homogène de la trame orthonormée. Elle mesure celui-ci uniformément et contrôle au sol la disposition régulière des points porteurs. En trois dimensions, la perspective tend par contre, à concentrer en un point toute la profondeur de l'espace. C'est la réduction progressive des éléments porteurs équidistants qui est chargée d'exprimer cette logique du point de fuite. Réciproquement, le point de fuite focalise la matérialité de tout ce que nous apercevons dans l'espace.

En imposant à tous ces projets une trame inflexible, Mies conserve en plan, le principe abstrait qui organise l'espace perspectif. Mais en disposant, aux points exacts où se concentre la vision, les éléments d'assemblage des parois non porteuses, il confère à ces éléments de liaison, une matérialité artificielle qui rivalise avec celle des éléments porteurs. Dans l'espace, ces éléments d'assemblage forment un système, qui tend à nier à l'espace perspectif sa matérialité habituelle -ou latente- qui repose sur l'ossature porteuse.

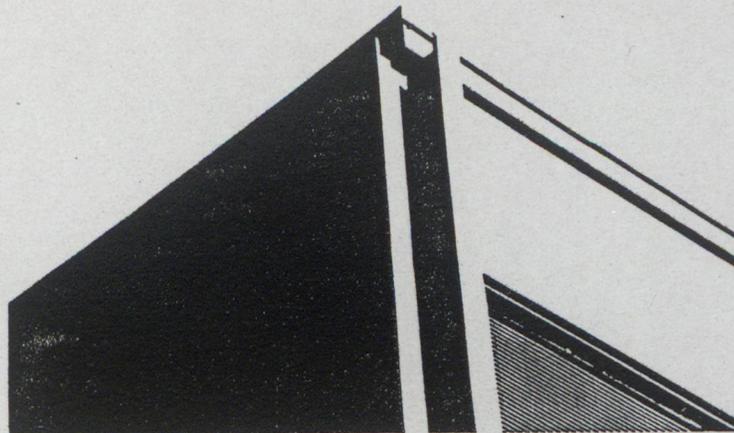
Accepter l'organisation géométrique de l'espace perspectif mais contredire ses implications structurelles; ces deux effets peuvent sembler antagonistes. Ils procèdent pourtant d'une même logique: éliminer tout élément matériel, non conciliable avec une représentation abstraite de l'espace.

17





20



21

"In my project for a skyscraper at the Friedrichstrasse Station in Berlin I used a prismatic form which seemed to me to fit best the triangular site of the building. I placed the glass walls at slight angles to each other to avoid the monotony of over-large glass surfaces. I discovered by working with actual glass models that the important thing is the play of reflections and not the effect of light and shadow as in ordinary buildings."

VA MIES VAN DER ROHE

J'ai découvert en travaillant avec les éléments de vitrage moderne que la chose la plus importante est le jeu des réflexions et non l'effet de la lumière et de l'ombre, comme dans les bâtiments ordinaires.

Pour parvenir à cette dématérialisation de l'espace, Mies opère un renversement en deux temps:

- Il cherche d'abord à exprimer la simultanéité d'impressions équivalentes entre épaisseurs et limites. Ceci afin de supprimer aux poteaux porteurs et à tout ce qui pourrait exprimer une matière dans l'espace, la possibilité de le faire.

Tout ce que nous apercevons est presque recouvert de façon équivalente, et cela indépendamment de la nature de chaque chose. A tel point qu'on ne parvient plus à reconnaître un contrefort de contreventement en béton massif, d'une cage d'ascenseur; une menuiserie en aluminium, d'un poteau en acier chromé.

Les surfaces polies de tous ces éléments, se réfléchissant les unes dans les autres, ne nous renseignent pas sur la matérialité de ce qu'elles cachent.

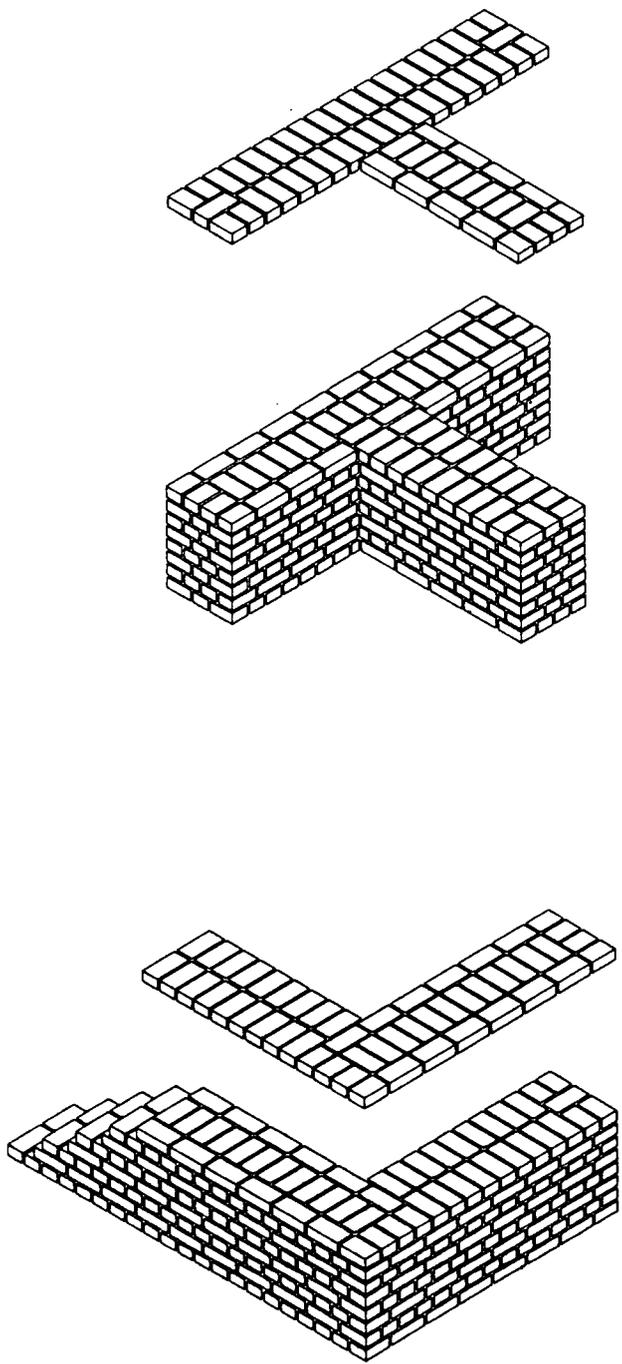
Les détails qui assurent l'assemblage des éléments entre eux, sont utilisés pour accentuer cette superficialité de l'expression des choses. Le joint en creux généralisé permet de fondre dans un plan continu, toutes les textures possibles. Aucune signification particulière, née du matériau, ne peut donc apparaître pour tel ou tel élément en particulier.

La juxtaposition -sans qu'ils se touchent- d'éléments appartenant à des systèmes différents -épaisseurs ou limites- parvient, dans l'espace, au même résultat: éviter la confrontation directe entre un poteau et une paroi, une rambarde et un mur... et donc éviter la possibilité d'une signification matérielle forte qui résulterait de leur conjonction.

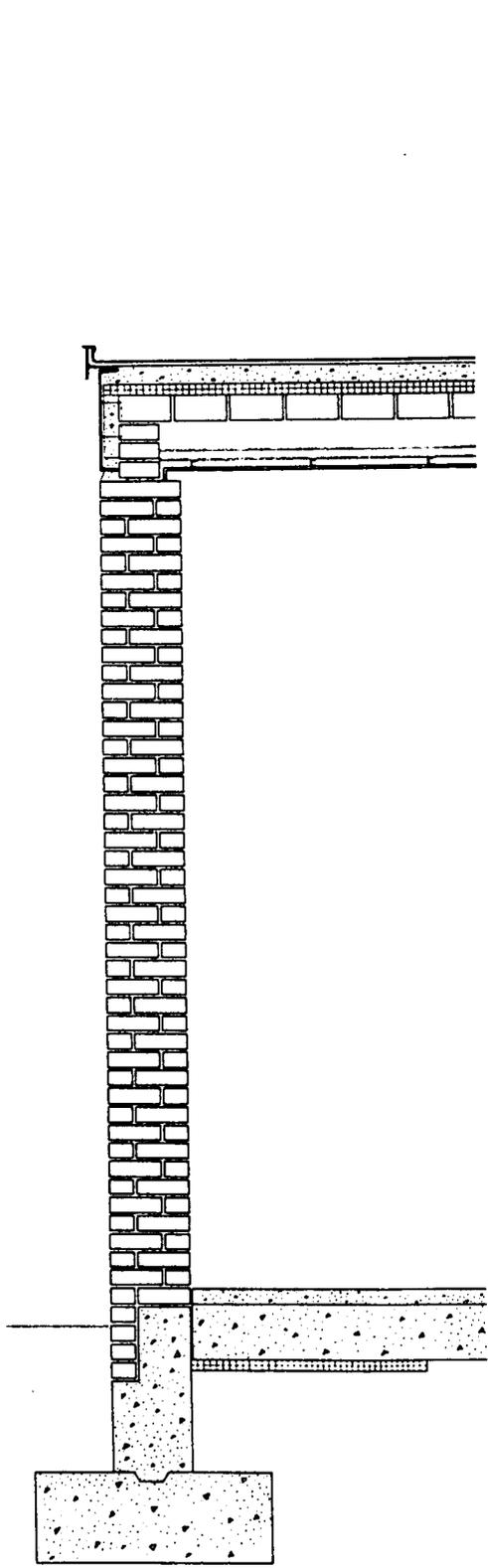
Visuellement, la position des poteaux, situés seulement à quelques centimètres des écrans de séparation, semble accentuer la distinction entre éléments porteurs et parois non porteurs. Cette superposition modifie cependant la valeur structurelle de l'ossature.

Cette étroite juxtaposition provoque l'éclatement du mince espace tactile que pourraient déterminer autour d'elles les colonnes porteuses. Les écrans tendent à "intégrer" les colonnes dans leur propre plan; à les "fondre" dans la linéarité de leur surface. Ils détruisent ainsi toute réalité autonome des colonnes mais aussi toute possibilité de saisir l'ossature dans son ensemble. Celle-ci se réduit désormais à la simple indication de poteaux isolés, qui ont perdu leur valeur structurelle.

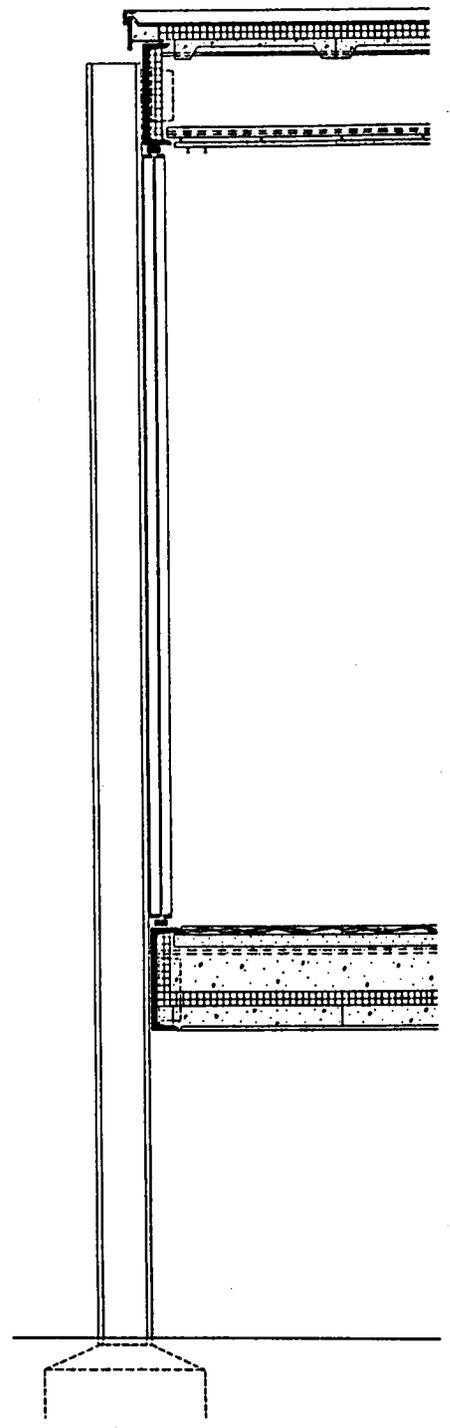
19



23

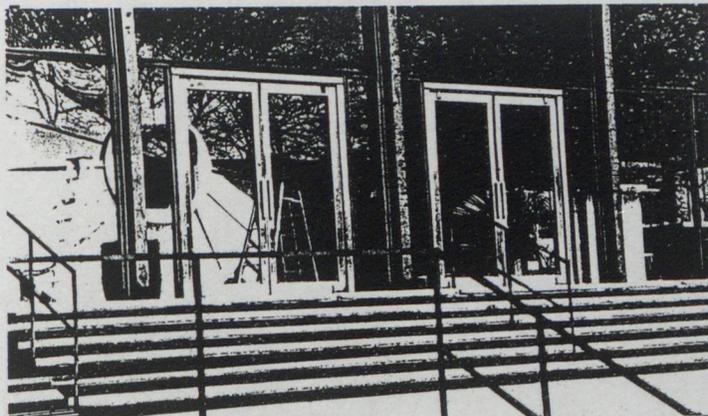


24



25

20



22b

La liste de ces observations serait longue, et chacune demanderait, à la limite, une étude particulière. Mais toutes concourent au même effet: créer une indétermination de sens entre épaisseurs et limites dans l'espace.

- Dans cet espace matériellement indéterminé, il s'agit ensuite pour Mies d'intervenir les rôles: d'appliquer la matérialité "manquante" des éléments porteurs sur des éléments d'assemblage. Ceux-ci ne pouvant engendrer aucun espace tactile -puisque'ils ne supportent rien et n'expriment donc aucune pesanteur- absorbent cette matérialité qui leur est appliquée artificiellement.

L'étude de ce mécanisme est l'objet de la seconde partie analytique de cette recherche.

"We have science, we have technologie, we have industrialization.

I have tried to make an architecture for a technological society; I have wanted to keep everything reasonable and clear -to have an architecture that anybody can do."

15 MIES VAN DER ROHE

Nous avons la science, nous avons la technologie, nous avons l'industrialisation. J'ai essayé de faire une architecture pour une société technologique. Je voulais rendre toute chose raisonnable et claire

"The long path from material through function to creative work has only a single goal: to create order out of the desperate confusion of our time. We must have order, allocating to each thing its proper place and giving to each thing its due according to its nature."

16 MIES VAN DER ROHE

Le long cheminement à partir des matériaux, à travers la fonction, vers la création, a un seul but: créer l'ordre à travers la confusion désespérée de notre temps. Nous nous devons d'avoir de l'ordre, allouer à chaque chose sa propre place et donner à chaque chose ce qui lui revient selon sa nature.

L'oeuvre de Mies ne repose donc pas sur "l'expression des faits objectifs". La logique impénétrable de sa recherche architecturale est ailleurs: dans cet effort continu qui contraindra la matière à s'autodétruire.

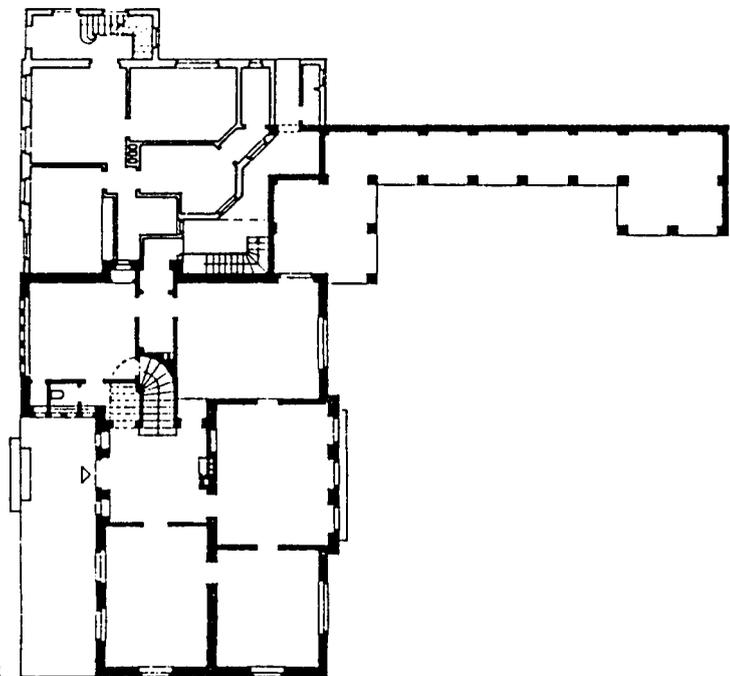
Le travail d'épuration devient alors évident: écarter toute matière de la forme, c'est imposer la loi abstraite à ce qui est désirable, supprimer le doute de ce qui pourrait être accidentel.

Et bien qu'il soit possible de repérer dans la production de Mies, des étapes différentes, elles sont toutes soudées par cet effort de pensée qui vise la dématérialisation totale de l'espace.

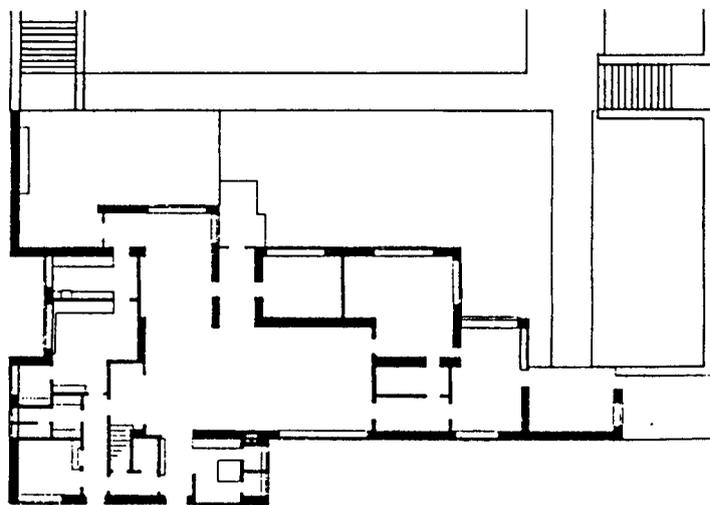
Pour les poteaux blancs de la villa Farnsworth, Mies fit venir les meilleurs soudeurs d'Europe afin que les soudures ne se voient pas.

-Cette villa qui se voulait être l'exemple d'un bâtiment conçu en matériaux industrialisés, fut en fait la plus chère du mouvement moderne-. Comment peut-on voir dans ces poteaux à peine réels ou dans le cadre hypersensible du vitrage, une quelconque expression de la matérialité des choses ?

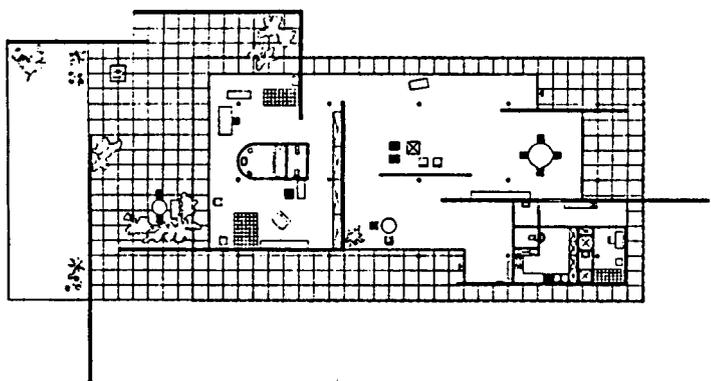
La villa Farnsworth, comme le Musée National de Berlin, ne sont que l'aboutissement logique d'une oeuvre innexorable, dont "les premières notes contenaient déjà en elles la dernière mesure".



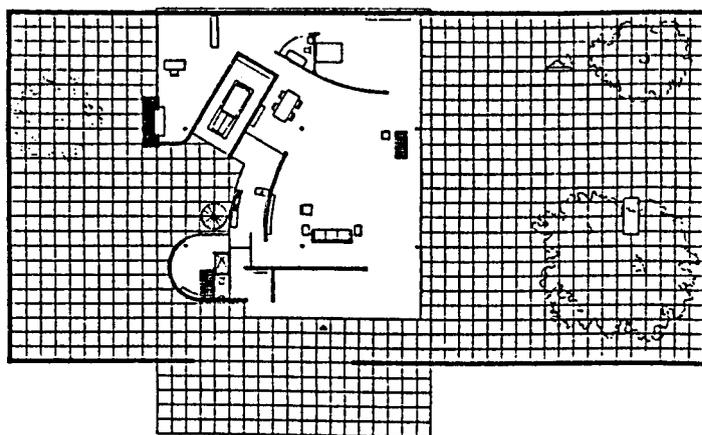
1913



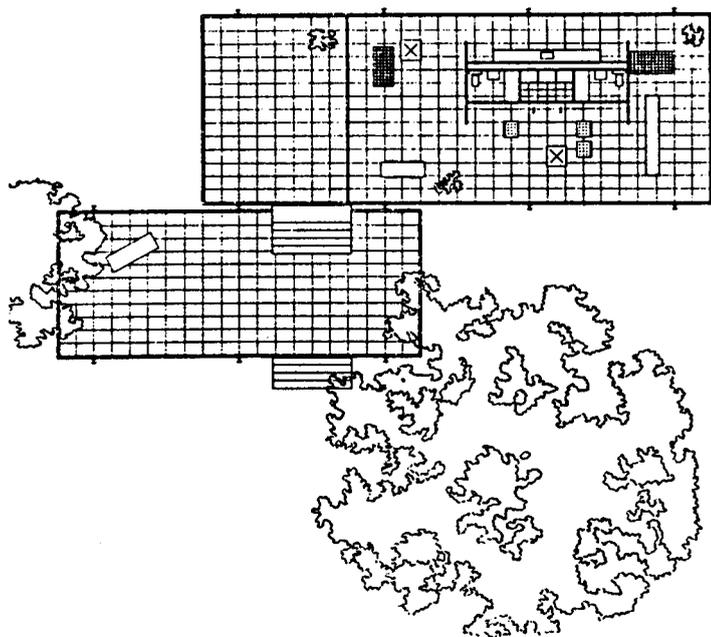
1928



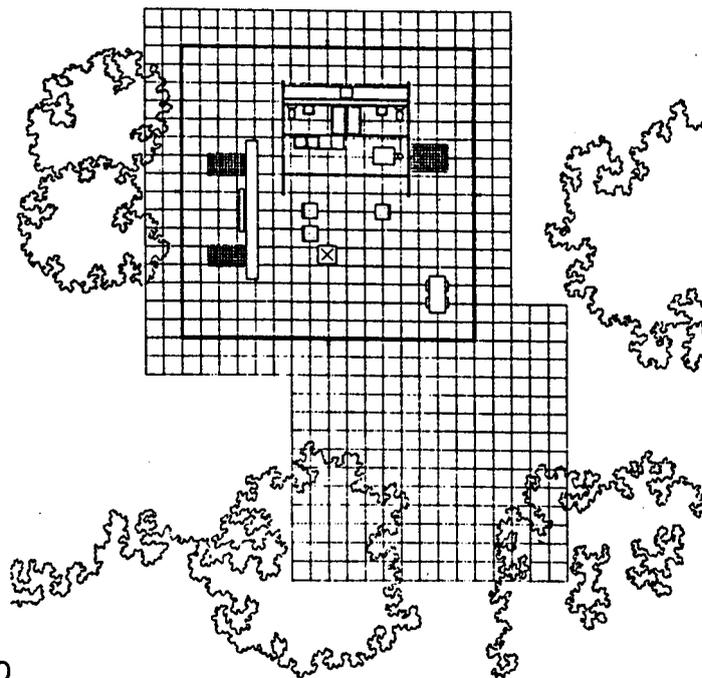
1931



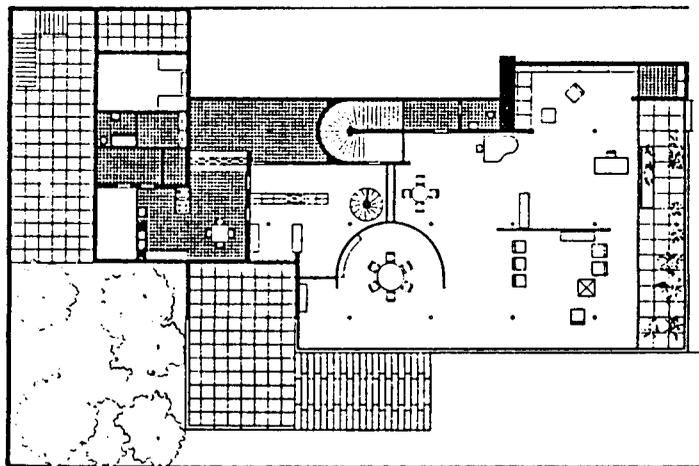
1934



1945

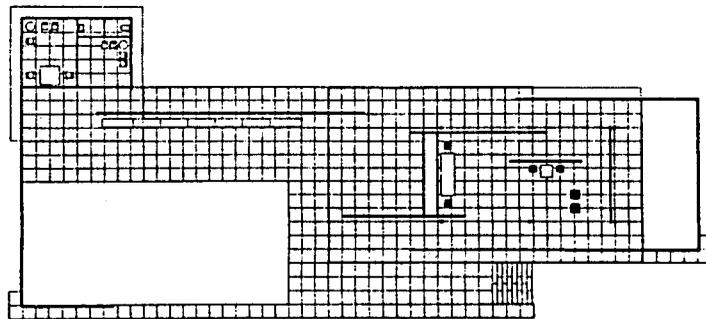


1950



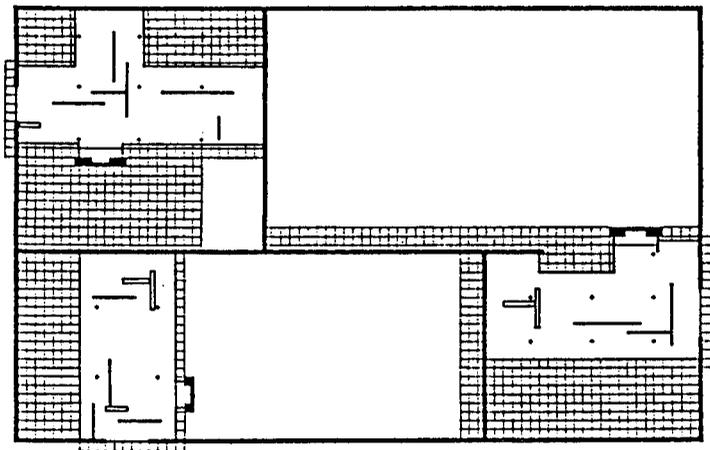
22

1928

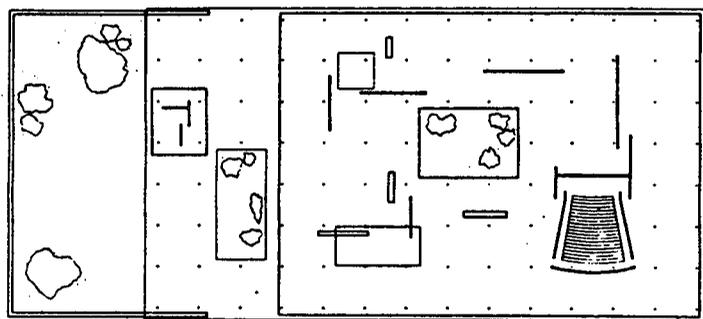


23

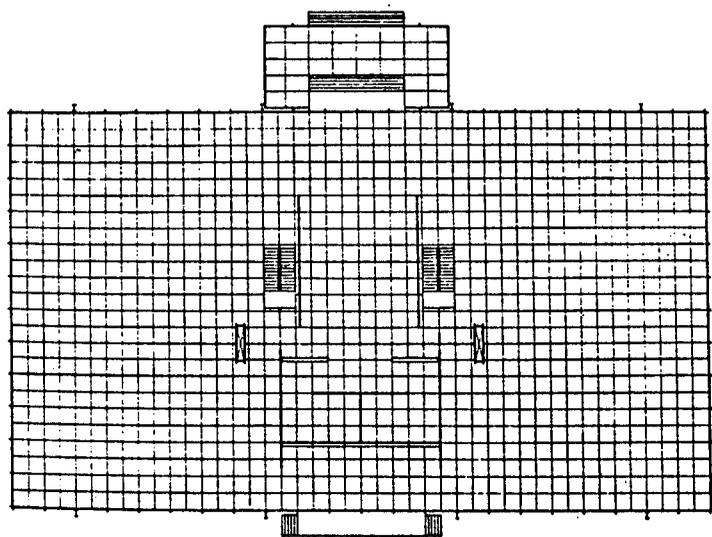
1929



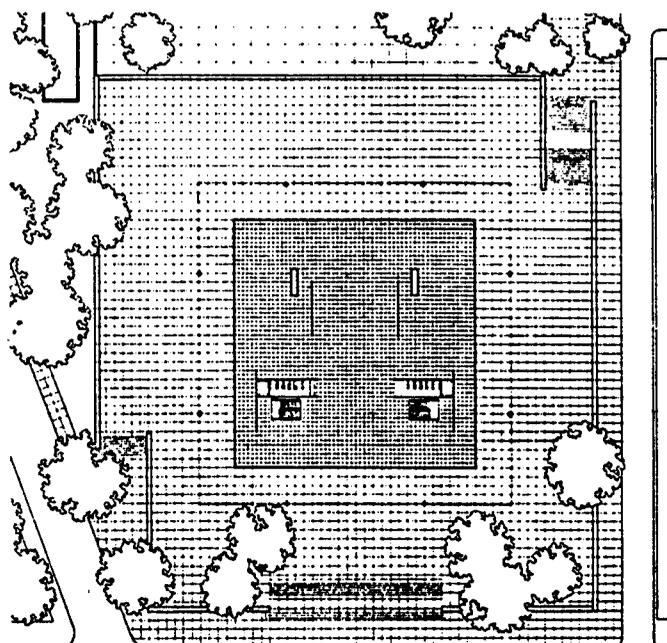
1938



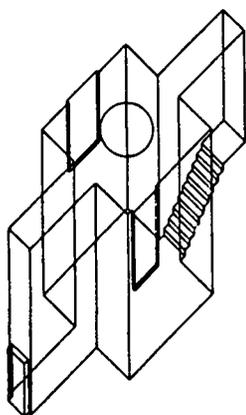
1942



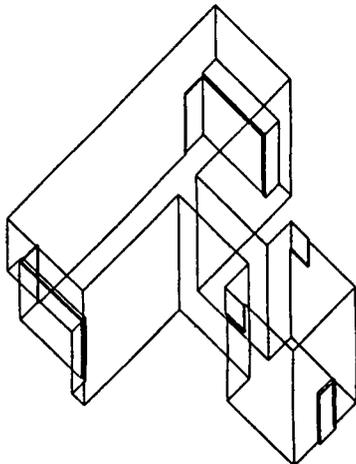
1956



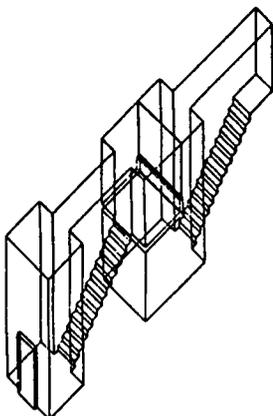
1968



26



27



28

"Les japonais ont souvent choisi de supprimer les éléments matériels de leur existence, les réduisant de cette façon à des sujets inorganiques. Cette insatiable obsession vers la simplification a toujours été récompensée par la résurrection de l'objet donné comme quelque chose de nouveau."

17 K. SHINOHARA

24

"Peu avant 1970, le cube devient pour moi une sublimation formelle, un anti-style par rapport à ma période précédente étroitement liée à la tradition.

Le cube fut une forme typique de l'Architecture Moderne dès sa conception, vers 1920, et fut ensuite largement répandu. Mon cube ne présente pas de similitude avec son utilisation en Architecture Moderne. Au lieu d'être une forme réalisée à partir de matériaux usinés, mon cube est, dès le départ, un espace établi."

18 K. SHINOHARA

"Toute expression de la superficialité est par nature une expression qui nie toute possibilité de pénétration au sens spatial du terme, et qui, par là même, conserve le sens que génère la surface de la composition"

19 K. SHINOHARA

"Pour illustrer le concept de dichotomie, je créai dans mes compositions ce que j'appelle un espace de "rupture", qui, comme son nom l'indique, fragmente l'espace. Puisque géométriquement, c'est une extrapolation du carré, sa projection en plan n'est autre qu'un ensemble de carrés. "Rupture" est utilisé comme qualificatif servant à définir le rôle dynamique de l'espace dans toute la composition; c'est en ce sens que j'ai utilisé le terme de "rupture" dans mon tout premier style."

20 K. SHINOHARA

25

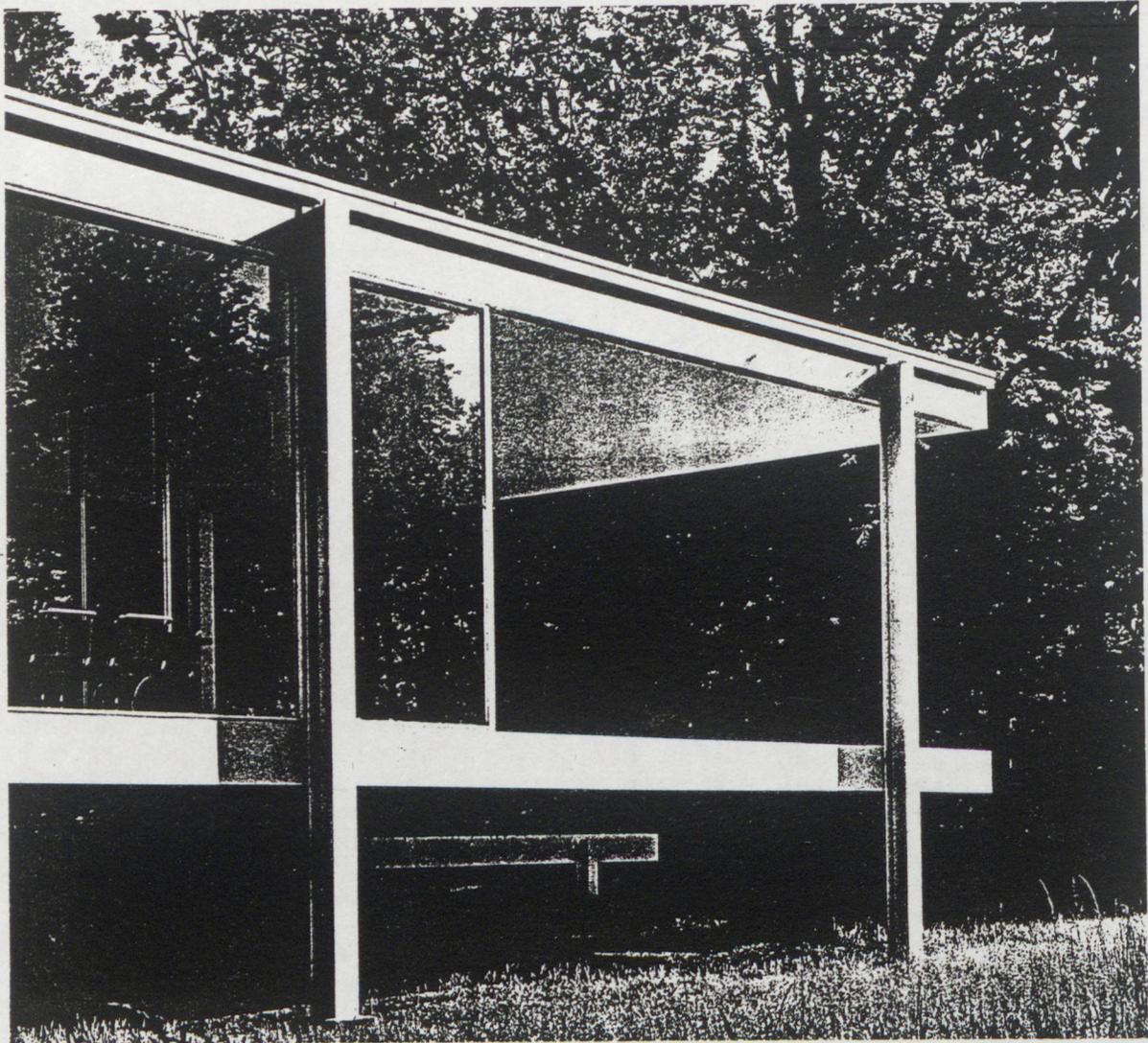
A la base des travaux de Shinohara sur l'espace, il y a le cube comme espace stable. Dans toutes ses projections le cube se construit sur le carré; "monde de la pesanteur et de la stabilité matérielle".

Dans les espaces de Mies, épaisseurs et limites tendaient à l'équivalence parfaite; dans les "forêts cubiques" de Shinohara, elles se résolvent en oppositions binaires. Oppositions entre des écrans qui se réduisent à des surfaces d'une parfaite nudité sensorielle et des points porteurs d'une violence surprenante qui matérialisent d'un seul coup, une pesanteur inouïe dans l'espace.

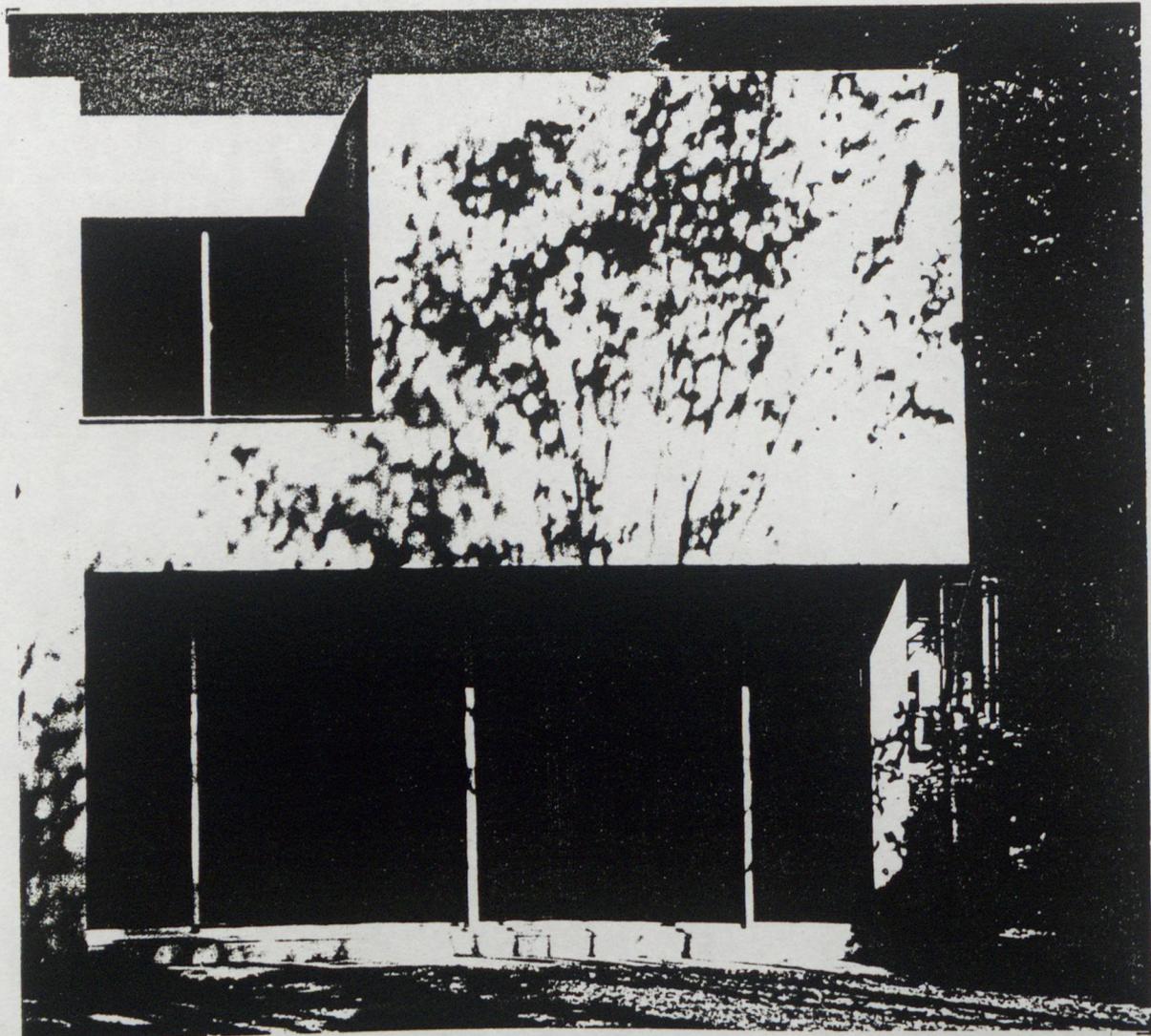
Comme si, un demi-siècle de plan libre, n'avait pu nous faire oublier la brutalité d'un pilier qui soutient, à lui seul, tout l'espace.

Ici, pas de jeux de proximité entre écrans et porteurs; au contraire, c'est dans la profondeur de l'espace que les éléments interagissent. Les espaces tactiles déterminés par les poteaux massifs ont tendance à repousser l'espace au delà même de ses limites physiques. Celles-ci sont si minces, leur assemblage si fragile; qu'elles paraissent se disloquer à chaque instant sous la poussée du vide.

Dans les espaces de Shinohara, l'irruption subite des formes dans le vide contrôle des fragments d'espace. C'est la logique de l'expansion matérielle de ces formes qui tend à transgresser l'immobilité du cube spatial initial. Shinohara signifie ainsi la valeur universelle de ses espaces, qui ne sont plus contraints dans leurs limites visibles.



29

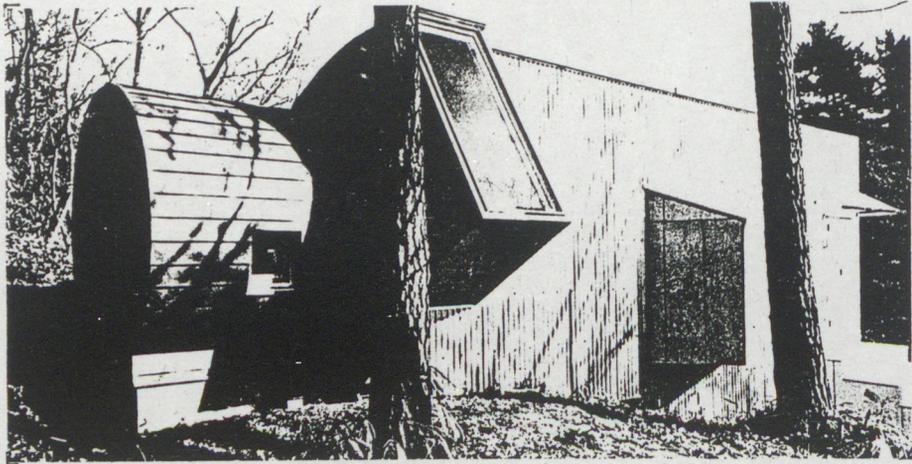


30

Même si le procédé est différent, l'objectif de Shinohara est le même que celui de Mies van der Rohe: parvenir à transformer la matérialité latente d'un espace stable en matérialité artificielle. Autrement dit, l'expérimentation spatiale devient modèle autonome lorsqu'elle réussit à contrôler les phénomènes spatiaux à un niveau différent de notre perception humaine "naturelle".

Mies cherche à placer son architecture en dessus de cette compréhension rationnelle de l'espace: il invente un espace transparent, sans ombre ni plasticité, sur lequel la conscience n'a plus de prises matérielles. Dans ses perspectives, les statues qui donnent la mesure humaine de l'espace, préfigurent déjà, comme des consciences mortes, la disparition totale du sujet.

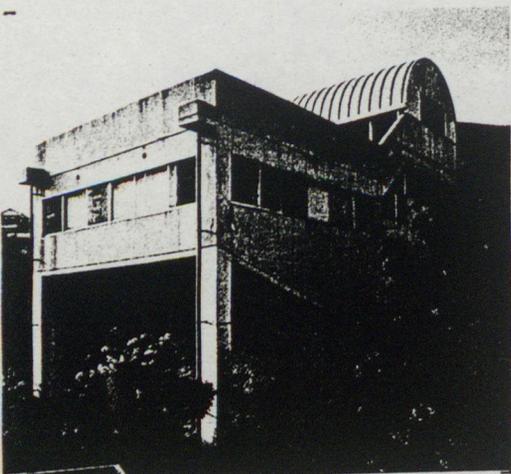
Kazuo Shinohara se situe bien en dessous de cette perception évidente de l'espace: il parvient à un espace étagement brutal qui éveille en nous des sentiments incontrôlables venus "du plus profond des émotions humaines". Ses espaces souffrent de cet atavisme dans lequel l'homme redécouvre toutes les forces qu'il a dû vaincre pour construire.



33

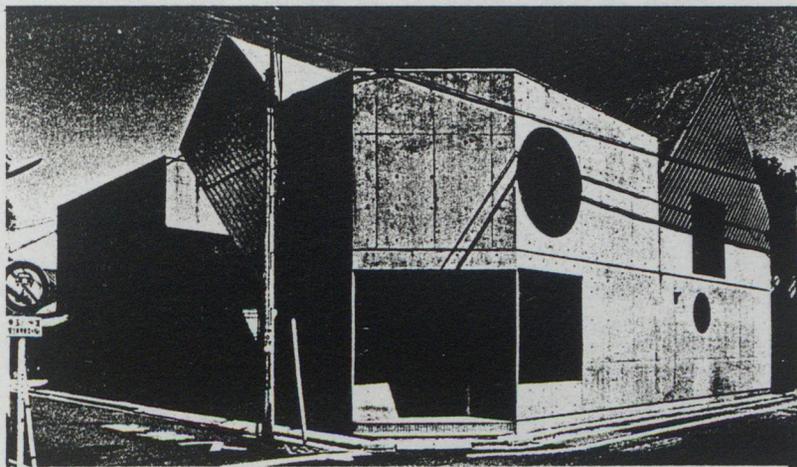
"Et l'on pourrait affirmer que l'architecture est depuis toujours le scénario immobile du mouvement mécanique. Comme signal de progrès illimité, la machine doit apparaître comme une image énigmatique. La compréhension de son mécanisme doit, pour ne pas se résoudre en une pure illustration, être voilée et sa production omise. Elle doit apparaître dans toute sa nécessité, mais sans fonctionner, comme pour nous rappeler que la machine est, et reste, une "énigme qui exprime précision"; et cette précision doit se manifester avec le dessin effilé de pièces qui agissent comme des synecdoques: renvoyant à un tout inconnu et dont les résultats sont miraculeusement banaux. Mais; d'autre part, l'énigme qu'exprime la machine est également imminente et, dans un certain sens, menaçante. Elle doit donc faire également allusion à la possibilité de phénomènes ingouvernables: elle est également un instrument de catastrophes coupantes comme son dessin. Plus elle concentre et combine les forces et plus son déraillement déçoit notre confiance; toute la pensée qui en organise le fonctionnement devient mécanisme, sans revirements ou hésitations et encore moins de jugements. Dans les machines simples, ce risque est calculé, physiquement accessible: les premières locomotives fonctionnaient "en plein air" et les aéronefs des frères Wright étaient des théorèmes sans renvois labyrinthiques. Mais les machines contemporaines se présentent comme des énigmes inébranlables, où le passage causal non seulement ne nous échappe pas, mais est répandu à l'intérieur d'une complexité impraticable. Les simples mouvements des premiers mécanismes sont maintenant contrôlés par mille autres mécanismes cachés par des enveloppes muettes. C'est peut-être la raison pour laquelle la simplicité des premières machines nous apparaît actuellement belle et que nous pouvons retrouver une familiarité renouvelée dans les satellites squelettiques qui parcourent de lointaines orbites sans frottements."

21 M. SCOLARI



34

28



31

Chaque architecte applique inmanquablement son imagination sur une collection d'images spatiales. La structure latente de l'espace prouve que le champ d'expérimentation qui s'offre à lui possède déjà une logique. C'est la conscience humaine qui lui donne sa mesure.

29

A l'intérieur de cette structure, les possibilités de choix et de variations sont illimités.

La valeur du modèle ne repose pas tant dans le choix qu'il propose, mais dans la résolution du problème qu'il pose à la conscience.

La conscience perçoit intuitivement dans l'espace, la totalité de l'ordre des choses.

Le modèle isole une infime partie cohérente de ce tout: un espace stable. La structure latente de cet espace définit alors les conditions matérielles auxquelles le modèle doit se conformer pour évoquer un objet de perception convenable. Ce sont les principes matériels du modèle.

Ainsi, tout modèle, peut-être décomposé en "pièces" particulières, épaisseurs et limites, chacune donnant lieu à un processus de fabrication distinct.

Le mécanisme du modèle procède ensuite au montage de ces pièces suivant une autre logique d'assemblage. Ce nouvel ordre va modifier, nous l'avons vu, la nature individuelle de chacune de ces pièces.

Une ambiguïté apparaît.

Puisqu'il conserve théoriquement les principes de l'espace stable qu'il a isolé, le modèle semble, comme lui, appartenir au tout. Mais en réalité, il ne représente pas le même fragment.

Une pièce du puzzle est modifiée sans que la cohérence du tout soit altérée. La conscience est alors déchirée entre le besoin d'expliquer ce nouveau puzzle et l'impossibilité de le faire complètement.

C'est dans cette "brèche", cette indétermination que se construit l'autonomie du modèle.

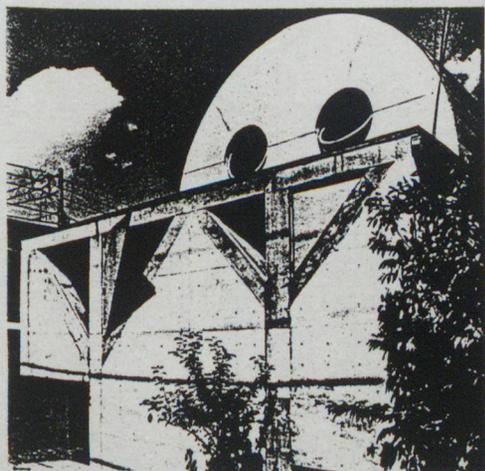
Le modèle n'est pas totalement étranger à la conscience ou inaccessible, il est simplement différent. A l'image de la machine, plus son mécanisme est précis et plus la matérialité nouvelle qu'il produit est probante. Mais plus l'assurance que nous en avons est fragile et nous échappe.

En définitive cette sophistication inexorable des modèles peut justifier l'apriori de l'étude. Car seuls, à mon avis, Mies van der Rohe et Shinohara ont su au XX^e siècle, atteindre et contrôler cette frontière irrationnelle où l'espace devient machine, indépendamment de notre volonté.

Eux seuls ont inventé un nouveau type d'espace.

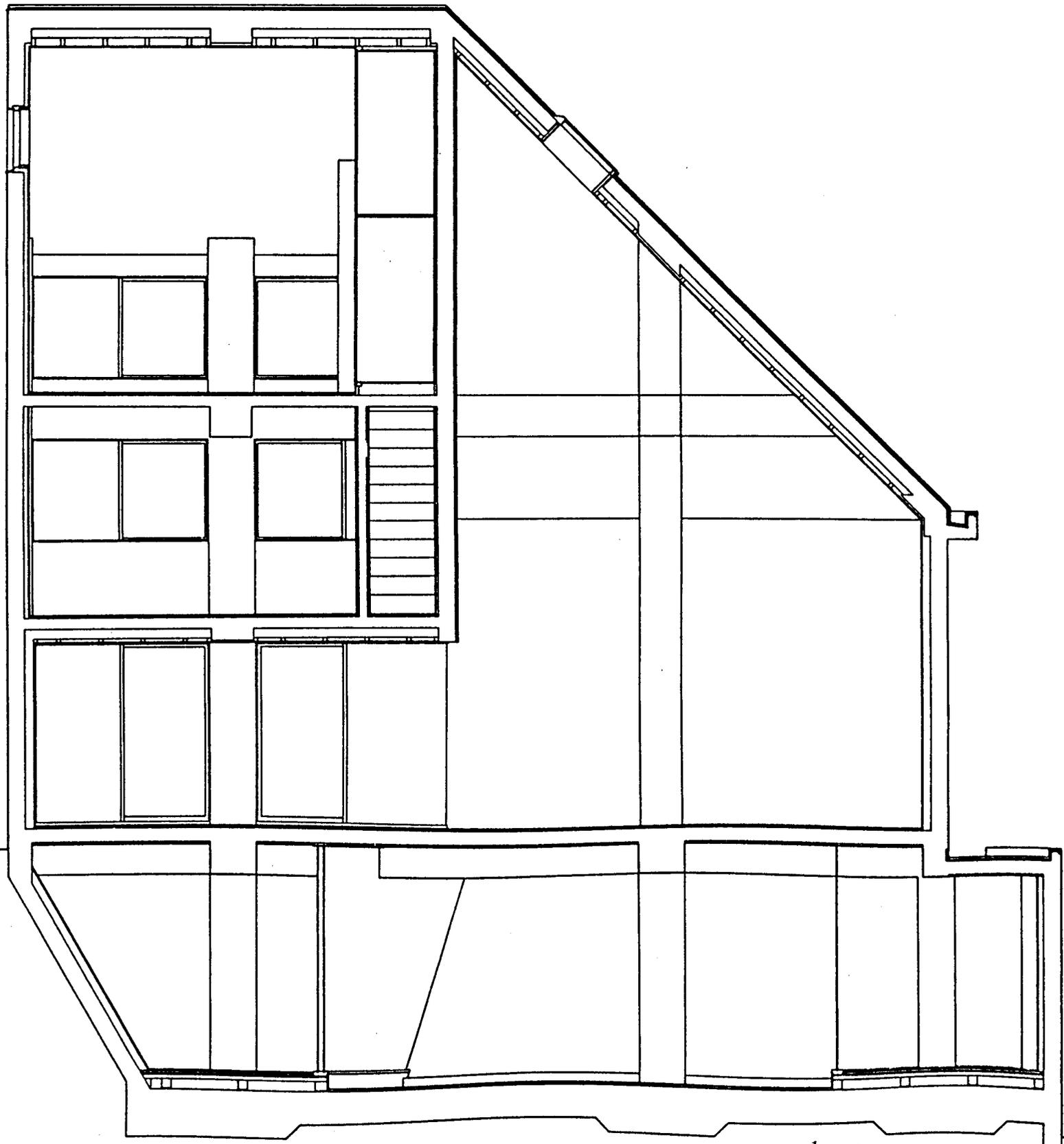
Qui, avant la réalisation du Pavillon de Barcelone en 1927, a eut l'intuition qu'un tel espace pouvait exister ?

Et qui, plus que Shinohara, remet en cause, aujourd'hui, les fondements spatiaux et esthétiques d'un demi siècle d'architecture ?



32

28



5

L'idée principale du processus de décomposition est que la conception et la perception ne sont pas successifs. A la différence des transformations, dans lesquelles les concepts et les "percepts" se suivent dans l'ordre d'une manière linéaire, la décomposition procède apparemment d'une manière désordonnée, aussi bien pour la conception que pour la perception. Cependant, ce n'est pas complètement dû au hasard. La décomposition propose une conception non-unitaire de l'objet et ainsi un processus dans lequel les étapes ne sont ni clairement prévisibles, ni reliées logiquement de la cause à l'effet."

22P. EISENMAN

"Je ne suis, en effet, pas encore prêt à accepter soit comme concept, soit comme problématique architecturale, la notion d'anarchie infinie."

23K. SHINOHARA

Lorsque je parle de machine, je ne fais pas allusion à l'idéologie machiniste pronée par un certain fonctionnalisme radical, mais au principe de machine dans le sens d'un mécanisme qui obéit à une logique codifiée.

De ce point de vue, l'autonomie du modèle doit être considérée comme relative à son fonctionnement; elle ne constitue en aucun cas une autonomie de sens. En tant qu'instrument dont la logique ne nous est pas directement accessible, le modèle nous renvoie au sens originel que les grecs donnaient à la machine: un moyen artificiel de parvenir à une fin.

Ce sens révèle l'intérêt progressiste du modèle. Il déplace une fois pour toute notre questionnement de l'idéal mythique de l'espace vers l'intentionnalité humaine qui s'exprime au travers des modèles.

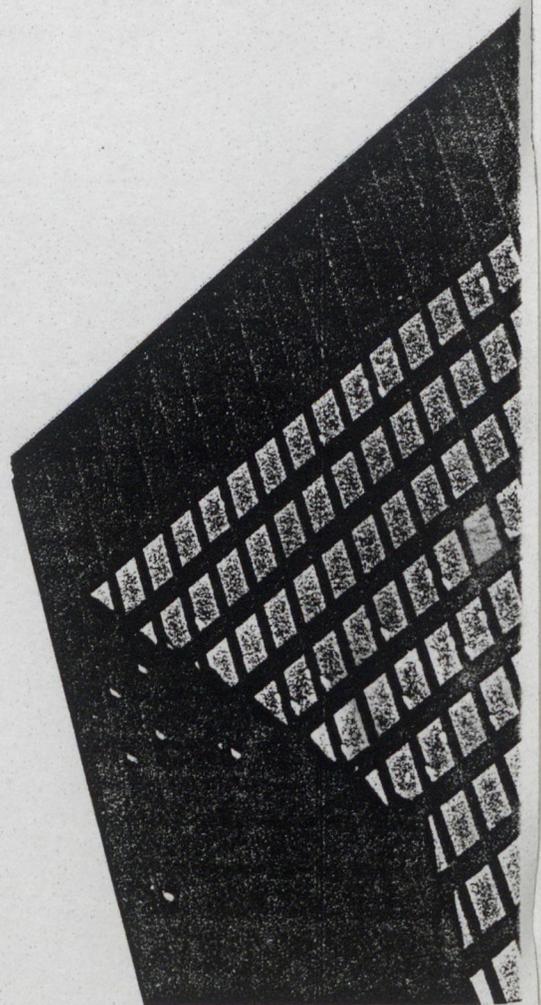
Et c'est dans cette intention finale que se distinguent ou s'opposent les modèles entre-eux. Si Mies van der Rohe veut parvenir à une sophistication immatérielle de l'espace, Kasuo Shinohara conçoit le sien à l'"état brut".

Il semble que l'originel ait le même sens chez Shinohara que l'universel chez Mies van der Rohe.

Pour Shinohara, l'irruption imprévisible de la matière dans l'espace induit une relation purement physique et primitive entre l'homme et l'espace.

Ne travaillant pas vers un but prévisible, son modèle ne propose pas à proprement parler un type d'espace précis. Il détermine plutôt une stratégie spatiale: un mécanisme alléatoire qui "débute" par la matière pour en atteindre les limites humainement supportables.

Dans les espaces de Mies, abstraites et inaccessibles, les formes tendent à exister indépendamment de l'homme. Dans le temps sa recherche sur l'espace est totalement asservi à l'expression croissante de ce déséquilibre.



La volonté de simplification typologique qui caractérise au début son architecture, se transforme petit à petit en une véritable nécessité de détruire systématiquement les structures de l'espace. Son désir d'établir un ordre abstrait totalement achevé ne pouvant se faire qu'intellectuellement, Mies contraint l'espace à nier toutes ses réalités matérielles.

Car cette "aspiration à la certitude", cette esthétique de l'absolu, ne peut supporter l'indécision, le désir et l'angoisse nés du rapport de l'homme avec la matière; elle rejoint alors directement la logique du néant.

C'est certainement par cette sublimation de la perfection, cette recherche du "plus bel objet que nous puissions imaginer", que s'exerce la fascination de Mies sur ses contemporains. "Mies est l'incarnation mytique de la beauté dans la société technologique".

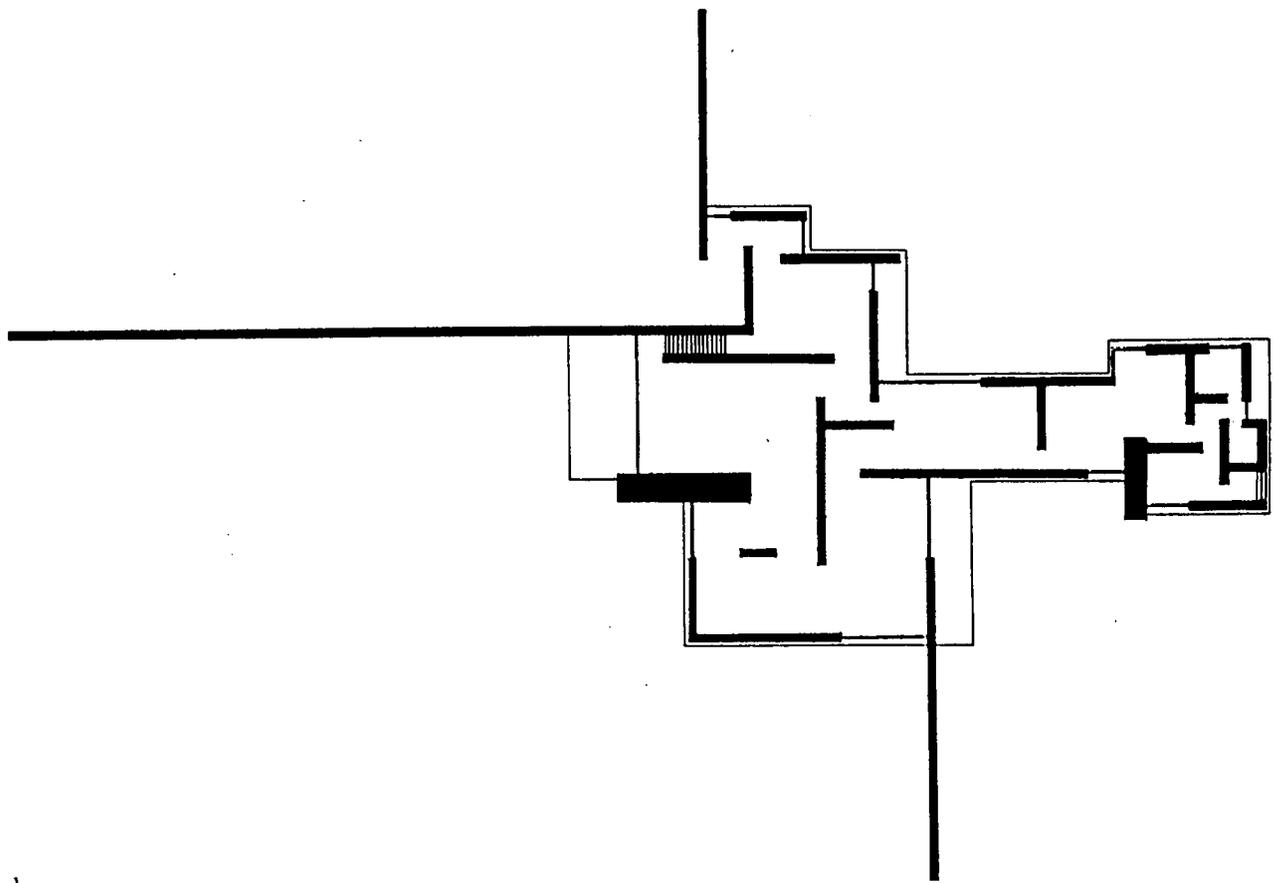
Mais nous ne saurions désormais accorder un crédit total à cette possibilité de "vaincre tout phénomène". Mies ne crée pas la perfection du vide, il donne simplement l'apparence du néant. Mies est un constructeur. Pour détruire la matière, il utilise la matière. S'il crée le silence, il le fait avec des "mots". En forçant les mots à se taire, la matière à ne plus parler son langage de matière, il est obligé de les faire "mentir". Et comme toute chose doit se plier à cette exigence de silence pour que la machine puisse fonctionner, ce n'est plus Dieu qui se cache dans le détail mais le diable...

De ce point de vue, nous devons considérer le modèle miessien comme unique. Car il ne représenté pas une nouvelle formulation du rapport entre l'homme et l'espace, mais son exacte négation.

DEUXIEME PARTIE

ILLUSTRATIONS

1	MVDR Maison en brique	1923
2	MVDR Pavillon de Barcelone	1929
3	MVDR Resor house esquisse	1937
4	Brunelleschi Portique des Innocents	1419
5	K.F.Schinkel Altes Museum Berlin	1824
6	Taut La montagne de cristal Alpine Architecture	1919
7	MVDR Maison sur cour	1931
8	MVDR Villa Gericke	1932
9	MVDR Projet d'immeuble de bureaux Berlin	1921



Cette seconde partie ne développe pas un axe théorique précis. Elle propose l'analyse d'un des points essentiels du mécanisme miessien: comment Mies parvient-il à inventer une nouvelle structure spatiale -un nouveau modèle-, en déplaçant simplement la matérialité de l'espace perspectif des éléments porteurs vers les éléments d'assemblage ?

Parmi toutes les oeuvres de Mies van der Rohe, le pavillon de Barcelone, 1 construit en 1929, représente certainement la plus décisive dans l'évolution de sa production.

Pour la première fois, il met en évidence la "formule spatiale" qui permet de résoudre le conflit entre l'expression de la continuité intégrale de l'espace et l'exposition de la structure porteuse.

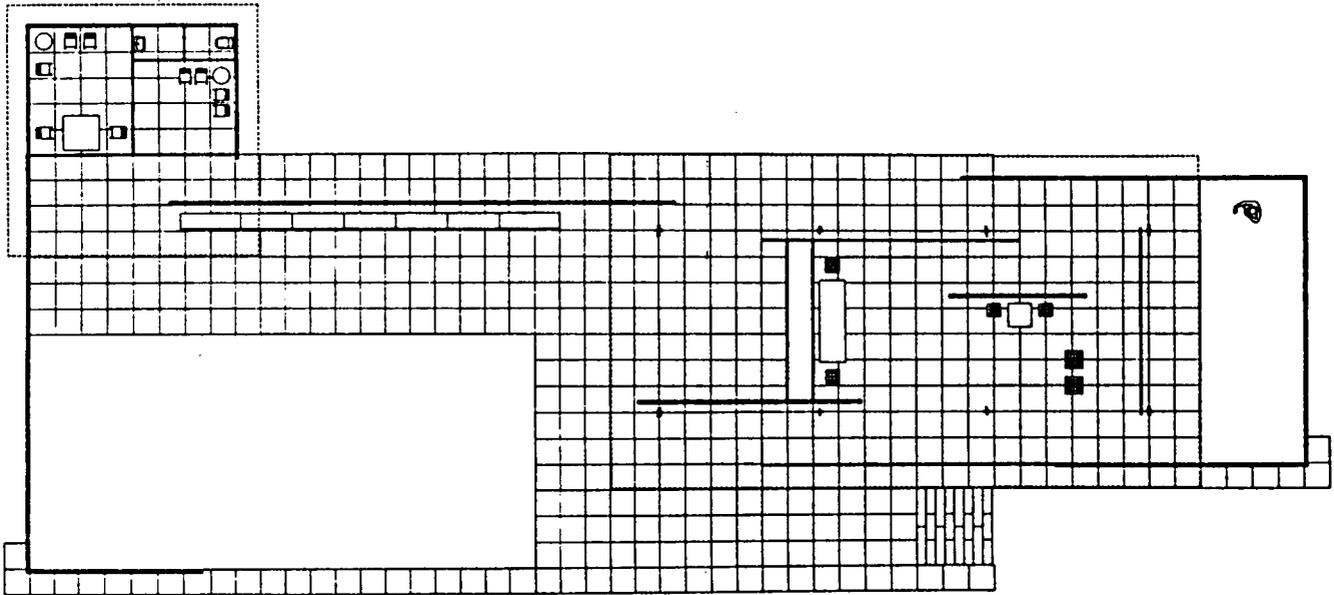
Nous y votons la naissance d'un nouveau modèle dont l'espace perspectif constitue le fondement.

Mais si le bâtiment affirme ce principe, il en préfigure aussi l'issue. Mies y détermine toutes les transpositions qu'il fera subir à l'espace perspectif, jusqu'à nier sa valeur d'espace stable. Chacun des futurs développements de son travail sur la dématérialisation de l'espace est présent à l'état latent dans le pavillon.

Dans les projets qui précèdent le pavillon de Barcelone, le modèle perspectif n'est pas encore concrètement à l'oeuvre: soit que Mies tente de recourir à d'autres configurations spatiales pour exprimer fluidité et transparence, soit que ses projets s'avèrent être totalement irréalisables.

Je pense plus particulièrement aux deux modèles de gratte-ciel en verre, qui, tels que représentés en plans et maquettes, n'auraient pu être réalisés, compte tenu des possibilités techniques de l'époque. Dans ces deux cas, comme dans la maison de campagne en brique, Mies se préoccupe plus de donner l'apparence d'une rationalité constructive que d'élaborer de nouveaux principes de structure.

Le plan de la maison de campagne en brique, dessiné en 1924, illustre très clairement cette période. C'est la transposition d'une plastique cubiste, qui est, ici, chargée d'exprimer cette idée de continuité totale entre les espaces, entre le bâtiment et son environnement. Toutefois, la disposition des pans de murs qui se prolongent dans des directions très affirmées, préfigure déjà ce que sera l'organisation perspective de ses futurs projets.



Dans le pavillon de Barcelone, Mies distingue très nettement le traitement des poteaux porteurs et celui des murs ou des parois vitrées qui délimitent l'espace.

La structure apparaît d'emblée, comme la stricte distribution régulière de points porteurs, les plus fins possible. Une fois déterminée en plan, la rigueur de cette participation, ne sera plus altérée par l'introduction des éléments de séparation.

A la place des pans de murs "tendus" de la maison en brique, nous trouvons dans le pavillon des parois courtes et clairement interrompues. Leur disposition ne semble obéir à aucune logique d'ensemble.

Cette simplification formelle permet de différencier clairement les éléments qui constituent l'espace: les colonnes cruciformes d'une part, les murs et vitrages de l'autre.

A partir du Pavillon et pour chacun des projets suivants, Mies définit dans le bâtiment un axe de référence, de part et d'autre duquel se répartit une double rangée de colonnes. La réduction progressive dans l'espace, de ces poteaux qui se succèdent régulièrement détermine une ébauche de perspective. Elle donne un point de fuite rejeté hors du bâtiment.

Face à la disposition apparemment alléatoire des cloisons, cette organisation perspective apparaît comme la seule configuration unifiante de l'espace.

Mais nous n'apercevons toujours qu'une fraction de cette logique, certaines colonnes étant volontairement masquées par des débords de murs. Les extrémités de ces murs qui font disparaître les poteaux, les effacent avec tant de justesse qu'elles s'accaparent implicitement leur fonction porteuse.

Dans le pavillon de Barcelone, comme dans bien d'autres projets, cet effet est renforcé par l'utilisation de matériaux polis pour le revêtement des points porteurs, qui produisent le même effet que ceux des écrans de séparation.

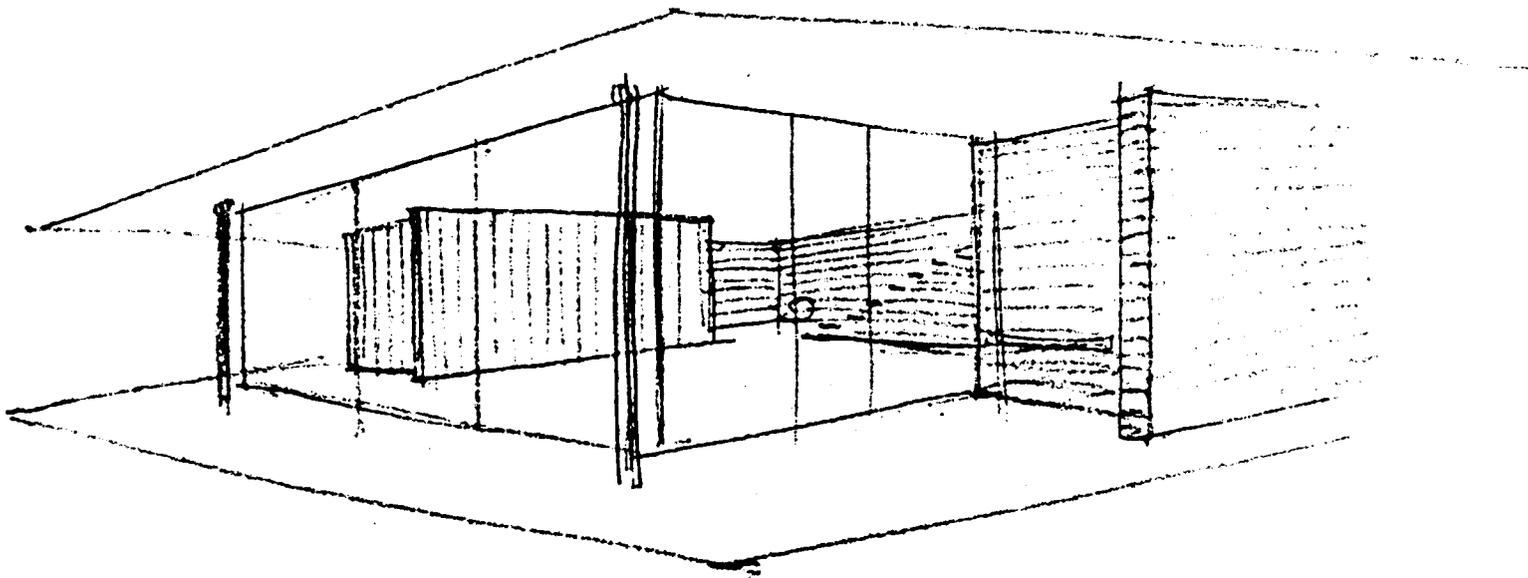
Lorsqu'il substitue, de cette manière, des parois non porteuses à des éléments de structure, Mies crée une ambiguïté sur la fonction et la nature même de ces éléments.

L'utilisation de cet artifice contredit le concept d'espace perspectif rationnel qu'exprimait la structure.

En subtilisant des éléments essentiels -puisque porteurs- par d'autres qui, de toute évidence, ne le sont pas (il suffit de considérer la disposition volontairement arbitraire des cloisons), Mies transforme l'espace en une vision indéterminée et insaisissable.

Pour la première fois, nous constatons la tension de deux concepts qui s'opposent: la structuration homogène de l'espace autour de ses points porteurs et la destruction de cette logique par l'effacement de certains d'entre eux derrière des écrans immatériels.

Durant toute la période allemande de Mies et jusqu'à la Resor House -qui précède de 5 ans seulement la Farnsworth House- l'origine du déséquilibre permanent dont souffre l'espace peut se lire comme la coexistence de ces deux effets antinomiques.



"Mais alors, comment se fait-il qu'un architecte ait eu à intervenir dans la constitution de cette méthode de représentation plane qu'on nomme perspective? La réponse se dégage d'elle-même quand on pénètre à San Lorenzo ou Santo Spirito. Quelque chose de net, de juste, d'irréfutable s'impose alors à l'attention dans une fuite de lignes impeccable. Les arcades de la nef se distribuent selon une cadence qui fait un tout; chaque élément a sa mesure et son arc; mais le total compte d'abord et par l'effort de "decrecendo" des travées. Ceci a été pensé et apparaît dans la rigueur géométrique de cet espace, comme une "idée" réalisée."

24 A. CHASTEL

"On dit que les architectes grecs cherchaient surtout pour leurs temples la perspective d'angle; on voudrait que c'eût été en méditant le mystère dont Platon fut l'oracle: deux, tant qu'il y a seulement deux, il est impossible que l'ajustage soit beau sans un troisième, il faut qu'il se produise entre eux, au milieu, un lien qui les conduit à l'union."

25 F. CALI

Si dans la réalité des espaces construits, l'ascendance du modèle perspectif reste implicite, la perspective apparaît comme l'outil privilégié de représentation et de conception des projets de Mies van der Rohe.

Considérant la parfaite adéquation qui existe, le plus souvent, entre le projet et sa réalisation, l'étude approfondie des dessins de Mies permet d'avancer quelques hypothèses concernant la formation du modèle.

Lorsqu'on songe au prétendu classicisme de Mies van der Rohe, la première question qui vient à l'esprit concernant le modèle, porte sur ses rapports possibles avec la composition perspective classique. Nous sommes alors forcés de constater que les espaces de Mies ne ressemblent en rien à ceux que cette règle idéale ordonnait de façon homogène.

L'exigence classique de "transparence" du bâtiment supposait qu'en tout point, il conservât sa logique perspective. Ce choix idéal avait une conséquence directe pour les éléments qui constituent l'espace: celle de parvenir à une structure fondée sur des rapports constants entre des éléments normalisés et une convergence parfaite de ceux-ci au point de fuite. Aucune autre règle ne pouvait perturber ces deux principes.

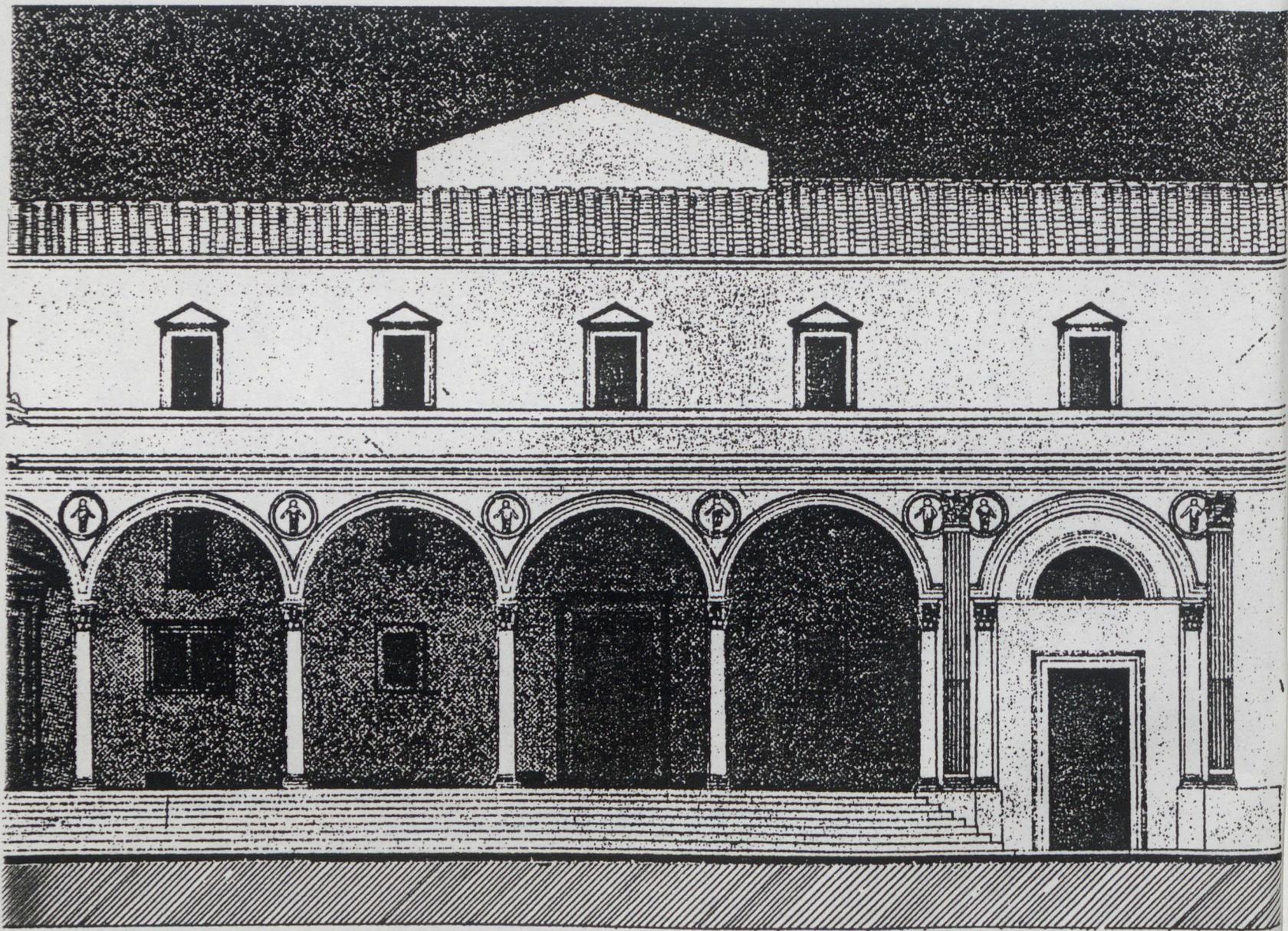
Il existe effectivement dans chaque projet de Mies, la possibilité d'une telle vision perspective. Mais, nous l'avons vu, soit celle-ci n'est que partielle, soit elle n'apparaît qu'en un seul point du bâtiment et suppose l'immobilité de l'observateur.

Partout ailleurs, l'espace se définit différemment, sans que la structure intervienne explicitement. La règle classique imposait la continuité de l'ordonnement perspectif de l'espace; cette sensation semble ici, ambiguë et furtive.

Si l'idée d'une structure régulière qui contrôle l'espace, ne démontre son pouvoir qu'en plan, et si la prépondérance des lignes de fuite s'affirme quand même dans des représentations; c'est donc que le modèle obéit à une autre logique perspective que celle de la diminution progressive des éléments porteurs dans l'espace.

L'insistance marquée, dans chaque dessin ou esquisse, sur le traitement de la limite des surfaces et sur leurs intersections vives, permet de discerner, ce que l'on pourrait appeler, une "perspective d'angle". L'analogie avec le modèle grec de construction de l'espace, paraît alors bien plus évidente qu'elle ne l'était avec le modèle classique.

Deux filiations semblent possibles pour expliquer une telle référence.



Deux filiations semblent possibles pour expliquer une telle référence. 7

K.F. Schinkel fut certainement l'architecte allemand du XIX^e siècle, qui eut la plus forte influence sur le début de la carrière de Mies. Il représentait la référence moderne, pour tout jeune architecte à la recherche d'un style sobre et "objectif", capable de dépasser le romantisme narcissique du Jugendstil. Qualifié d'helléniste et de rationaliste, son architecture affirmait les vertus de l'ordre et de la simplicité de la Grèce archaïque. Celles-ci trouvaient leur répondant dans les aspirations à la rationalité fonctionnelle de la jeune société industrielle allemande.

Les projets de Schinkel font directement référence à la conception perspective grecque de l'espace, où l'angle, segment visible qui apparaît à la rencontre des fuyantes, révèle, à lui seul, l'intégralité du volume.

Pour bien distinguer en quoi ce modèle perspectif est radicalement différent de celui de la Renaissance classique, il suffit de comparer le traitement d'angles de deux bâtiments qui illustre chacun de ces principes.

- Le portique de l'Hôpital des Innocents de Brunelleschi, construit à Florence en 1421.
- Le portique de l'Altes Museum de Schinkel, construit à Berlin en 1823.

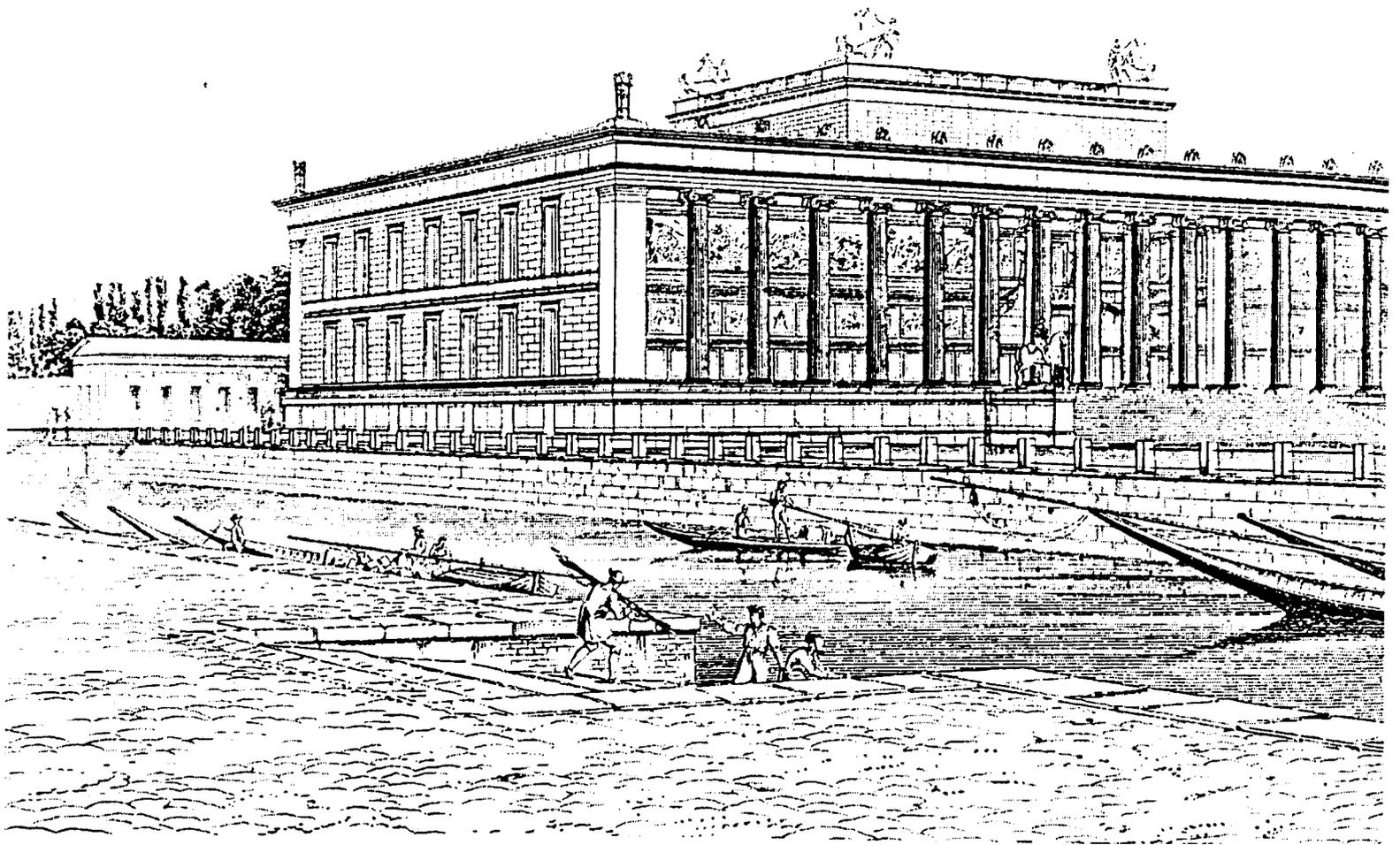
De part et d'autre du portique de l'Hôpital des Innocents, deux pilastres, plaqués sur l'épaisseurs des refends latéraux, viennent clore le rythme des arcades. Mais tout concourt à ce qu'ils restent nettement "détachés de cette séquence".

Ce qui importe réellement dans le portique des Innocents, c'est la scansion régulière des vides définis par chaque travée. Cette répétition d'espaces équivalents étant idéalement extensible à l'infini, il s'agit de dématerialiser toute extrémité qui limiterait visuellement une telle possibilité. Les murs latéraux, cachés par ces pilastres, ont pour charge de ramener la profondeur de la travée dans le plan de la façade. La mesure de cette profondeur représentant théoriquement l'infinité de la vision perspective, le rôle des murs est donc de réduire un "maximum" d'espace à un "minimum" de matière dans les limites du plan frontal.

La Règle classique ne peut donc pas "marquer l'angle et le pilastre" sans contredire l'objectif d'universalité que représente l'espace perspectif. Ceci explique que si chaque colonne du Portique de l'Hôpital des Innocents s'affirme très nettement comme un élément de structure, le traitement des pilastres vise au contraire à leur retirer toute matière pour accentuer leur rôle d'ornement.

Au niveau du traitement de ces pilastres, plusieurs caractéristiques concourent à cet effet:

- A chaque extrémité du portique, la dernière colonne de la séquence, ne fait qu'effleurer le pilastre sans s'y accoler. Les pilastres, totalement dissociés de la structure du portique, paraissent n'avoir alors aucune fonction porteuse.
- Ces pilastres remontent jusque sous la frise, située au dessus des arcs plein ceintre du portique. Leur liaison avec cet élément de modénature accentue leur rôle décoratif.
- Les médaillons qui se répètent uniformément entre les arcs, sont ici coupés par le pilastre, comme pour accentuer la présence fortuite de cet élément dans le plan de la façade.



"Quant à l'ordre géant du devant de l'Altes Museum, il est également rappelé de manière très vive dans les antes plates des angles, juste en deçà desquelles s'arrêtent le bandeau entre les étages et l'ouvrage rustique des murs. On peut voir un prototype d'un travail semblable de finition dans le Propylée d'Athènes, sans doute familier à Schinkel par les publications; on trouve une filiation au vingtième siècle -ou pour le moins un parallèle superbe- dans la manière dont Mies van der Rohe a traité la juxtaposition d'états en acier et le remplissage en brique dans les bâtiments qu'il construisit pour le Illinois Institute of Technology à Chicago dans les années 1940 et 50."

26 H-R. HITCHCOCK

La cohérence de la façade de l'Altes Museum de Schinkel est tout autre.

La logique dynamique de l'ossature brunelleschienne a ici disparue, faisant place à la rigidité d'une colonnade disposée entre l'entablement et le podium du portique.

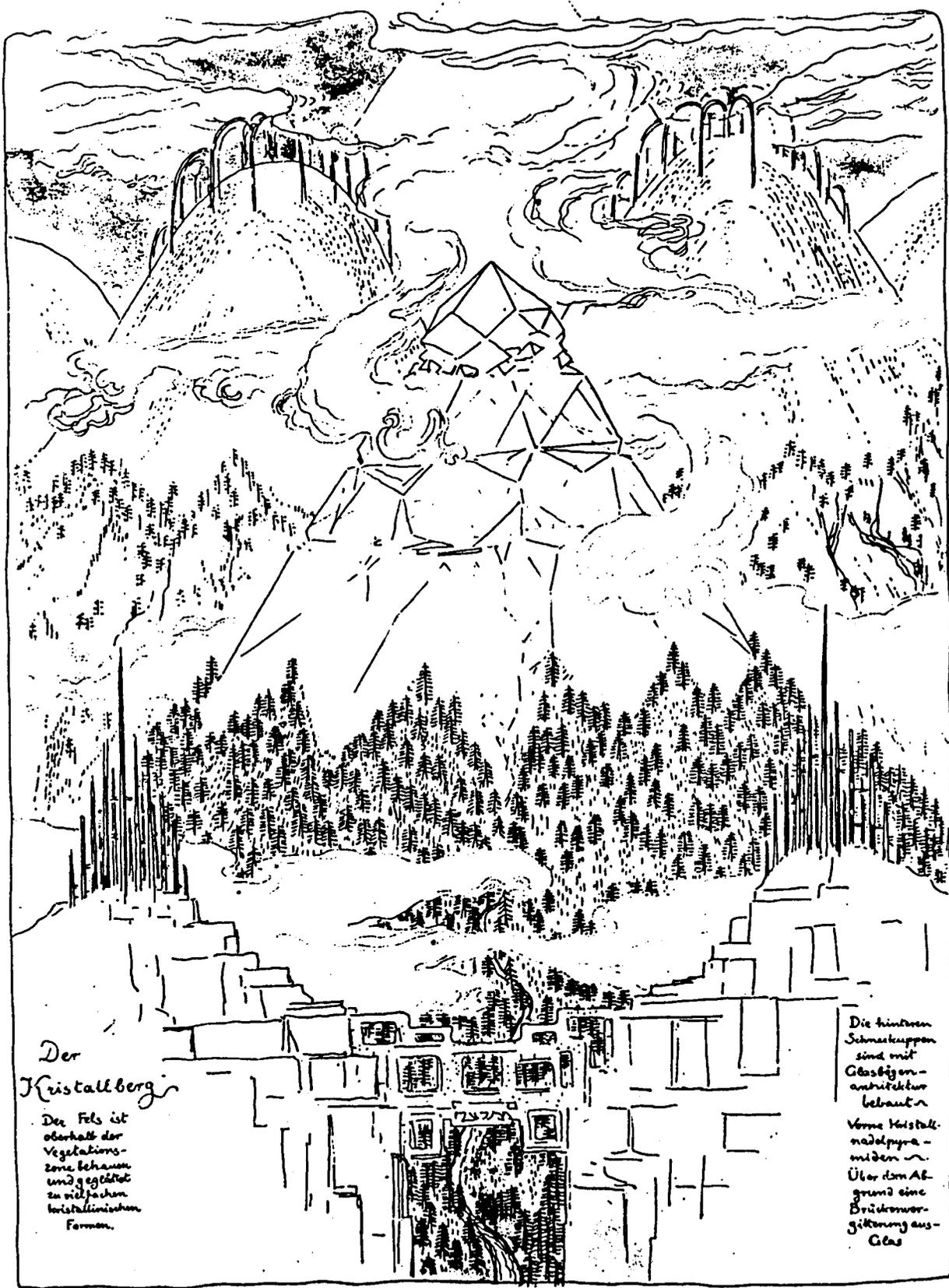
Aux extrémités de la façade, deux pilastres massifs "entourent fermement la longue rangée ininterrompue" et liant directement la frise au piédestal, ils achèvent l'encadrement complet de la colonnade. Ces piliers semblent alors supporter l'entablement d'un bout à l'autre du bâtiment, les colonnes apparaissant comme des éléments d'une structure secondaire.

Si Brunelleschi définit une succession de pyramides visuelles ayant chacune son propre point de fuite, à l'inverse, Schinkel concentre la vision sur les extrémités du portique, déterminant ainsi une perspective dont l'angle est le support.

Cohérent avec ce principe, chaque bâtiment de Schinkel se fragmente en une série de volumes simples, qui définissent des façades marquées par des angles puissants. Les représentations des bâtiments suivant une vision de "trois quart" sont les plus évocatrices. Elles confirment l'influence du modèle perspectif antique, où l'angle remplaçait le point de fuite axial dans sa position par rapport à l'observateur.

L'architecture helléniste de Schinkel repose toute entière sur cette règle, et l'on peut y voir la référence historique qui permet de mieux interpréter le soi-disant classicisme de Mies van der Rohe.

Les premiers projets de Mies reprennent textuellement ce type de traitement. (On peut même parler de mimétisme au sujet de la villa Kröllner-Müller). Par la suite, définissant sa propre "grammaire spatiale", il ne conservera de ce principe que le rôle spécifique de l'angle: rapporter la profondeur du plan fuyant à la seule mesure de l'arête.



Der
Kristallberg

Der Fels ist oberhalb der Vegetationszone behauen und ergibt zu vielfachen kristallinen Formen.

Die hinteren Schmelzkuppen sind mit Glasigen-architektur bebaut

Vorne Kristallnadelpyramiden
Über dem Abgrund eine Brückenwerkung aus Glas

"Nous voulons concevoir ainsi notre art de vivre dans l'esprit de notre temps; notre activité, doit, selon l'esprit de notre temps, transfuser la beauté, et tout ce qui fait partie de notre vie doit acquérir de la beauté. De cette façon, la beauté devient pour nous la quintessence de la puissance suprême, et pour la servir nait un nouveau culte. Nous voulons lui ériger une maison, une demeure où l'art se déploie solennellement pour y consacrer notre vie."

27 P. BEHRENS

"Il est difficile de comprendre le sens de ces relents mystiques sans revenir aux prémisses. B. Taut, après certaines oeuvres influencées par Messel (la maison de la Burknerstrasse à Berlin, de 1910), avait déjà tenté de réaliser, dans le pavillon de l'acier de l'Exposition de Leipzig (1913) et, surtout, dans celui de l'exposition du Werkbund de Cologne (1914), les rêves utopiques de Paul Scheerbart (1863-1915), une figure singulière d'écrivain qui préconisait, dans ses romans métaphysiques, une architecture de cristal destinée à transformer la totalité du globe terrestre en une seule grande oeuvre d'art. Le verre, exalté par Scheerbart et Taut, est en lui-même hautement symbolique. Sa transparence est l'allégorie d'une nouvelle pureté collective. Produit de la raréfaction de la matière, il symbolise le passage du réel à l'irréel, de la pesanteur à la légèreté. Dans ce sens, il est aussi l'allégorie de la libération cosmique."

28 M. TAFURI

"Ainsi l'angle aigu est jaune. L'angle obtus perd petit à petit de son agressivité, de son piquant, de sa chaleur, il évoque ainsi vaguement une ligne non-angulaire, qui constitue le troisième type de surface primaire schématique: le cercle. Et la passivité de l'angle obtus, son absence presque totale de tension vers l'avant, lui confèrent une légère couleur bleue. A partir de là, on peut découvrir d'autres rapports. Plus l'angle est aigu, plus il se réchauffe, et inversement la chaleur décroît progressivement vers l'angle droit rouge et penche de plus en plus vers le froid jusqu'à l'angle obtus (150°), un angle typiquement bleu qui fait pressentir la courbe et qui tend finalement vers le cercle."

29 W. KANDINSKY

Une seconde filiation peut nous renseigner sur le rôle de l'angle à l'intérieur du modèle perspectif tel que l'utilise Mies van der Rohe.

Lorsqu'au début du siècle, se pose le problème de la redéfinition des disciplines artistiques face aux nouvelles exigences des forces de production, l'avant garde architecturale allemande tente de légitimer la mission de l'artiste à partir de justifications mystiques. La vocation sacrée des artistes est toute entière au service du nouveau pouvoir de l'art: exprimer la possibilité d'une harmonie parfaite entre l'homme moderne et les espoirs illimités, nés de la société industrielle.

Pour les architectes de la génération de Mies van der Rohe, vaincre l'éclectisme bourgeois du XIX^e siècle ou les révoltes sentimentalistes du Jugendstil supposait de pouvoir concevoir un système idéal, qui concentre toutes les forces libérées par l'ère machiniste. Cette tentative s'incarna très fortement dans la vénération de l'image de cristal, symbole de cet ordre absolu.

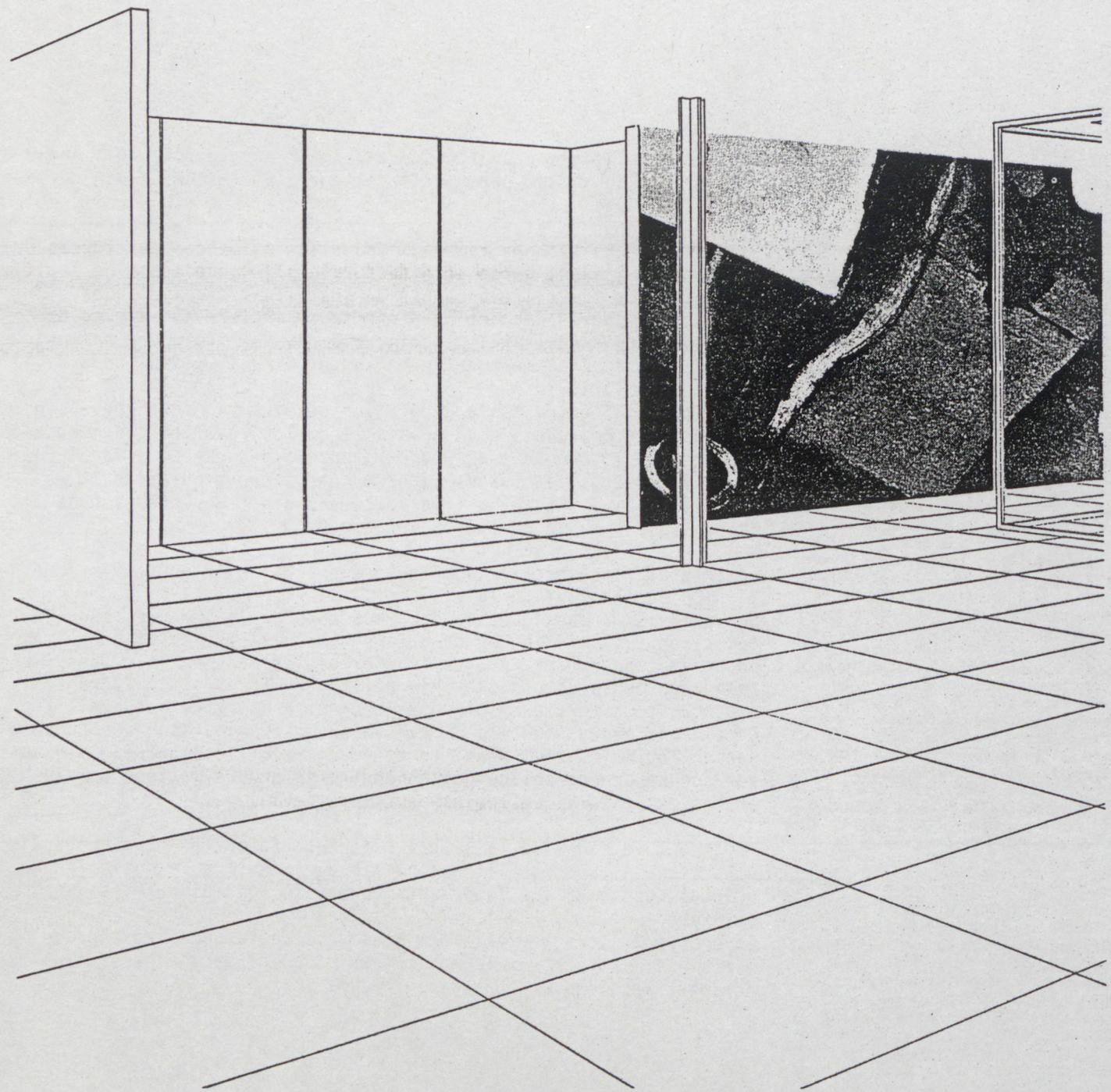
Le cristal représentait la métaphore exacte de la quête mystique de l'unité de l'art et de la vie.

Ses propriétés physiques de décomposition de la lumière, suggérait la puissance universelle des créations humaines qui voulaient s'accaparer, pour les transformer, toutes les forces latentes de la nature. L'ordre rigoureux de sa composition géométrique en facettes inaltérables accentuait la pureté mystique et éternelle de cette matière.

Le pouvoir expressionniste du cristal reposait donc sur son pouvoir de concentrer en un seul point toute énergie qui le pénètre, mais aussi sur son apparence solide qui concentre sa propre matière sur les arêtes extérieures que seules nous apercevons.

Dépassant le cadre de la simple référence formelle -plus qu'explicite dans certains projets- il est possible d'admettre le "principe du cristal" comme un des fondements du modèle spatial de Mies van der Rohe.

On comprend alors le véritable sens de l'angle dans les espaces miessiens: concentrer la matière en un point de l'espace, dans des perspectives tendues et "dramatiques".



"Clearly Mies was a child of an authoritarian system of rearing and training, and the habits he learned stayed with him. Students he taught decades later at the Bauhaus and in Chicago would recognize in his recollections the unelaborated critique, "Why don't you try it again." They would hear the origins of his lifelong love of brick, his fascination with the builder's ancient problem of turning the corner".

30 F. SCHULZE

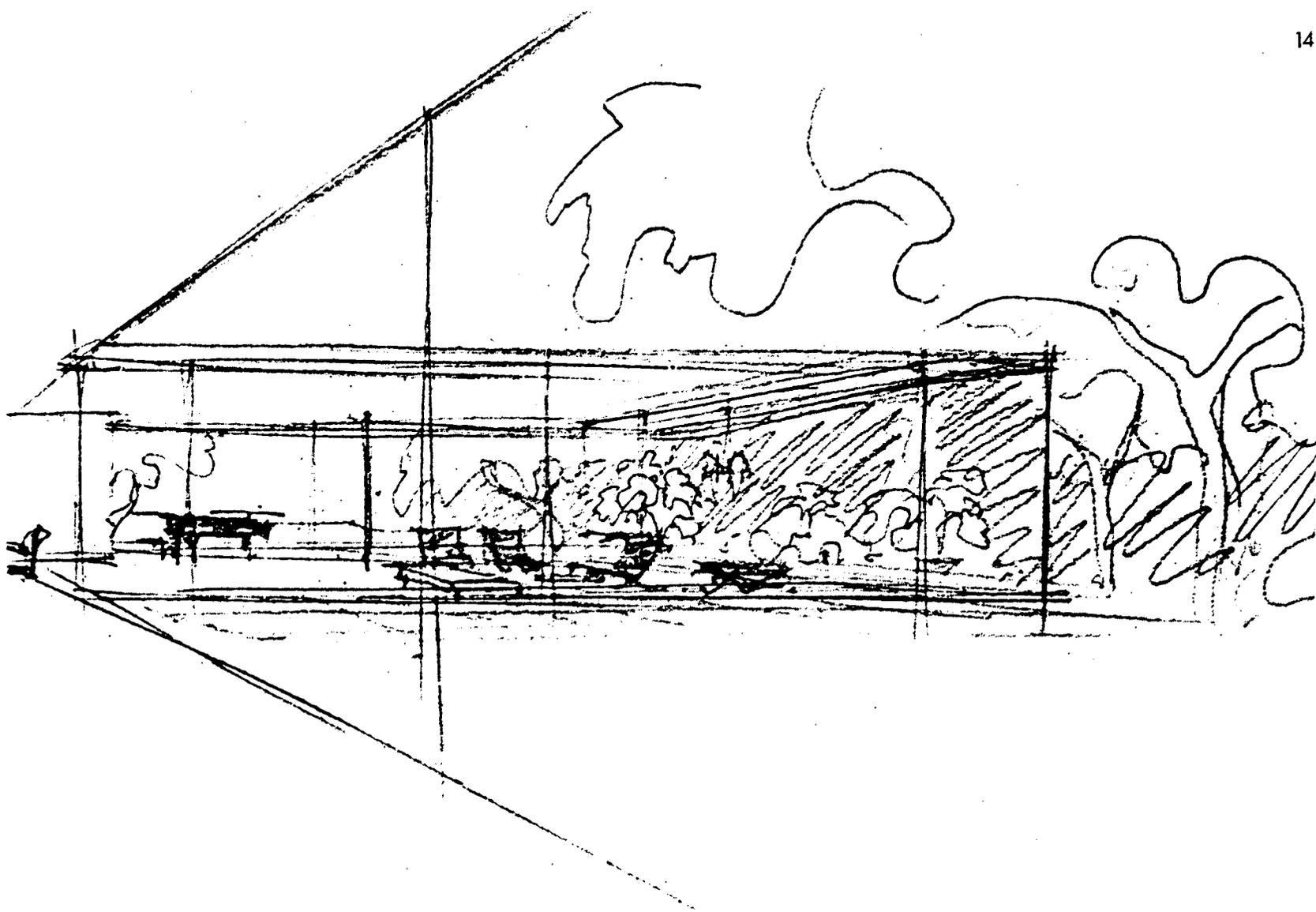
...
Ils allaient comprendre les origines de son amour pour la brique, sa fascination pour l'ancien problème des constructeurs: le traitement de l'angle.

Mais ce qui permettait à Schinkel de reconstituer une logique porteuse reposant sur l'angle, devient pour Mies un argument d'indétermination structurelle.

Dans ses bâtiments, l'angle perd sa valeur de soutien privilégié; avec le temps, il tend à s'affranchir de la nécessité constructive jusqu'à devenir un élément autonome de la composition spatiale. L'étude du nouveau rôle de l'angle nous renseigne sur les artifices mis en oeuvre pour exprimer les limites entre la forme et sa négation.

Dans tout les projets de Mies, il est essentiel d'observer que la hauteur entre le socle du bâtiment et la dalle de toiture, correspond à la seule dimension fixe, parmi les variations complexes des mesures spatiales. Les Limites qui enveloppent l'espace n'étant jamais percées par des ouvertures isolées (portes ou fenêtres), seules leurs extrémités ou leurs intersections matérialisent cette hauteur. C'est la diminution progressive de la mesure de ces arêtes qui rétablit la logique perspective de l'espace.

De ce point de vue, l'arête qui se dessine à l'intersection de deux parois ou celle qui matérialise l'extrémité d'un mur à la même valeur qu'une colonne disposée, sans transition, entre le sol et la dalle. En exprimant de manière identique des éléments linéaires de nature différente, le traitement de l'angle tend à exprimer une cohérence artificielle de l'espace.



Mais si le traitement de l'angle trouve dans la logique perspective sa raison d'être, l'apparence de rationalité qu'il provoque, ne constitue pas pour Mies une fin en soi. Pour accentuer l'ambiguïté entre structure porteuse et éléments non porteurs, la matérialisation de l'angle à toujours un objectif précis.

La transparence des grandes parois vitrées, l'effacement des matériaux réfléchissants, la finesse accentuée des colonnes porteuses tendent à créer un "manque" de matière dans l'espace, au profit de ces éléments d'angles. Ceux-ci possèdent au contraire, la force habituelle des pièces d'assemblage.

Mais l'expression des angles se définit différemment suivant qu'ils représentent :

- un élément de liaison "comprimé" à la jonction de deux parois hétérogènes (vitrage/minéral)
- une arête tendue marquant le croisement de directions orthogonales.

- Dans le premier cas, le détail de mise en forme vise à affaiblir l'angle en lui-même, au profit de l'élément d'assemblage.

Un léger débord du mur apparaît systématiquement, dans ce type d'intersection entre deux parois de nature différente. Ce détail vise à rendre l'angle invariablement passif : celui-ci ne matérialise plus une intersection vive mais simplement la juxtaposition d'une paroi sur l'autre.

L'élément d'assemblage prend alors une valeur plastique indépendante entre ces deux écrans.

- Dans le deuxième, au contraire, l'arête stoppe net le prolongement des deux parois qui se croisent.

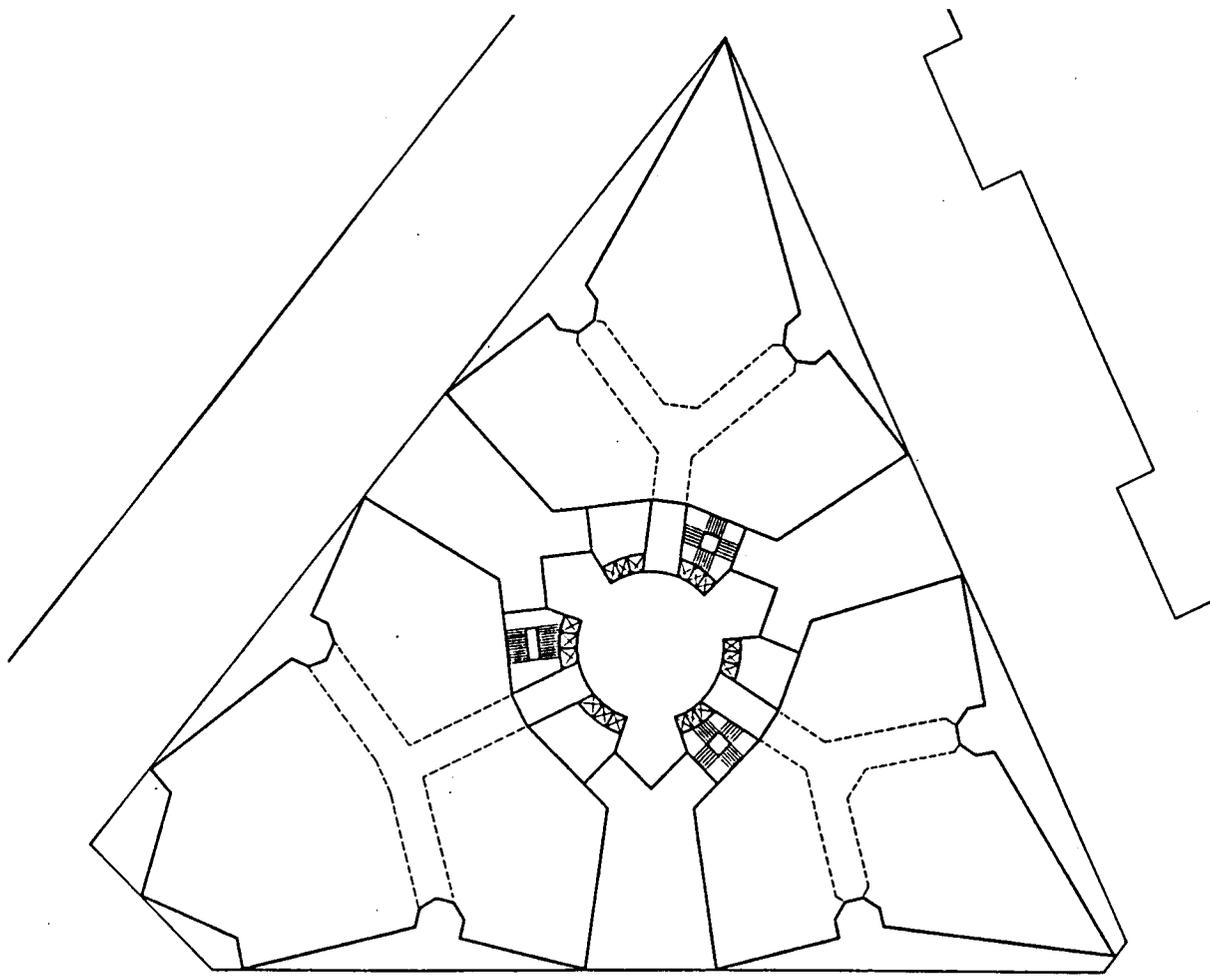
Il s'agit ici d'accentuer la dynamique qui caractérise l'angle comme un point de convergence de directions antagonistes. Cela suppose d'articuler uniquement des parois de même nature (vitrage/vitrage, minéral/minéral), pour conserver à l'angle toute sa puissance de concentration de matière.

Dans tous les cas, chaque pièce qui matérialise l'arête acquiert le poids et la valeur dynamique d'un véritable élément de construction de l'espace. L'assemblage correspond alors au montage d'un élément d'angle qui tente de contenir l'"immobilité" des parois qu'il unit.

Par le terme "immobilité" nous faisons allusion à l'effet paradoxal que produit la disposition des éléments de séparation dans l'espace. Celle-ci paraît en effet totalement arbitraire, ne semble accepter aucune transformation.

Au lieu d'exprimer leur stabilité, ce phénomène implique une immobilité précaire des parois dans l'espace. C'est l'élément d'assemblage qui assure cet équilibre instable.

Si l'angle s'affirme ainsi comme une figure matérielle isolée dans l'espace, la tranche visible des parois revêt la même signification plastique.



3

Ainsi, pour Mies, un angle vitré, une jonction de parois, l'extrémité apparente d'un mur se résolvent de la même manière; c'est à dire plastiquement. A travers ces figures, il réalise le passage à une autre cohérence de l'espace.

Articulations matérielles de la composition perspective, ces arêtes tendent à ravir à la structure porteuse son rôle de ponctuation concrète. Elles ne sont plus de simples données géométriques du plan, mais s'affirment comme la réelle ossature du bâtiment. La logique d'accumulation de matière qui se trouve ici exercée sur ces fragments, se révèle comme un véritable travail d'ornementation. Mais la réponse qu'apporte Mies, dévoile un sens décoratif jusqu'alors inconnu; qui ne repose pas sur la confirmation de la rationalité constructive du bâtiment, mais au contraire sur sa négation.

Cela ne signifie pas que la seule vocation de l'angle consiste à transgresser la pesanteur des éléments porteurs. Car cet élément, cet ornement en révèle la matérialité reconstruites d'un espace qu'il a préalablement désarticulé. Refusant de se soumettre à la forme classique de la transparence ou au déterminisme faussement structurel de la perspective d'angle, l'attention que Mies porte à ces éléments dévoile le souci exacerbé de contrôler ce fragile équilibre de l'ordre né du désordre.

BIBLIOGRAPHIE

CITATIONS

- 8-29 *BAUHAUS.*
Publication de l'institut für Auslandsbeziehungen,
Stuttgart, 1974.
- ARGAN, Giulio Carlo. BRUNELLESCHI.*
Macula, 1981.
- BANHAM, Reyner. AGE OF THE MASTERS, A PERSONAL VIEW OF MODERN*
ARCHITECTURE.
The Architectural Press, 1975
- 15 *BLAKE, P. MIES VAN DER ROHE, ARCHITECTURE AND STRUCTURE.*
Pelikan Books, Baltimore, 1960.
- BLASER, Wermer. MIES VAN DER ROHE.*
Verlag für Architektur Artemis Zürich, 1972.
- 3 *MIES VAN DER ROHE, MEUBLES ET INTERIEURS.*
Les Maîtres du Design / Electra Moniteur, 1982.
- 17 *BOGNAR, B. CONTEMPORARY JAPANESE ARCHITECTURE, ITS DEVELOPMENT*
AND CHALLENGE.
Van Nostrand Reinhold, 1985.
- BONTA, J. MIES VAN DER ROHE, BARCELONA 1929.*
Editorial Gustavo Gili SA, Barcelone, 1975.
- BUISSON, D. TEMPLES ET SANCTUAIRES AU JAPON.*
Editions du Moniteur, 1981.
- 27 *BURCKHARDT, Lucius. LE WERKBUND ALLEMAGNE AUTRICHE SUISSE.*
Editions du Moniteur, 1981.
- 9-25 *CALI, François. L'ORDRE GREC, ESSAI SUR LE TEMPLE DORIQUE.*
Arthaud, 1958.
- CARTER, P. "Mies van der Rohe" ARCHITECTURAL DESIGN. n° 3,*
Londres, 1961.
- 24 *CHASTEL, André. "L'architecture cosa mental"*
BRUNELLESCHI, LA NAISSANCE DE L'ARCHITECTURE.
Direction de l'architecture, 1978.
- 7 *DAL CO, F. et G. MAZZARIOL. CARLO SCARPA, L'OEUVRE COMPLETE.*
Electra Moniteur, 1984.
- 11 *DELEUZE, G. et F. GUATTARI. "Mille plateau"*
CAPITALISME ET SCHIZOPHRENIE.
Edition de Minuit, 1980.
- DOXIADIS, C.A. ARCHITECTURAL SPACE IN ANCIENT GREECE.*
The Mit Press, 1972.
- DREXLER, A. MIES VAN DER ROHE.*
Otto Maier-Verlag, Ravensburg, 1960.
- 10 *EISENMAN, P. "Entretien avec P. Eisenman" A M C. n° 41*
mars 1977.
- 22 *"Un dispositif analytique dans l'espace"*
TECHNIQUE ET ARCHITECTURE n° 360, juin/juillet 1985.

- GLAESER, Ludwig. "Mies van der Rohe, Crown Hall and New National Gallery" GLOBAL ARCHITECTURE. n° 14, A.D.A. Edita Tokyo, 1972.
- "Mies van der Rohe, Farnsworth House" GLOBAL ARCHITECTURE. n° 27, A.D.A. Edita Tokyo, 1974.
- 1 GRASSI, Giorgio. L'ARCHITECTURE COMME METIER ET AUTRES ECRITS. Architecture + Recherche / Pierre Maraga éditeurs, 1979.
- 12 HEIDEGGER, M. DER URSPRUNG DES KUNSTWERKES Stuttgart, 1978.
- 26-16 HITCHCOCK, H.R. ARCHITECTURE: DIX NEUVIEME ET VINGTIEME SIECLES. Pierre Mardaga éditeurs, 1981.
- 13-14 JOHNSON, Philip C. MIES VAN DER ROHE. The Museum of the Modern Art, New York, 1978.
- 5 KOOLHAAS, Rem. "La deuxième chance de l'architecture" ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. n° 238, avril 1985.
- MIES VAN DER ROHE.
Architectural Monographs, Academy Editions / St-Martin's Press, 1986.
- 6 RIVKIN, Arnoldo. "Notes sur l'architecture l'esthétique et le sublime" BABYLONE. n° 1, 10/18 UGE, 1983.
- L'OBJET DE L'ARCHITECTURE.
Rapport de recherche SRA, Ecole d'Architecture de Nancy, 1983.
- SCHILL, Fons. ARCHITECTURE MEMOIRE DE FIN D'ETUDES. Institut Supérieur d'Architecture St Luc Bruxelles, année académique 1984-85.
- 30 SCHULZE, Franz. MIES VAN DER ROHE, A CRITICAL BIOGRAPHY. The University of Chicago Press, 1985.
- 21 SCOLARI, Massimo. "Le mécanisme de la représentation" DECORATION INTERNATIONALE. n° 75, octobre 1984.
- 4-18-20 SHINOHARA, K. KAZUO SHINOHARA, ARCHITECTE JAPONAIS 30 MAISONS CONTEMPORAINES. ed. SADG, 1979.
- 2 "Entretien avec Kazuo Shinohara" TECHNIQUE ET ARCHITECTURE. n° 364, février/mars 1986.
- 19-23 "Musée de gravures ukiyo-e à Matsumoto" L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. n° 228, septembre 1983.
- "Kazuo Shinohara, une réalisation, un projet" L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. n° 243, février 1986.
- TAFURI, Manfredo. "Le projet historique" A M C. n° 54-55. Société Française des Architectes, 1981.
- 28 TAFURI, M. et F. DAL CO. ARCHITECTURE CONTEMPORAINE. Berger-Levrault, 1982.
- TEGETHOFF, Wolf. MIES VAN DER ROHE, THE VILLAS AND COUNTRY HOUSES. The Museum of Modern Art, New York, 1985.