



HAL
open science

Que veut dire “ Less is more ” ?

Gilles Marty

► **To cite this version:**

Gilles Marty. Que veut dire “ Less is more ”?. Lieux Communs - Les Cahiers du LAUA, 2002, Lire et dire l'architecture, 6, pp.117-129. hal-03174511

HAL Id: hal-03174511

<https://hal.science/hal-03174511v1>

Submitted on 19 Mar 2021

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

« Toute transparence pose immédiatement la question de son contraire, le secret. »

Jean Baudrillard

COMPRENDRE MIES¹

Tout s'explique toujours chez Mies par l'invention dans le visible. Le désir insatiable de créer des objets architecturaux extraordinaires, étranges monolithes noirs d'une profondeur insondable, magnifiques apparitions urbaines, purs événements de lumière, écrans d'espaces où le temps change, s'étire ou se contracte. Mies invente une vision. Il inaugure une autre scène pour l'architecture, il fabrique un nouvel espace mental et optique pour l'explorer. Pavillons, villas, tours, blocs, méga structures, chaque nouvelle exploration typologique est l'occasion d'une avancée inédite dans le visible. A l'inverse, chaque invention dans le domaine de la perception est à son tour une remise en cause totale des conventions architecturales et des liens qui unissent l'architecture à l'espace, à la ville, au territoire, à la nature et au temps. Ainsi, pour comprendre Mies il faut réaliser que l'invention est totale, qu'elle investit tous les champs de l'action et de la création architecturale.

(1) Cet article est issu d'une recherche menée depuis plus de dix ans sur Mies van der Rohe grâce notamment au soutien de la bourse de la Villa Médicis « Hors les Murs ». Cette recherche a consisté à effectuer un voyage de six mois aux Etats-Unis et au Canada pour visiter et analyser la totalité des bâtiments de Mies van der Rohe réalisés en Amérique du Nord. Elle a permis en outre de rencontrer et d'interviewer une trentaine de personnes, amis, collaborateurs, directeurs d'agence, chefs de projets et partenaires de travail de Mies pour analyser les méthodes de conception et les processus de formalisation des projets. Enfin elle a permis de travailler sur les sources originales, plans, photos, dessins, conservés dans les institutions à Chicago, New York, Montréal, Los Angeles.

Alors pourquoi tant d'acharnement à ne rien voir et à ne rien comprendre ? Pourquoi tant d'obstination à récupérer le personnage à des fins qui lui sont visiblement étrangères ? Pourquoi tant d'académisme autour d'une œuvre qui est tout sauf conventionnelle ? En définitive, on s'aperçoit que ni les références classiques, ni les interprétations doctrinaires, ni le

mythe de la perfection minimaliste, le fameux « Less is more », ne permettent de saisir cette œuvre.

Car la recherche architecturale de Mies, une des plus puissantes de toute l'histoire de l'architecture, n'est pas ce qu'on croyait d'abord. Le personnage est bien plus ambigu qu'on ne le pense, son œuvre bien plus paradoxale qu'il n'y paraît. L'incroyable fascination qu'exerce l'œuvre missienne sur son siècle, les multiples interprétations et controverses qu'elle a suscitées, les innombrables emprunts dont elle est l'origine, les nouvelles explorations qu'elle a permises, n'ont d'égal que sa capacité à résister aux tentatives de récupération. A ceux qui voudraient enfermer Mies dans des doctrines, des lois universelles, des interprétations académiques, Mies oppose une œuvre d'un formidable pouvoir subversif de métamorphose.

LE VRAI ET SON CONTRAIRE

En effet, pour qui sait observer, le sens de l'architecture de Mies ne se résout pas dans le royaume des vérités éternelles de l'architecture, souvent symbolisé par les inévitables références à l'architecture antique. Pas plus qu'il ne se trouve dans les interprétations métaphysiques et philosophiques de ses discours, ni dans une quelconque éthique de l'art de bâtir, de la modestie architecturale ou de la vérité constructive.

La meilleure appréciation de l'œuvre de Mies, certainement la plus lucide et sans doute la plus respectueuse de son œuvre, est celle de Reyner Banham qui attribue à Mies l'attitude du « bricoleur ». Mies bricole. Il bricole avec la réalité. Car il sait comme tout grand architecte que la loi fondamentale de son art n'est pas la contrainte mais la liberté. Il monte ses expériences d'un nouvel ordre avec des éléments hétérogènes. On songe au projet de théâtre de Meinheim où un mur-rideau suspendu à des poutres industrielles repose sur deux socles en marbre. De même, Mies s'arrange avec la réalité des contraintes techniques, fonctionnelles et réglementaires. Pour le Crown Hall, il veut réaliser pour la première fois une structure métallique apparente à l'extérieur du bâtiment. Mais lorsque le code incendie lui impose une limitation de hauteur, il n'hésite pas à enterrer la moitié du bâtiment, rendant ainsi aveugle la moitié du programme. Plus tard, le grand bâtiment métallique qui abrite le musée de la Galerie nationale de Berlin reproduit à l'identique un projet

conçu initialement en béton pour un programme de bureau sous un climat tropical. Le collaborateur de Mies en charge de ce projet est formel. Une fois défini conceptuellement le prototype de cet immense volume vitré protégé sous une grande toiture unitaire, tous les programmes furent bons pour le réaliser. Au bout de deux essais infructueux, ce sera finalement celui de la National Gallery.

Il ne faut pas trop en faire avec Mies pour ériger en valeurs, authenticité, rigueur, rationalité, des apparences souvent trompeuses. Il ne faut pas s'extasier devant des détails qui s'avèrent des produits du commerce, comme il ne faut pas trop s'en faire pour savoir comment ça tient réellement ou s'inquiéter des conséquences désastreuses de tout cela en termes d'usage et de fonctionnalité. On songe à la bibliothèque de Washington où pour imposer la façade vitrée continue, les bureaux sont rejetés au centre du bâtiment, éclairés de manière artificielle et desservis par des couloirs aveugles, tandis que les postes de lecture directement en façade restent en grande majorité inutilisables du fait de la luminosité violente. Mais à l'inverse on pense aussi à la qualité et à l'attention apportée pour articuler chaque projet à son contexte. Les bâtiments américains de Mies sont faussement semblables les uns aux autres. Pour chaque nouveau projet, Mies fait réaliser des dizaines de versions de maquettes différentes. Chacune présente des variations infimes pour contrôler l'intégration des édifices dans le paysage urbain. Tout y est étudié avec une minutie extrême : les proportions des volumes, leur taille, leur hauteur, leur élancement, les ombres portées d'un bâtiment sur l'autre, leurs orientations, leurs relations au grand paysage, la manière dont ils se raccordent naturellement aux rues, la taille et la configuration des espaces publics dégagés au sol, jusqu'à l'emplacement et le design des éléments de mobilier urbain. Tout cela fera inévitablement bouger le paysage et la conception des espaces publics des grandes métropoles américaines.

Pour éviter le piège que Mies nous tend, nous dirons dans un premier temps que son œuvre est beaucoup plus ambiguë que le fameux « less is more » de ses disciples, qu'elle est bien plus complexe que le « less is a bore » de ses détracteurs et infiniment plus subversive que le « more is not less » de ses adversaires. Nous dirons que pour comprendre Mies, tout doit être pris à l'envers, en dépit de toute évidence et à l'encontre des

idées reçues. On ne comprend rien à Mies si l'on prend les choses au sens littéral et l'on peut se méprendre sur le sens profond de son œuvre tant que l'on ne conçoit pas une stratégie systématique de renversement des propositions.

Il faut considérer, en premier lieu, que derrière l'apparence d'une œuvre rationnelle se dissimule une recherche architecturale profondément paradoxale où coexistent systématiquement chaque chose et son contraire. Il faut réaliser qu'au travers du masque intemporel de l'architecture classique, Mies développe la plus belle exploration architecturale de son siècle, investissant dans son formidable laboratoire architectural les nouvelles possibilités esthétiques de nos mondes modernes. Il convient ensuite d'imaginer qu'au-delà de l'image minimaliste et puriste de ses bâtiments, toute sa recherche tend à l'intensification des effets et des puissances qui traversent l'architecture, qu'à chaque simplification du vocabulaire architectural correspond l'apparition d'un nouvel effet visuel. Il faut réaliser que loin des images conventionnelles de rigueur technique et d'authenticité constructive Mies bricole et s'entête dans ses explorations architecturales au prix de toutes les compromissions structurelles et fonctionnelles, pour atteindre *ses visions*. Il faut enfin, se résigner à accepter qu'en dehors de la vérification de sa propre théorie dans la réalité, l'œuvre de Mies n'est au service de rien ni de personne, d'aucun discours et d'aucun mot d'ordre, d'aucune transcendance, ni d'aucune éthique, qu'elle ne sert ni ses disciples, ni ses contradicteurs.

120

UN PUR SYSTÈME VISUEL

L'œuvre de Mies dit les choses en clair, mais nous sommes tellement habitués à chercher des explications qui satisfont d'abord nos propres conceptions des choses, que nous restons aveugles à cette clarté. Mies construit une théorie dynamique au sens physique du terme. Ce ne sont ni l'espace, ni la matière, ni la structure qui l'intéresse, mais les structures de perception du réel qui sont visées au travers de sa recherche architecturale.

Dès les années 1920, de nouveaux éléments architecturaux inconnus apparaissent : colonnes cruciformes, meneaux métalliques, parois libres. Des mesures d'une précision extrême règlent leurs positions et leurs échanges. Progressivement

c'est tout un art des emplacements et des distances qui se met en place. Science des dimensions et des éloignements, métrique infinitésimale qui organisent tout le visible : les corps, leurs formes, leurs matières, leurs intervalles, leurs lumières et leurs ombres. Aux U.S.A. l'œuvre change d'envergure en même temps qu'elle acquiert de grandes dimensions et de nouvelles possibilités techniques. La démultiplication des éléments dans les séries innombrables des façades des tours « acier et verre » produit des ensembles de plus en plus vastes, grilles, nappes, plaques, méga structures. Ces objets d'un nouvel ordre dépassent en taille et en effet tout ce que l'on connaissait en architecture. Les uns après les autres les corps migrent en périphérie des édifices, tandis que les éléments fonctionnels se concentrent dans des blocs de plus en plus compacts au cœur des bâtiments.

C'est l'avènement et le règne des surfaces et de leurs infinies possibilités optiques. De purs événements lumineux s'échappent des grands monolithes noirs. Transparences, réflexions, dédoublements, obscurcissements, scintillements, c'est tout un système de perceptions nouvelles qui se met en place, laissant derrière lui l'ancien art de l'architecture. Des phénomènes anormaux apparaissent en bordures des bâtiments. Eblouissements à la cime des tours, miroitement des angles diffractés à l'infini, obscurcissement instantané des grandes nappes de façades, ouverture de fines trouées visuelles entre deux blocs, ce sont là autant d'*effets de lumière*, imprévisibles et subits, qui captent le regard et attirent inexorablement l'œil en bordure des objets construits. A la limite des trames et des grilles de façades, ces phénomènes agissent comme des « attracteurs étranges » qui font imperceptiblement dériver les systèmes très organisés de Mies dans des zones de perceptions imprévisibles. Sur ces marges, tantôt incroyablement proches, tantôt infiniment lointaines, les édifices se fondent dans un nouvel élément : le ciel et le paysage américain.

On comprend alors que ce système architectural nouveau, d'une précision diabolique – n'oublions pas que dieu est dans les détails – n'a qu'un seul but : rendre l'architecture vulnérable aux puissances lumineuses extérieures dans toutes leurs dimensions changeantes, dans toutes leurs infinies variations colorées, dans toutes leurs possibilités de métamorphoses naturelles instantanées. Pour atteindre cela, il convient de simplifier la réalité architecturale pour pouvoir fonctionner plus

efficacement avec les forces et les entités qui constituent la réalité de notre perception du monde physique : villes, territoires, paysages et puissances naturelles.

LES QUATRE STRUCTURES

Mies « cultive » les prototypes comme certains conçoivent des systèmes ou d'autres créent des formes. Toutes les formes sont possibles en architecture, se résout chez Mies à *trop* de formes sont possibles. Ce n'est pas que de nouvelles formes d'architectures ne doivent pas être inventées, mais l'infinité des solutions formelles possibles pour un bâtiment constitue pour lui une fausse liberté, une hypothèse de création sans intérêt. Or s'il s'arrange avec certaines contraintes, Mies ne négocie pas avec son objectif final : le pouvoir de révélation de l'architecture dans le monde visible. Ainsi, on trouve toujours chez lui la confirmation que la qualité finale de l'objet est directement proportionnelle au degré de contrôle que l'on assure sur son processus de conception.

122

Chez Mies, plus que chez tout autre architecte, cette volonté de contrôle des objets architecturaux est un processus très dur, très exclusif et très coercitif. Pourtant son instrument privilégié, celui par lequel toute chose est déterminée dans sa forme, dans ses dimensions, dans sa position dans l'espace est purement subjectif. L'instrument qui permet ce contrôle idéal, c'est l'œil. L'œil, à la fois premier dans la détermination de toutes formes et ultime dans la vérification de leurs effets. On songe aux descriptions de Mies, assis des heures durant, devant une maquette grandeur nature d'une façade, vérifiant la manière dont un profil accroche la lumière et crée par répétition et superposition une surface tantôt noire et opaque, tantôt striée et luisante, tantôt opale et luminescente. Analysant comment le moindre déplacement de l'œil, une infime variation de la position de l'observateur, fait s'obscurcir subitement des pans entiers du bâtiment ou laisse le regard traverser de part en part toute l'épaisseur de l'objet. On imagine la perplexité de ses élèves face aux meneaux « décoratifs » des tours du Lake Shore Drive, sensés exprimer l'essence de la structure acier du bâtiment, lorsque sa structure réelle, enveloppée sous plusieurs couches de métal et de plâtre, reste invisible à l'intérieur. On compatit avec la lassitude de ses collaborateurs chargés de réaliser la énième version d'une

maquette de vérification de grande taille, à peine différente de quelques détails imperceptibles, de la version précédente.

Ainsi, pour comprendre Mies il convient d'affirmer que le sens de ce que nous voyons n'est ni prisonnier de l'objet qui le porte, ni le fruit d'une logique déterministe, qu'elle soit constructive, technique, spatiale ou fonctionnelle. Mais que tout se résout dans la coexistence de la chose et des différents systèmes optiques dans lesquels elle est insérée, qui la prolongent, la détournent, la dévient, l'accélèrent.

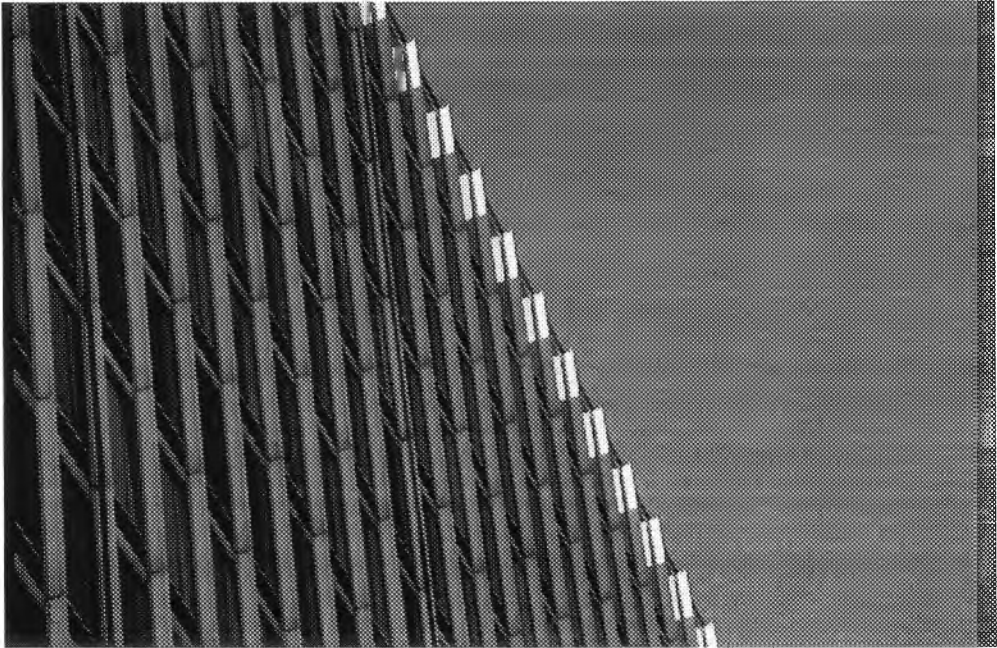
Chaque chose que nous voyons est en effet indissociable de systèmes visuels plus vastes qui définissent les différents niveaux de perception du bâtiment. Nous dirons que plusieurs niveaux de « structures » coexistent et s'imbriquent : la structure réelle du bâtiment qui définit son ossature, la structure géométrique qui détermine le profil de chaque élément et lui assigne une place immuable, la structure optique qui règle les intervalles entre les corps, génère les effets de séries et la structure lumineuse de l'édifice, qui balaye toutes les autres suivant la moindre variation extérieure d'atmosphère. Ainsi chaque corps, du plus immense au plus minuscule, est déterminé par un système *infra formel* qui définit son apparence, non pas suivant sa nature ou sa fonction, mais suivant sa capacité à entrer en action visuelle dans des ensembles de plus en plus vastes et dynamiques.

123

LA LOI DES SÉRIES

Le Pavillon de Barcelone est certainement le moment clef dans l'histoire de l'œuvre de Mies, et dans l'histoire de l'architecture en général, où apparaît pour la première fois cette ambiguïté, cette incertitude profonde vis-à-vis de ce que nous apercevons. En apparence, et tous les manuels d'histoire d'architecture en sont d'accord, les choses ont acquis plus de clarté. Elles se sont profondément simplifiées. D'un côté les éléments porteurs, de l'autre les parois qui subdivisent l'espace. Aucune confusion n'est plus possible.

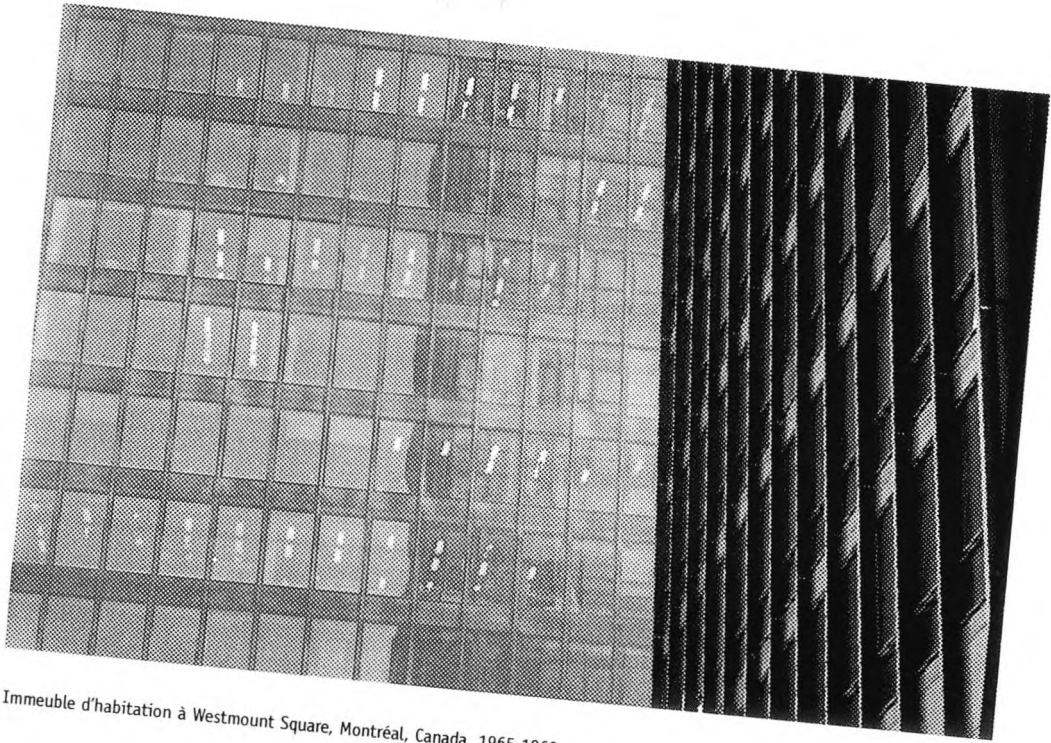
Alors d'où vient ce sentiment inconnu de liberté à se mouvoir dans l'espace et cette sensation permanente d'infinité de parcours possibles ? Pourquoi les corps spatiaux échangent-ils si facilement leurs matières et leurs qualités dans l'espace, se



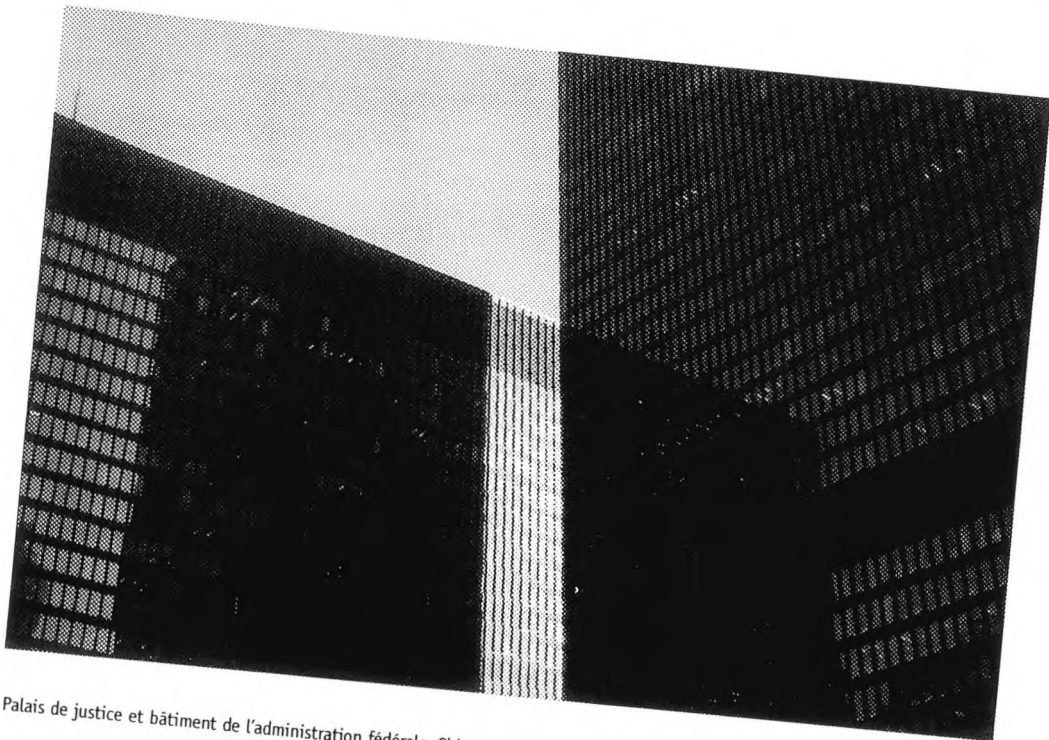
Immeuble d'habitation à Lafayette Park, Detroit, USA, 1955-1958.



Merdith Memorial Hall à l'université de Drake, Des Moines, USA, 1962-1965.



Immeuble d'habitation à Westmount Square, Montréal, Canada, 1965-1968.



Palais de justice et bâtiment de l'administration fédérale, Chicago, USA, 1959-1973.

renvoyant sans cesse les uns aux autres ? Qu'est-ce qui nous pousse toujours en avant dans ce pavillon ou nous immobilise durant de longs moments de méditation ? A quoi correspond ce besoin de comprendre, de combler un manque, de reconstituer les pièces d'un puzzle qui ne se raccordent pas, de rassembler des fragments aléatoires d'une totalité spatiale inatteignable ?

Le procédé de mise en forme qui réduit les éléments à quelques signes purs dans l'espace du pavillon repose en fait, non pas sur une rationalisation du système, mais sur une omission fondamentale, une manipulation profonde de la nature et des qualités des choses qui s'accompagne d'une altération de leur apparence superficielle. En effet à la très grande différence interne des éléments, posée comme postulat, entre éléments porteurs et parois séparatives, correspond une très petite différence externe qui confère aux choses une seconde nature et les fait entrer dans le jeu réglé des apparences trompeuses, où les choses perdent leur consistance matérielle au profit de pures relations visuelles. Mais, qu'en est-il en réalité de ce système qui simplifie et rationalise :

126

- Même registre de matériaux réfléchissant quelle que soit la nature des choses : verre opale, verre transparent, marbre, onyx, inox ;
- Effets miroirs et superpositions visuelles : miroirs d'eau, interposition de masques et d'écrans, éléments perçus en simple ou double transparence ;
- Absence totale de liaison et d'articulation entre les corps ;
- Décomposition systématique des corps en arêtes et facettes, qui accentuent la finesse des profils et provoquent la confusion entre parois, menuiseries et poteaux cruciformes ;
- Fractionnement de la trame structurelle en micros séquences, en cellules d'espaces autonomes ;
-

Ainsi, un nouvel ordre apparaît où chaque élément exprime sa vulnérabilité aux autres éléments dans lesquels il se fond, se prolonge, se reflète ou s'inverse, créant des enchaînements spatiaux d'une extrême fluidité, libres de toute contrainte physique et matérielle. En gagnant apparemment en précision les choses ont acquis plus de liberté : le regard passe de l'une à l'autre, de manière aléatoire, indépendamment de leur nature fonctionnelle ou structurelle. Les choses n'opposent plus de résistance. Loin de signifier une logique de création rationnelle, cet effort de simplification des apparences n'a d'autre but que

de délier systématiquement les liens matériels et physiques qui lient par essence les corps entre eux pour leur offrir l'opportunité d'émettre et de se combiner avec une intensité maximale. Le « less » a donc une contrepartie : ce pouvoir de déliaison ou de déréalisation des choses manifeste une intensification et une démultiplication à l'infini des effets architecturaux.

Ce que le Pavillon de Barcelone inaugurerait, l'œuvre aux Etats-Unis le démontrera de manière magistrale. Chaque corps est ici défini d'abord comme un invariant, parfaitement individualisé, autonomisé, sans se soucier de son apparence individuelle mais en contrôlant parfaitement sa capacité à entrer en action dans des séries innombrables. Les choses n'acquièrent leur position qu'en rapport avec d'autres pièces identiques. C'est la loi des séries et des intervalles qui règle la taille, la forme et la position des éléments. Chaque pièce est aussi tributaire d'un processus qui la décompose sans cesse en de nouvelles figures : lignes, contours, cadres, arêtes. Cela veut dire qu'une fois mis en place et stabilisé, chaque élément est doublement indissociable d'un mouvement qui le fragmente et d'un autre qui le démultiplie. L'œil circule, englobe ou divise à l'infini, sans pouvoir se fixer dans ces séries divergentes. La structure devient rythme, conçue comme variation incessante des associations optiques et lumineuses entre des corps, parfaitement isolés, infiniment petits qui se composent dans des ensembles incommensurables. Simplifier signifie ici rendre les corps parfaitement compatibles entre eux, congruents. C'est éviter qu'ils puissent disconvenir. Car si une seule expression matérielle, concrète, tactile – c'est à dire non-optique – venait à ralentir une séquence visuelle, à freiner les vitesses d'association entre les choses, si la moindre possibilité de hiérarchisation structurelle ou constructive venait à donner à telle ou telle chose une valeur prépondérante, c'est l'ensemble du système qui serait compromis. Pour que se forment ces grands mouvements visuels et lumineux entre tous ces objets innombrables, il convient que tous ces corps soient infiniment disponibles et compatibles.

TEMPS ET ESPACE

Nul doute que Mies pousse sa « machine architecturale » au maximum de ses possibilités. C'est ce qui en fait une œuvre expérimentale d'une redoutable efficacité. Mies ouvre une voie. Il défriche, sélectionne, organise ses conditions expérimentales.

Il observe, tranche, vérifie puis répète à l'infini. Pour lui, comme l'astrophysique et la mécanique quantique, l'architecture est un système où tout est affaire de précision dans l'aléatoire. Et ce système doit être exploré aux limites de ses capacités.

Il en résulte que les bâtiments ne sont plus des architectures construites à proprement parler, mais des combinaisons de différents systèmes visuels qui *tiennent* entre eux et dans lesquels le point de vue de l'observateur entre comme une composante indissociable. Toujours le regard, encore l'œil. Contrairement à ce que des siècles d'architecture nous avaient enseigné, les choses ne sont plus désormais *composées* entre elles, elles sont *synchronisées*. La différence est de taille, les conséquences sont redoutables. Elles impliquent le temps, le contingent et l'aléatoire au cœur même du dispositif de conception. Au parcours, à la promenade architecturale, conçu comme mouvement continu du spectateur dans l'espace, comme enchaînement logique et ordonné de séquences spatiales, se substitue un pur système de perception optique des choses où le temps prédomine sur l'espace. L'infime instant que prend le regard pour franchir des distances vertigineuses, le temps cyclique par lequel on ne cesse de recomposer les séries imbriquées, le temps infiniment variable du passage des réflexions lumineuses du ciel sur les parois, le temps propre, vibratile, des nappes qui s'obscurcissent ou s'éclairent au moindre mouvement de l'œil. Mies tente un invraisemblable paradoxe. Il prouve qu'il est possible de construire une architecture qui intègre le temps et l'aléatoire comme facteur déterminant de toute chose visible. Il invente une nouvelle loi des séries au service d'une infinité de possibilités de renversement des choses, par lesquelles le petit devient subitement immense, le lointain devient proche, le lourd indissociable du léger, l'unique inséparable du multiple, le transparent devient obscur et le noir lumineux.

La précision avec laquelle il assemble son système et règle ses effets n'a d'autre sens que d'introduire l'exactitude mathématique dans la contingence de la réalité, sans chercher un seul instant à en réduire ni les intensités, ni les possibilités illimitées de métamorphose. En cela l'œuvre de Mies est irrémédiablement moderne et non classique. Il pose une question qu'il résout à force de détourner toutes les dimensions du réel au profit de sa seule recherche architecturale. Dans quelles conditions peut-on raccorder une création humaine aux forces et aux

puissances qui produisent l'infinité changeante de la nature :
lumière, ciel, temps et durée ?

CE QUE VEUT DIRE « LESS IS MORE »

« Less » signifie libérer les corps spatiaux de leurs entraves et de leurs contingences matérielles, au profit d'une totale liberté de mouvement et d'une vision de l'objet global s'approchant de la *transformation continue*. En définitive, dans la proposition « less is more », c'est « more » et non « less » qui importe. Comme toute chose chez Mies, comme la structure, comme l'espace, l'apparence ou la matérialité des choses, « Less » n'est qu'un terme médian, un passeur au service d'une autre réalité architecturale autrement plus fondamentale pour nous. Ce « less » n'a d'importance qu'en tant que moyen et non en tant que but. Toute proposition minimaliste en architecture n'a d'intérêt que par le maximum de possibilités nouvelles qu'elle offre par ailleurs. Sa contribution se mesure à sa capacité de transformer profondément et durablement notre vision des choses et la perception de notre environnement, à dégager une multitude de nouvelles explorations fonctionnelles, formelles, typologiques, architecturales, territoriales. Sinon elle n'est qu'une énième version esthétisante du statu quo, une vision analytique et froide du monde, certes séduisante, mais dépourvue de toute nouveauté.

Ce qui rend l'œuvre de Mies van der Rohe si fascinante c'est son extrême pouvoir de libération de l'architecture. Mies nous enseigne que toute nouvelle vision en architecture doit supposer au départ sa disparition. Comme le note Mies, dans la préface d'un ouvrage peu connu et relativement mystérieux, nos corps sont devenus lourds. Ils ont perdu leur « aura » médiévale. Avec Mies, « de voyeur, on devient voyant ». Comme si subitement son architecture s'accordait, de manière libre et parfaite, aux puissances extérieures qui sans arrêt la traversent et l'englobent, ville, territoire, ciel, paysages, horizon, lacs et forêts. De ces puissances, son architecture crée un double lumineux. Lumière révélatrice et bienveillante qui, selon lui, enveloppait autrefois toutes choses vivantes.

Gilles Marty,

Architecte, directeur de l'agence INCA (Innovation, création et architecture), Maître-assistant à l'École d'architecture de Grenoble