

4 – Option M, son expression synthétique :

Principe : la matière produit des effets plastiques au moyen d'expressions qui lui sont propres, c'est-à-dire par des effets de masses, de surfaces ou de volumes.

Comme pour l'option précédente, l'architecte valorise le matériau utilisé pour la construction, mais cette fois ce n'est pas tant pour ses performances techniques que pour les effets plastiques qu'il permet, usant pour cela d'effets de masses, de surfaces ou de volumes, c'est-à-dire des effets qui utilisent spécialement l'aspect ou la présence de la matière utilisée.



Ludwig Mies van der Rohe avec Lilly Reich : détail de l'intérieur de la Villa Tugendhat à Brno, République tchèque (1929-1930)

Sources des images : <https://www.cca.gc.ca/fr/recherche/details/collection/object/361125> et <https://www.rako.cz/cs/o-nas/reference/vila-tugendhat-brno-13253>



On commence par une disposition intérieure de la villa construite pour les époux Tugendhat à Brno, maintenant en République tchèque, par Mies van der Rohe et l'architecte d'intérieur Lilly Reich. L'un des cloisonnements de sa pièce principale est réalisé avec une paroi courbe non close, habillée d'un riche placage en bois sur ses deux faces. Cette cloison implique des effets de matière pour deux raisons distinctes : d'une part, pour le traitement de ses surfaces qui met en valeur le matériau bois, d'autre part, parce que sa surface courbe génère un enveloppement matériel que l'on ressent avec notre propre corps matériel.

Cette courbure prononcée donnée à la paroi sépare du reste de la pièce l'espace situé à son intérieur et entourant la table positionnée en son centre. Du fait que cette cloison enveloppe un lieu qui est clairement délimité sans pour autant être fermé, l'espace situé à l'intérieur de la cloison est à la fois séparé de l'espace alentour et rassemblé avec lui puisque tout l'espace de la pièce est continu. Pour la même raison, on peut dire que l'intériorité de cette partie de la pièce est bien faite, puisqu'on la ressent grâce au fort effet d'enveloppement produit par la cloison courbe, et simultanément qu'elle est défaite à cause de la continuité de l'espace et de son ouverture dans bien des directions à partir de l'alcôve ainsi suggérée.

Commencé en 1956, le musée Solomon R. Guggenheim à New-York est l'une des dernières œuvres de Wright qui décéda en 1959, quelques mois avant la fin du chantier. Nous n'en considérerons que la rampe en spirale qui fait essentiellement valoir des effets de matière : sa surface et la masse de la bande qui s'enroule en spiralant, ainsi que le volume de la matière du tronc conique qu'elle génère par cet enroulement. Pour ne pas compliquer les analyses on n'évoque que les deux effets principaux de chaque époque, mais, en passant, on peut signaler que celui qui rend spécialement

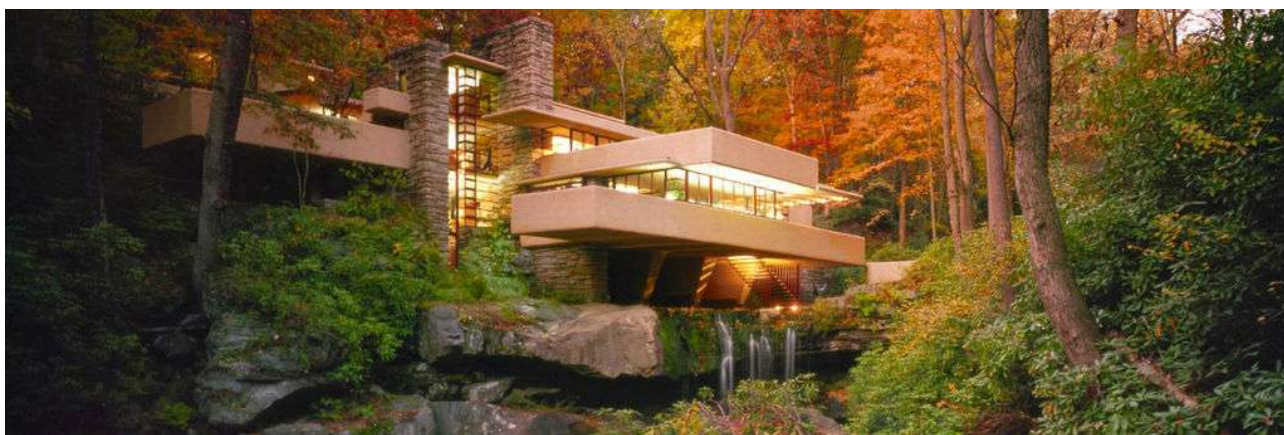
compte de la matière implique alors un effet de « synchronisé/incommensurable », un effet qui est certainement à l'origine de cette forme en spirale, puisque l'on ressent bien sa régularité sans pour autant saisir comment est obtenue la synchronisation du décalage de ses étages.



Frank Lloyd Wright : le musée Solomon R. Guggenheim à New-York, USA (1956-1959)

Source de l'image : <https://www.guggenheim.org/about-us/architecture/frank-lloyd-wright-and-the-guggenheim>

De façon évidente, chacun des étages forme une bande bien séparée des autres puisqu'un jour continu les tient écartées, mais ces bandes bien séparées sont aussi rassemblées dans une forme globale conique. L'effet de fait/défait présente deux aspects : d'une part, la surface toujours blanche du bâtiment se présente comme une surface dont tout détail décoratif ou tout détail de forme est complètement défait puisqu'elle est absolument uniforme, et d'autre part, alors que la forme conique de l'ensemble est bien repérable, et donc bien « faite », elle est plusieurs fois cassée par les saignées qui coupent sa spirale en morceaux.



La Maison sur la cascade (Fallingwater), construite par Frank Lloyd Wright en 1936-1939 pour Edgar J. Kaufmann, sur la rivière Bear Run en Pennsylvanie, USA

Source de l'image : <http://www.laurelhighlands.org/things-to-do/arts-culture/frank-lloyd-wright/>

La « maison sur la cascade » a été construite de 1936 à 1939 par Frank Lloyd Wright pour Edgar J. Kaufmann en Pennsylvanie, le même Kaufmann pour lequel Richard Neutra a construit la « maison du désert » envisagée à la fin de la 1^e partie. Cette maison s'intègre en parfaite continuité avec son environnement naturel : ses balcons en longs encorbellements horizontaux reprennent et poursuivent les lits en cascade de la roche, et son noyau central reprend les hautes verticales des fûts des grands arbres au milieu desquels la maison est implantée. Toutefois, ce mimétisme des formes par lequel la maison semble se glisser dans la nature et la prolonger à l'identique est contrebalancé par le choix des matériaux dont l'aspect tranche radicalement avec l'aspect irrégulier des rochers et

des végétaux : les balcons et les auvents filent nets tandis que leur claire surface uniforme tranche avec leur environnement aux formes irrégulières et avec l'infinie variation de leurs couleurs, et de la même façon la grille régulière des menuiseries, aussi bien les verticales que les horizontales, se distingue absolument de l'irrégularité et du fouillis végétal alentour.

C'est par le moyen d'énormes porte-à-faux, tout à fait inusuels à son époque, que les bandes horizontales s'avancent et s'étirent librement dans l'espace sans que leur matière ne semble imposer la moindre limite ou la moindre condition, et c'est par leur texture de surface bien visible que les massifs verticaux affirment qu'ils sont faits de solides pierres maçonnées ensemble. Or, que font ces bandes de matière blanches s'étirant librement ? : bien « séparées » les unes des autres, elles se « rassemblent » en s'accrochant sur les colonnes verticales des massifs traités en pierre, tandis que, par la similitude de leur apparence, elles sont aussi nécessairement rassemblées dans notre perception. Simultanément, le lisse parfait de leur surface « défait » toute la multiplicité des détails qui sont « faits » sur l'épiderme des surfaces en pierres et qui, également, sont « faits » dans le foisonnement des végétations alentour. D'un autre point de vue, on peut dire du bâtiment que le rassemblement de toutes ses parties est bien « fait », mais qu'il se délite, qu'il se disloque, qu'il se « défait », puisqu'il disperse en tous sens les bandes horizontales blanches de ses balcons, de ses terrasses et de ses auvents, ainsi que les bandes verticales maçonnées qui vont vers une autre direction encore.



Frank Lloyd Wright : vue d'ensemble depuis l'entrée des bâtiments de la société Johnson à Racine dans le Wisconsin, USA (1950)

Sources des images :
<https://blog.360modern.com/frank-lloyd-wright-and-norman-foster-mix-it-up-at-the-sc-johnson-wax-factory-and-headquarters/2021/07/>

On revient sur les bâtiments de la société Johnson à Racine, édifiés par Frank Lloyd Wright et dont nous avons déjà envisagé la tour du bâtiment des laboratoires.

Cette fois-ci, nous considérons le choix d'utiliser systématiquement le matériau brique en surface et d'arrondir systématiquement la forme des bâtiments impliqués. Cette uniformité dans le traitement, spécialement pour ce qui concerne la répétition de l'adoucissement par arrondi de chacune des arêtes verticales des bâtiments, que ce soit au moyen d'un court rayon d'arrondi ou qu'il s'étale longuement dans l'espace, implique inévitablement que nous rassemblons dans notre vision tous ces similaires arrondis en brique bien qu'ils soient physiquement séparés les uns des autres. Simultanément, nous découvrons que les formes des différents bâtiments se dispersent dans l'espace, certains en se croisant orthogonalement, d'autres en affirmant leur trajet diagonal, tandis que, pour sa part, la tour affirme une verticalité qui tranche avec les longues horizontales des autres bâtiments, et cette dispersion implique que la compacité de l'ensemble, pourtant bien présente, et donc bien faite, semble se défaire vers toutes les directions.

Accessoirement, on notera le choix malheureux de la pénétration d'une toiture en zinc dans l'arrondi en briques situées à droite de l'entrée, ce qui génère une cassure assez inesthétique à cet arrondi.



Le Corbusier : Chapelle Notre-Dame du Haut à Ronchamp, France (1950-1955)

Source de l'image : <http://www.fondationlecorbusier.fr>

La Chapelle Notre-Dame du Haut conçue par le Corbusier pour Ronchamp a été construite de 1950 à 1955. Elle est constituée de murs et de pans de mur disjoints les uns des autres, penchés ou courbés sans justification technique, elle est couverte d'un toit qui ne s'appuie pas sur les murs pourtant situés juste au-dessous de lui et qui génère de larges débords aux arrondis insolites.

C'est donc comme en toute liberté que ces formes maximisent des effets de masse matérielle et des effets de surface, ce faisant elles sont rassemblées dans un même bâtiment tout en étant bien séparées les unes des autres par des écarts ou par des jours. Dans le même temps, la clôture du volume visiblement compact qu'elles forment est défaite par les coupures qui les séparent et par leurs dynamiques qui semblent les disperser en tous sens.

IMAGE ÉVOQUÉE relevant du Droit d'auteur : *Dessin de Le Corbusier, vue aérienne du projet de Ville contemporaine de 1922*

Elle est en principe accessible à l'adresse : <https://atfpa3y4.wordpress.com/2016/04/21/ville-radieuse-le-corbusier-1935-investigacion-de-daniel-silva-collado/> (1re photo)

Sinon, faites une recherche sur un moteur de recherche de votre choix avec la requête : *Le Corbusier vue aérienne du projet de Ville contemporaine 1922*

Les effets qui valent à l'échelle d'un bâtiment valent aussi à plus grande échelle. Ainsi en est-il dans le projet de Ville contemporaine conçu par Le Corbusier en 1922, un projet qui évoluera plus tard dans son fameux Plan Voisin de 1925 où il envisageait de supprimer tout un quartier historique de la ville de Paris pour le remplacer par de grands immeubles modernes implantés dans un vaste parc et desservis par d'immenses autoroutes. Dès cette version initiale de 1922, l'ensemble de la disposition se présente comme un groupe de hauts immeubles aux formes géométriques entouré par un gigantesque tapis d'immeubles linéaires bas, cheminant de façon continue selon un parcours articulé presque seulement par des angles droits.

La nappe de ces bâtiments bas est rassemblée avec celle des immeubles hauts puisqu'elle les enferme complètement, mais en même temps elle en est complètement séparée car leurs différences de style impliquent visuellement qu'il s'agit de quartiers bien distincts. À l'intérieur du quartier des immeubles hauts, chacun est bien séparé des autres, notamment parce qu'il en est très écarté et qu'il se dresse isolément dans le vide, mais en même temps chacun participe de façon évidente au groupe des immeubles hauts, et donc à leur rassemblement. Et si ces immeubles hauts font tous un effet de verticalité, celui-ci est défait par le systématisme horizontal des immeubles linéaires bas. Évidemment, cette disposition résulte d'une conception d'urbanisme, mais on a voulu montrer que les effets plastiques de rassemblé/séparé et de fait/défait peuvent aussi bien se retrouver à l'échelle

globale de l'aménagement d'une ville, et donc se traduire en solutions urbaines.



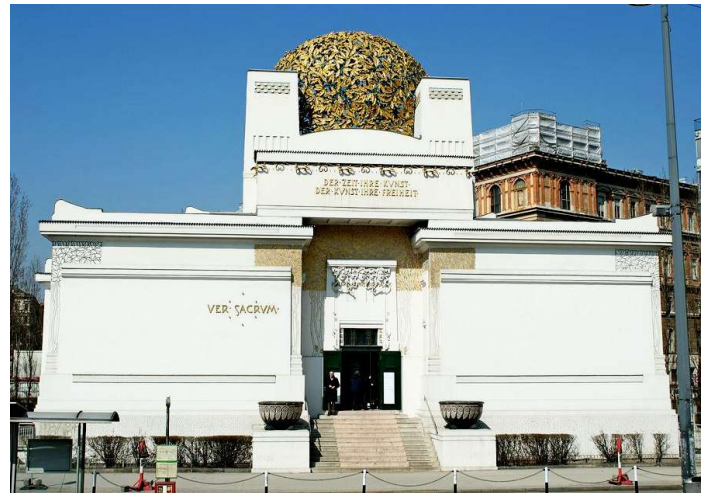
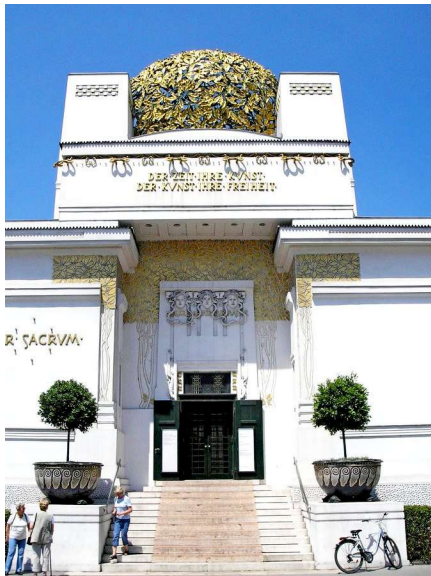
Charles Rennie Mackintosh: la façade latérale de l'École d'Art de Glasgow en Écosse, Royaume-Unis (1897-1909)

Sources des images :
<https://www.university-grounds.com/home/category/glasgow-school-of-art> et
<https://www.abouthritain.com/articles/rennie-mackintosh.asp>

L'architecte écossais Charles Rennie Macintosh (1868-1928), tout comme l'architecte autrichien Joseph Maria Olbrich que nous envisagerons plus loin, fait partie des architectes habituellement regroupés dans le mouvement de l'Art Nouveau envisagé au chapitre précédent. Le traitement des bow-windows de la façade latérale de l'École d'Art de Glasgow, en Écosse, construite de 1897 à 1909, utilise très clairement des effets qui l'associent plutôt au début de l'architecture moderne.

Les bow-windows de la partie droite de cette façade s'organisent en trois longues bandes verticales regroupant les verrières de plusieurs étages. Ceux en partie basse s'alignent horizontalement avec trois autres verrières isolées, de telle sorte que le rassemblement des verrières se fait à la fois selon des alignements verticaux et selon des alignements horizontaux. Dans chacun de ces rassemblements les verrières alignées se démarquent individuellement, car leur surface au quadrillage continu de petits carreaux tranche visuellement avec l'apparence de la paroi en pierre qui les supporte, qui les sépare ou qui les prolonge verticalement. Autres effets presque inverses de rassembler/séparer : nous ne pouvons nous empêcher de rassembler visuellement toutes les surfaces en verrière à cause de l'uniformité de leur traitement, et ce faisant nous les séparons collectivement de la surface en pierre qui forme l'essentiel de la façade, une surface que nous rassemblons également pour elle-même, dans sa continuité à la fois horizontale et verticale, du fait de son uniformité sur l'ensemble de la façade.

Le fait/défait utilise la concurrence visuelle entre les alignements horizontaux et les alignements verticaux, spécialement pour ce qui concerne les trois bow-windows les plus à droite de la rangée du bas, car notre perception de leur alignement avec les bow-windows situés à leur gauche ne cesse d'être défaite par notre perception de leur alignement avec les bow-windows situés au-dessus d'eux. Il vaut aussi pour l'articulation entre les surfaces en pierre et les surfaces vitrées de ces bow-windows : puisque aucun appui ni aucun linteau en maçonnerie ne vient faire la moindre transition entre ces deux surfaces, le sec passage d'un matériau à l'autre défait toute la complexité habituellement attendue pour cette transition.



Joseph Maria Olbrich : le palais de la Sécession à Vienne, Autriche (1897)

Sources des images : https://no.m.wikipedia.org/wiki/Fil:Secession_Vienna_June_2006_005.jpg et https://fr.wikipedia.org/wiki/Palais_de_la_S%C3%A9cession

La première commande professionnelle de Joseph Maria Olbrich (1867-1908) a été le palais de la Sécession à Vienne, en Autriche, un bâtiment qu'il a construit en 1897.

Deux corps de bâtiments se rassemblent autour du creux que forme l'entrée, clairement séparés par ce vide tandis que le massif également séparé qui recouvre l'entrée rassemble aussi sa masse avec celle des deux corps de bâtiments qu'il surmonte. À son tour, ce massif supérieur rassemble quatre plots bien séparés situés à chacun de ses coins, et avec eux il rassemble aussi en son centre une boule dont la surface rassemble de multiples feuilles dorées que l'on perçoit nettement séparées les unes des autres. Les arbres dessinés sur les murs au-dessus de l'entrée ont également leurs feuilles qui sont bien séparées les unes des autres et qui, simultanément, sont rassemblées dans la trame dorée continue qui représente leurs feuillages. Ces deux motifs de feuillage doré, celui de la boule de la toiture et celui dessiné sur les murs de l'entrée, sont à la fois bien séparés l'un de l'autre et rassemblés dans notre perception à cause de l'unicité de leur motif et de leur couleur.

Si des dessins d'arbres, mais aussi des sculptures de masques, sont faits au-dessus de l'entrée avec quelques écritures faites çà et là, sur l'essentiel des surfaces toute décoration est défaite, remplacée par une surface uniformément blanche.

Autre bâtiment de Joseph Maria Olbrich, la Tour du Mariage à Darmstadt, en Allemagne, construite en 1907 et 1908. Dans le haut de cette tour, cinq masses courbées à leur sommet sont étroitement rassemblées par accolement à leur base et simultanément bien séparées les unes des autres, notamment du fait de leurs hauteurs très différentes.

Si ces formes qui occupent la partie haute de la tour sont bien faites et bien articulées entre elles, par contre, presque toute complexité est défaite dans la partie plus basse de la tour, laquelle ne présente qu'une surface uniforme en briques, et sur cette surface uniforme quelques alignements horizontaux de fenêtres défont l'effet de verticalité produit par la tour dans son ensemble et par ses cinq doigts d'extrémité.



Joseph Maria Olbrich : la Tour du Mariage à Darmstadt, Allemagne (1907-1908)

Source de l'image : <https://de.wikipedia.org/wiki/Hochzeitsturm>

Quelques exemples maintenant de l'architecture du début de la Russie soviétique. On commence par un projet de concours pour le Commissariat au peuple pour l'industrie lourde. Ce projet, qui n'a jamais été réalisé, était prévu sur la Place Rouge de Moscou. Ses architectes en ont été les frères Vesnin, Léonid (1880-1933), Viktor (1882-1950) et Alexandre (1883-1959).

Ce bâtiment présente un jeu de masses en partie arrondies s'élevant verticalement à partir d'un socle commun horizontal. Ses masses verticales, soulignées par des ailettes également verticales, sont à la fois bien séparées les unes des autres et simultanément rassemblées, aussi bien par leur socle commun que par des passerelles droites ou à arcatures qui les relient à plusieurs reprises. Tandis que l'organisation générale des formes et leurs contrastes de surfaces fait un effet de complexité qui se lit à grande échelle, toute complexité de détail est défaite sur les grandes surfaces lisses qui sont systématiquement très uniformes.

IMAGE ÉVOQUÉE relevant du Droit d'auteur : *Les frères Vesnin, perspective du projet de concours pour le Narkomtiazhprom, le Commissariat au peuple pour l'industrie lourde, sur la Place Rouge de Moscou, URSS (1934)*

Elle est en principe accessible aux adresses :

https://www.reddit.com/r/ussr/comments/1qa6k08/the_1936_heavy_industry_commissariat_ministry/ ou <https://designmuseum.org/whats-on/talks-courses-and-workshops-not-in-use-2/building-a-new-feminism>

Autre architecte russe de la même période et du mouvement architectural qu'on a l'habitude d'appeler le « constructivisme », Iakov Tchernikhov (1889-1951).

On donne la photographie de la tour du château d'eau qu'il a construit en 1931 pour la fabrique de câbles métalliques Krasny gvozdil'shchik, à Leningrad : une masse parallélépipédique très verticale et un cylindre nettement affirmé, rassemblé avec le parallélépipède mais simultanément bien séparé de lui, car perché sur deux hauts poteaux et d'une forme qui le différencie bien. Si l'on dit que cette forme cylindrique fait, précisément, une surface arrondie qui tourne en partie haute du bâtiment, tout le reste de la construction défait cette affirmation arrondie puisqu'il s'en tient systématiquement à un registre de formes orthogonales.



Iakov Tchernikhov :

*À gauche, la tour du château d'eau de la fabrique de câbles métalliques Krasny gvozdil'sčik, à Leningrad, URSS (1931)
À droite, dessin d'une « fantaisie architectonique » (1933)*

Sources des images : https://fr.wikipedia.org/wiki/Iakov_Tchernikhov et <https://www.doctorajplatico.com/2013/07/iakov-tchernikhov-cielos-constructivistas.html>

S'il a peu construit, en revanche Tchernikhov a réalisé quantité de dessins d'architecture, notamment d'architectures fantastiques. On donne ainsi son dessin d'un gigantesque projet, extrait d'un ensemble de 1933 qu'il a lui-même qualifié de « fantaisie architectonique ». Un peu comme dans son château d'eau, ici il rassemble diverses formes rectilignes et circulaires bien séparées les unes des autres, et, comme dans son château d'eau, la complexité des contrastes de formes que l'on trouve à grande échelle, dans leur disposition d'ensemble, est complètement défaite à petite échelle dès lors que ces hauts et longs bâtiments ont chacun une peau de surface très uniforme.



Constantin Melnikov : 2 vues du club ouvrier Roussakov à Moscou, URSS (1927)

Sources des images : <https://hsedesign.ru/project/5aef39ba1fc7483f92abe4bab3ed9922> et <https://www.archdaily.com/770492/the-architecture-of-constantin-melnikov-in-pictures>

Dernier architecte russe associé au mouvement dit constructiviste, Constantin Melnikov (1890-1974). On considère d'abord son club ouvrier Roussakov de Moscou, construit en 1927 et qui fut à l'époque l'un des bâtiments les plus célèbres de l'architecture moderne soviétique.

Sur sa façade principale, trois grosses masses sont suspendues en haut de leurs murs de soutien, nettement séparées les unes des autres par des colonnes maçonnées dans l'axe desquelles des bandes vitrées montent de bas en haut du bâtiment. L'essentiel de l'effet produit est celui de masses matérielles, ce qui correspond précisément à cette option M. Comme on l'a dit, ces masses perchées en haut des façades sont bien séparées les unes des autres, mais elles sont aussi rassemblées de façon très visible sur la masse de la partie basse du bâtiment, et par ailleurs nous les regroupons visuellement du fait de leur similarité de forme et de situation.

Le contraste entre les surfaces pleines et les surfaces complètement vitrées implique un effet de fait/défait, puisque la présence d'un mur maçonné est alternativement faite et défaite, mais

l'essentiel de cet effet utilise le contraste entre la façade principale où les jeux de volume sont faits de façon spectaculaire et les façades latérales, toutes plates, où ces jeux de volume sont complètement défaits (photographie de droite).



Constantin Melnikov : le Club de l'usine Burevestnik à Moscou, URSS (1927-1929)

Source de l'image : <https://www.archdaily.com/770492/the-architecture-of-constantin-melnikov-in-pictures>

Autre bâtiment célèbre de Melnikov, le Club de l'usine Burevestnik à Moscou, construit de 1927 à 1929. Sous une toiture circulaire qui affirme visuellement leur regroupement, plusieurs colonnes verticales arrondies forment chacune une sorte d'excroissance indépendante, bien séparées les unes des autres, d'autant que la surface vitrée de chacune s'affirme comme une portion de cylindre verticale bien séparée de ses voisines par des pans de mur complètement opaques.

Ici aussi, c'est le contraste entre les surfaces vitrées et les murs verticaux opaques qui les séparent qui fait du fait/défait puisque tout vitrage est défait sur ces retours de murs. Cet effet est également porté par la présence de la toiture en terrasse et de ses gardes corps dont l'arrondi global est très visiblement fait, tandis qu'il est défait en dessous puisque les étages courants connaissent des retraits par lesquels leurs volumes ne partagent pas la forme cylindrique suggérée par l'arrondi de la terrasse.

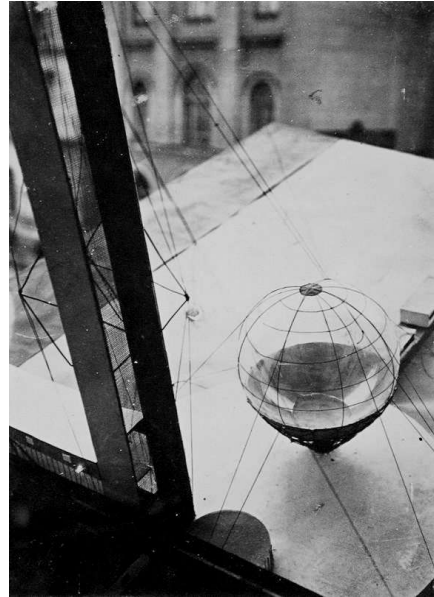
On vient d'évoquer plusieurs architectes russes de la période post-révolutionnaire couramment associés au mouvement constructiviste. Toutefois, ce mouvement n'était pas homogène et tous les architectes qui s'y sont référés ne relèvent pas des débuts de l'architecture moderne telle qu'on l'envisage ici.

Ainsi, il apparaît plus pertinent de classer Ilya Golossov (1883-1945) à l'étape précédente de l'histoire de l'architecture, celle que l'on a attribuée à la période de l'Art Nouveau. On donne une vue du Club Zouïev qu'il a construit à Moscou en 1926 et qui le rendit célèbre. Essentiellement, il est basé sur le contraste entre une surface cylindrique vitrée de façon homogène et différentes formes orthogonales, chacune également homogène. L'hétérogénéité provoquée par l'imbrication de ces surfaces séparément homogènes relève d'un effet d'homogène/hétérogène, tandis que cette imbrication, défiée par l'autonomie de forme que chacune conserve, implique un effet de regroupement réussi/raté, de telle sorte que l'on trouve ici les deux effets principaux qui correspondent à l'étape précédente de l'architecture.



À gauche, Ilya Golossov : Club Zouïev à Moscou, URSS (1926)

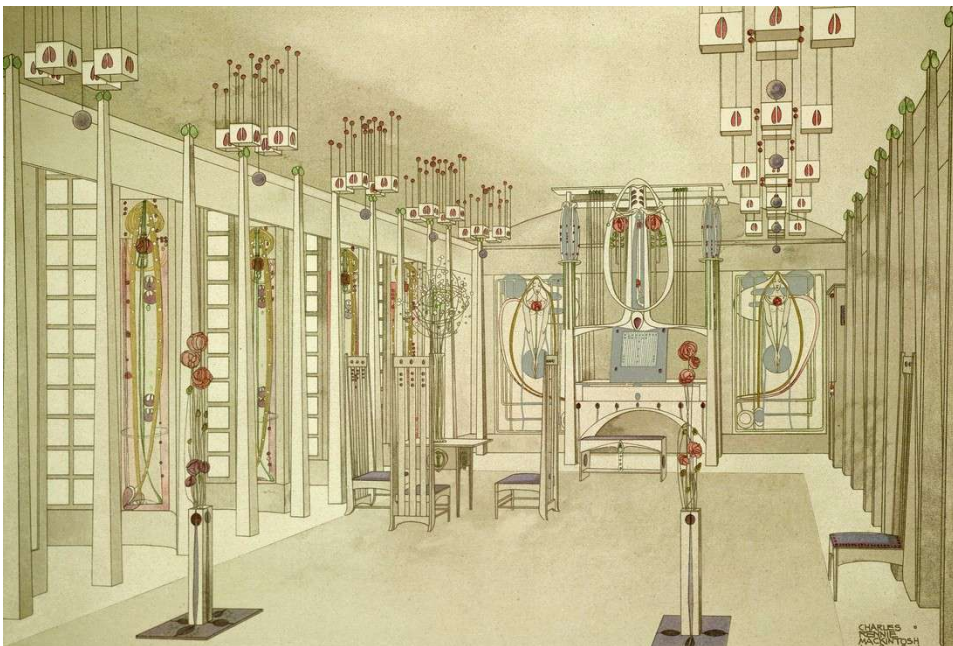
Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Ilya_Golossov



À droite, Ivan Leonidov : l'institut Lénine à Moscou (1927- Projet de diplôme non réalisé)

Source de l'image : <https://socks-studio.com/2018/10/30/the-lenin-institute-for-librarianship-by-ivan-leonidov-1927/>

Pour sa part, Ivan Leonidov (1902-1959), relève de l'étape suivante. On donne la maquette du projet pour l'institut Lénine à Moscou qu'il avait confectionnée en 1927 pour son projet de diplôme. L'équilibre surprenant entre deux grands voiles verticaux parallèles et une sphère touchant à peine le sol relève de l'effet de synchronisé/incommensurable qui prévaudra à cette étape suivante, tout comme l'effet de relié/détaché qui est très bien évoqué ici par tous les câbles prévus pour faire tenir dans l'espace ces volumes gigantesques et apparemment instables. Ces volumes sont en effet clairement détachés les uns des autres, et même presque détachée du sol pour ce qui concerne la sphère destinée à servir d'amphithéâtre, tandis que dans le même temps ils sont reliés entre eux et au sol par ces câbles indispensables à leur bon maintien. S'il y a un jeu de formes auquel peut faire penser cette architecture, c'est celui réalisé par Oscar Niemeyer (1907-2012) avec les tranches verticales de bureaux et les deux coupoles inversées du Congrès national du Brésil à Brasilia ⁽¹⁾.



Charles Rennie Mackintosh et Margaret MacDonal : projet pour le salon de musique de la « Maison pour un amateur d'art » (proposition pour un concours de 1901)

Sources des images : <https://www.archdaily.com/591262/charles-rennie-mackintosh-exhibition-to-open-next-month-in-london/54c52c4de58eced7eb0000bb-design-for-a-house-for-an-art-lover-1901--c-riba-library.jpg>

1 https://fr.wikipedia.org/wiki/Palais_du_Congr%C3%A8s_national

Après la Russie post-révolutionnaire, on termine cette partie consacrée à la quatrième option par des éléments d'architecture intérieure.

En 1901, Charles Rennie Mackintosh et sa femme Margaret MacDonald firent une proposition de « Maison pour un amateur d'art », qu'ils n'eurent jamais l'occasion de construire mais qui fit beaucoup pour leur réputation. Bien après leur mort, cette maison a finalement été construite dans un parc de Glasgow en s'efforçant de respecter leur projet au mieux ⁽²⁾. Nous allons considérer l'intérieur de son salon de musique dont ils avaient donné un dessin en perspective.

L'effet de rassembler/séparer se repère d'abord dans la répétition d'un même thème plastique en des endroits bien séparés les uns des autres mais que notre perception rassemble visuellement du fait de l'analogie de leurs formes. Ainsi en va-t-il du thème de la rose rouge au rond bien identifiable visuellement et que l'on retrouve en plusieurs endroits, les deux plus grosses en haut du meuble habillant le piano au fond de la pièce, une au niveau du cou de tous les dessins de femmes, les deux en fond de la pièce et sur chaque panneau latéral des portes-fenêtres, une sur chaque face de chaque luminaire accroché au plafond, et plusieurs roses à hautes tiges dans chacun des hauts vases du premier plan, eux-mêmes décorés sur chacune de leurs faces par un motif en forme de rose rouge. Dans le même esprit, on peut aussi citer le thème de la très haute tige que l'on retrouve sur le dossier des chaises et dans les poteaux décoratifs qui rythment les deux pans de mur latéraux.

Les plafonniers proposent une façon différente de faire du rassemblé/séparé. Près du plafond, chaque suspente commence par une petite boule rouge qui reprend le thème de la rose mais en beaucoup plus petit, et pour chacun des groupes de luminaires ces boules en plafond forment une grappe de boules, autrement dit un rassemblement de boules. À l'autre bout des suspentes qui partent depuis chacune des boules, et donc bien séparés de ces rassemblements de boules rouges mais regroupés avec eux pour faire un seul appareil d'éclairage, quatre luminaires bien séparés les uns des autres se rassemblent très visiblement en groupes bien séparés les uns des autres.



Joseph Hoffmann : deux suspensions produites dans le cadre de la Wiener Werkstätte (Ateliers Viennois) (vers 1903-1914)

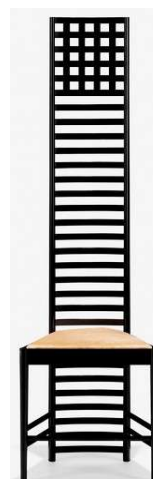
Sources des images :
https://www.1stdibs.com/fr/arredi/illuminazione/lampadari-e-lampade-a-sospensione/josef-hoffmann-wiener-werkstaette-jugendstil-haus-ast-clondolo-re-edition/id-f_33133102/ et
https://www.1stdibs.com/fr/meubles/luminaires/lustres-et-suspensions/josef-hoffmann-wiener-werkstaette-pende-réédition/id-f_37841822/#zoomModalOpen

Pour réaliser des plafonniers en suspension, d'autres architectes ont utilisé ce principe de deux groupes de formes séparés par des suspentes. Ainsi, ces deux suspensions conçues par Josef Hoffmann et réalisées vers 1903-1914 dans le cadre des Ateliers Viennois (Wiener Werkstätte), une coopérative de production d'artisans d'art dont il avait impulsé la création.

Dans la suspension représentée à gauche, le nombre d'éléments séparés/rassemblés en groupe à chaque extrémité des suspentes est réduit au minimum, puisque deux formes seulement sont rassemblées en partie basse. Dans la suspension représentée à droite, cette fois ce sont plusieurs boules qui sont rassemblées, une grosse et plusieurs petites, tandis qu'en partie haute plusieurs étages cylindriques séparés sont rassemblés pour former une pyramide inversée. À chaque extrémité

2 <https://daniellaondesign.com/blog/charles-rennie-mackintosh-1868-1928/>

des suspentes on a donc affaire au rassemblement de formes séparées les unes des autres, mais cet effet vaut aussi pour l'ensemble de chaque suspension qui est formée par le rassemblement de deux groupes de formes séparés par de longues suspentes. Jusqu'ici on n'a évoqué que l'effet de rassembler/séparer, mais il faut aussi signaler un autre rôle pour ces suspentes, qui non seulement séparent/rassemblent deux groupes de formes, mais qui contribuent aussi à l'effet de fait/défait dès lors que la complexité des contrastes de formes qui est faite à chacune de leurs extrémités est complètement défaits dans leur partie courante, ces suspentes ne faisant rien d'autre qu'une forme linéaire constamment identique à elle-même sur toute la longueur de son déroulé.



Charles Rennie Mackintosh :

À gauche, chaise pour la salle à manger d'un salon de thé à Glasgow, Écosse (vers 1898)

À droite, chaise pour la Hill House, à Helensburgh en Écosse (1902-1903)

Sources des images : <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/chaise-3633> et <https://www.mutualart.com/Artwork/Hill-House-chair/5F65BFB4188E649407540CC5951E328B>

On revient à Charles Rennie Mackintosh, cette fois pour deux chaises à très haut dossier, un peu différentes toutefois de celles conçues pour la Maison d'un amateur d'art envisagée plus haut. La chaise de gauche, dont le haut du dossier a une forme ovale, utilise le même principe que les suspentes que l'on vient d'examiner : deux groupes de formes bien séparés, l'une en partie basse et l'autre en partie haute, rassemblées dans une même chaise par de longues tiges en bois. La très grande longueur de ses tiges accuse la séparation entre les deux extrémités de la chaise et l'uniformité de chacune défaits la complexité formelle du contraste entre les formes concourant à chacune de ces deux extrémités. Les deux tiges extérieures ont une légère forme conique qui n'implique pas une complexité formelle significative puisque les longs cônes qu'elles forment se poursuivent sans modification entre le siège et le dossier.

La chaise de droite propose une formule légèrement différente, puisque la forme en échelle du dossier participe dans sa partie basse au rassemblement de formes auquel appartient le siège, ses pieds et ses barreaux, tandis que, dans la partie haute, des barreaux verticaux sont ajoutés à ses barreaux horizontaux, générant ainsi un quadrillage dont le regroupement de carrés vides induit un rassemblement de formes qui se trouve séparé du rassemblement des formes de la partie basse. De façon plus nette que dans la chaise précédente, la longue échelle parfaitement uniforme du dossier défaits la complexité des regroupements de formes que l'on trouve à ses deux extrémités.

5 – Option M/e, son expression analytique :

Principe : les effets qui réclament l'attention de l'esprit et les effets de matière opèrent séparément, cela avec le maximum d'indépendance les uns par rapport aux autres.

Les précédentes options mettaient en valeur, soit des effets réclamant l'attention de notre esprit, soit des effets de matière. Cette nouvelle option, tout comme la suivante, les met au contraire en équilibre et en dialogue pour qu'ils se magnifient ou qu'ils se complètent. L'objet de cette période de l'architecture étant d'aboutir à l'autonomie relative la plus complète possible de la notion de matière et de la notion d'esprit, c'est par conséquent à l'occasion de ces deux dernières options que l'on peut observer au mieux comment se traduit la force maximum de leur autonomie.

IMAGE ÉVOQUÉE relevant du Droit d'auteur : *Frank Lloyd Wright, perspective de la maison Hardy à Racine, Wisconsin, USA (vers 1900)*
Elle est en principe accessible aux adresses : <https://fr.pinterest.com/pin/308074430741891965/> ou <https://jp.pinterest.com/pin/379639443564567164/> ou <https://www.flickr.com/photos/74583025@N05/33864746174>

Pour commencer, ce spectaculaire dessin de Frank Lloyd Wright représentant sa maison Hardy, construite à Racine dans le Wisconsin. Cette construction constitue un pôle visuel complètement autonome du paysage qu'elle surmonte, à la fois en contraste compétitif avec ce paysage et s'appuyant complètement sur lui puisqu'en son parfait prolongement. Ce dessin résume bien le thème de la cinquième notion : le bâtiment qui a visiblement été modelé par l'esprit de l'architecte et l'étendue matérielle du paysage alentour forment deux entités bien distinctes qui se lisent en parfaite indépendance l'une de l'autre.

Les deux effets principaux de cette étape sont également bien lisibles : le bâtiment et le paysage qu'il domine sont à la fois nettement séparés dans le graphique et rassemblés dans la même page pour produire un effet de perspective très accentué, tandis que si la complexité du détail de l'architecture est soigneusement faite, toute la complexité du détail du paysage est complètement défaite, à l'exception de l'extrémité fleurie de ce que l'on peut supposer être une branche d'arbre, une branche dont la relation avec l'arbre qui la porte est également complètement défaite.

IMAGE ÉVOQUÉE relevant du Droit d'auteur : *Le Corbusier, « Maison Citrohan », étude d'implantation au bord de la mer sur la Côte d'Azur; France - 1922-1927*
Elle est en principe accessible à l'adresse : <https://www.archiposition.com/items/20180525103110> (1er dessin)
Sinon, faites une recherche sur un moteur de recherche de votre choix avec la requête : *Le Corbusier « Maison Citrohan » étude d'implantation au bord de la mer sur la Côte d'Azur 1922-1927*

Autre dessin, qui date de 1922-1927, cette fois de Le Corbusier et correspondant à une étude d'implantation au bord de la mer, sur la Côte d'Azur, de son concept de « Maison Citrohan ». À la différence de Frank Lloyd Wright, Le Corbusier ne montre ici aucun souci d'intégrer le bâtiment à son environnement immédiat en le faisant prolonger celui-ci, il propose au contraire un contraste brutal entre les formes nettes et cubiques du bâtiment et les formes souples et complexes des rochers, du rivage, et des végétations proches. Sur ce dessin, comme souvent chez Le Corbusier, la végétation peut être déclarée complètement « informe », ou tout du moins sans forme lisible et facilement repérable, mais si la forme nette du bâtiment ne concède rien ici aux formes échevelées de la nature environnante, n'en transparaît pas moins une volonté délibérée de s'implanter « dans un coin de nature » et en contraste avec cet environnement.

Si le bâtiment est bien rassemblé avec le paysage qui l'environne, sa forme sèchement cubique l'en sépare visuellement de façon très nette, tandis que cette fois c'est le paysage végétal qui porte l'effet de complexité tandis qu'il est presque complètement défait dans la forme simplement cubique du

bâtiment.

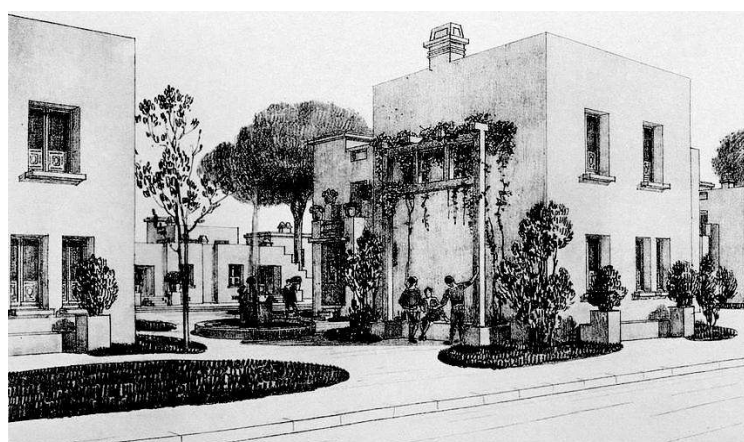
Si, à l'époque de l'Art Nouveau, le monde végétal pouvait parfois se confondre avec la matérialité du monde construit par l'esprit humain, au point que certains bâtiments pouvaient emprunter ses formes au végétal, avec les deux derniers exemples on voit que le végétal et ce qui relève de la notion d'esprit ont désormais réussi à se séparer complètement, cela au point de pouvoir désormais se tenir tête, face à face et parfaitement autonomes l'un de l'autre. Fondamentalement, cette séparation implique, du moins dans le cadre de la cinquième option, que la notion de matière va être portée par le paysage végétal, essentiellement perçu alors comme matériau végétal, tandis que c'est la forme de l'architecture qui prendra en charge la notion d'esprit dès lors qu'elle résulte de la conception délibérée d'un esprit humain. C'est en pensant à cette séparation que seront envisagés les développements suivants, la végétation et le paysage naturel y étant considérés comme une matière végétale et naturelle, l'architecture comme une production de l'esprit de son architecte.

Toujours dans un style sèchement cubique, mais cette fois pour former un groupement de plusieurs habitations, aidé de Pierre Jeanneret (1896-1967), Le Corbusier a conçu et construit de 1924 à 1927 le lotissement dit « la Cité Frugès », à Pessac près de Bordeaux.

Comme dans l'exemple précédent, les bâtiments construits font la rigueur géométrique et le systématisme tandis que les nappes végétales, incluant notamment les végétaux des pergolas, font un effet de complet désordre qui défait la rigueur géométrique des bâtiments. L'imbrication étroite des végétaux et des corps de bâtiments produit nécessairement un effet de rassemblement de ces deux entités, lesquelles restent simultanément bien séparées l'une de l'autre par leurs aspects visuels. S'y ajoute l'effet de rassemblement lié à la disposition groupée des différentes habitations, lesquelles sont parfois même accolées en bande, ce qui n'empêche pas chaque maison d'apparaître séparément du fait de leurs décalages les unes par rapport aux autres.

IMAGE ÉVOQUÉE relevant du Droit d'auteur : *Le Corbusier, croquis d'étude de la Cité Frugès à Pessac, France (construite de 1924 à 1927)*

Elle est en principe accessible aux adresses : <https://lecorbusier-worldheritage.org/cite-fruges/> (image 01), ou <https://histoirearchitecture19.uqam.ca/la-cite-fruges-de-le-corbusier-2/> ou <https://fr.pinterest.com/pin/421719952580869136/>



Tony Garnier : détail d'un quartier d'habitations de son projet « Une Cité Industrielle » (publié en 1917)

Source de l'image : <https://www.pencil.com/gallery.php?p=490504413159>

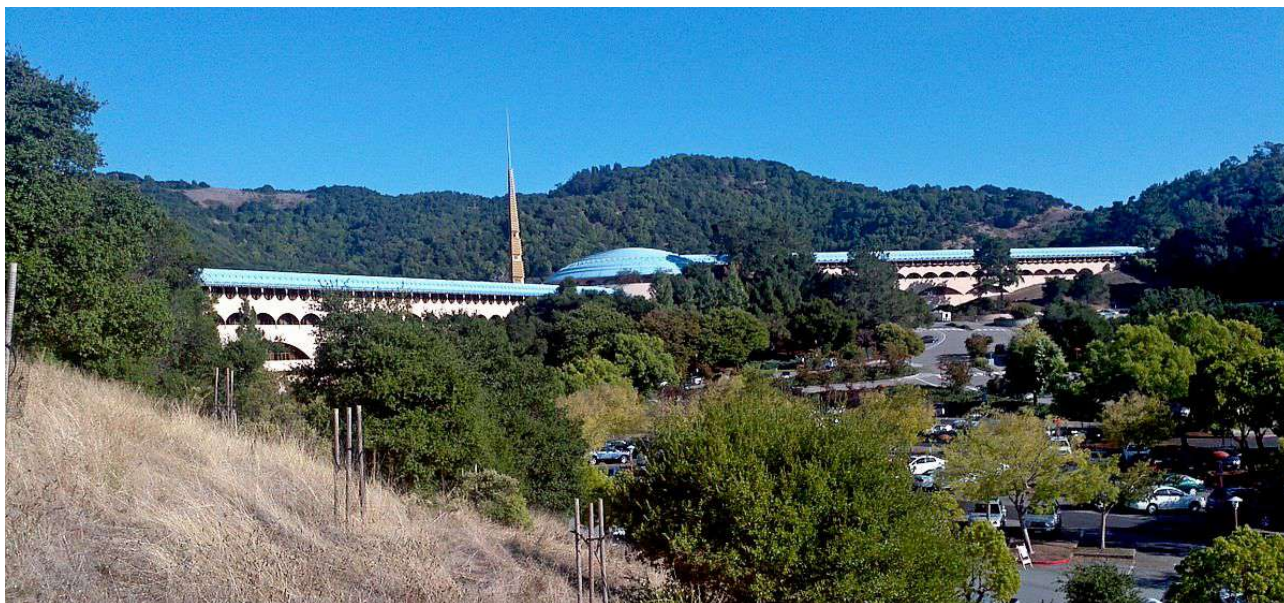
Tony Garnier (1869-1948) est un autre architecte français qui, à la même époque, voire un peu avant, projetait des habitations d'allure simplement cubique formant un contraste radical avec la végétation, cette fois plus disciplinée toutefois dans son positionnement. On donne un dessin d'un quartier d'habitations faisant partie de son projet de « Cité Industrielle », une sorte d'utopie

urbanistique qu'il élaborait en parallèle de son séjour de 1900 à 1903 à la villa Médicis et qu'il reprit et publia en 1917.

Retour à Frank Lloyd Wright, pour une façon un peu différente d'imbriquer le matériau végétal et les bâtiments conçus par un esprit humain, dans un dessin de 1923 pour un projet jamais construit qui était destiné au lotissement du Ranch Doheny à Beverly Hills en Californie. Bien que les constructions humaines y soient complètement immergées dans le relief naturel et sa végétation, il est aisé de séparer leurs horizontales, leurs verticales ou simplement leurs rythmes réguliers, des irrégularités sans forme repérable de la végétation à l'intérieur de laquelle s'imbriquent les bâtiments.

Le matériau végétal naturel et les constructions artificielles de l'esprit humain s'interpénètrent ici étroitement, mais, à l'intérieur de cette relation, chacun affirme son autonomie, sa capacité à enjambrer l'autre ou à le traverser sans être contraint de se plier à sa logique, car les bâtiments construits par l'esprit humain restent aussi raides et aussi nets que la végétation sait rester vague et irrégulière.

IMAGE ÉVOQUÉE relevant du Droit d'auteur : *Frank Lloyd Wright, projet de 1923 pour le lotissement du Ranch Doheny à Beverly Hills en Californie*
Elle est en principe accessible à l'adresse : <https://www.loc.gov/exhibits/flw/images/flw0005.jpg>
Sinon, faites une recherche sur un moteur de recherche de votre choix avec la requête : *Frank Lloyd Wright projet de 1923 pour le lotissement du Ranch Doheny à Beverly Hills en Californie*



Frank Lloyd Wright : le Centre civique du comté de Marin, à San Rafael en Californie, USA (1957-1976)
Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marin_County_Civic_Center_Jct_N_San_Pedro_Rd_and_Civic_Center_Dr_San_Rafael_CA_10-7-2011_4-11-52_PM.jpg

Bon exemple de traversée d'une matière végétale informe par un bâtiment visiblement conçu par un esprit humain : le Centre civique du comté de Marin, à San Rafael en Californie, construit de 1957 à 1976, et donc terminé pour beaucoup après la mort, en 1959, de son concepteur Frank Lloyd Wright. Comme dans le projet du Ranch Doheny, la construction humaine se glisse à travers les frondaisons qui restent à former la masse dominante du paysage. Le caractère rectiligne et régulier du bâtiment qui tend ses lignes nettement dessinées, aussi bien horizontalement que verticalement, contraste catégoriquement avec le vague et l'irrégulier de la végétation.

Comme pour ses habitations individuelles, lorsqu'il s'agit de bâtiments collectifs Le Corbusier propose un contraste plus catégorique que Wright entre le matériau végétal et les bâtiments conçus par un esprit humain et destinés à être utilisés par des humains. Comme chez Wright, la matière végétale et les bâtiments forment deux entités autonomes mises en contraste réciproque, mais au lieu de se faufiler à travers la végétation, les bâtiments de Le Corbusier s'érigent au milieu d'elle et s'y dressent très brutalement. C'est cette intention que montre notamment le croquis aquarellé illustrant le concept de Ville Radieuse qu'il a réalisé en 1930 et que l'on donne ici.

IMAGE ÉVOQUÉE relevant du Droit d'auteur : *Dessin de Le Corbusier, croquis illustrant le concept de Ville Radieuse (1930)*
Elle est en principe accessible à l'adresse : <https://urban-eidos.com/flight-from-the-city-love-for-the-garden/> (Fig. 9)
Sinon, faites une recherche sur un moteur de recherche de votre choix avec la requête : *Le Corbusier croquis illustrant le concept de Ville Radieuse 1930*

Comme chez Wright, l'abondante matière végétale et les bâtiments sont rassemblés en opposition contrastée, tout en étant simultanément bien séparés par leurs expressions, très floue, variée et irrégulière pour ce qui concerne la matière végétale, strictement verticaux et régulièrement répétés à l'identique pour ce qui concerne les bâtiments qui montrent ainsi qu'ils ont certainement été conçus par un esprit humain adepte de la régularité géométrique. Bien entendu, il s'ensuit que la géométrie et la régularité sont bien faites pour ce qui concerne les bâtiments, mais complètement défaites pour ce qui concerne l'apparence végétale.

IMAGE ÉVOQUÉE relevant du Droit d'auteur : *Dessin en perspective de Le Corbusier illustrant son Projet pour une ville contemporaine (1922)*
Elle est en principe accessible à l'adresse : <https://www.fondationlecorbusier.fr/oeuvre-architecture/projets-ville-contemporaine-de-trois-millions-dhabitants-sans-lieu-1922/> ou à l'adresse <https://potenziamentolanzi.blogspot.com/2017/03/i-maestri-del-900-parte-1.html> (avec la légende : *piano per una città da tre milioni di abitanti, 1922, vista di progetto*)

Autre dessin de Le Corbusier, antérieur de quelques années puisqu'il date de 1922, et qui correspond à une perspective de son projet de ville contemporaine dont nous avons donné une vue aérienne plus globale à l'occasion de l'option M synthétique précédente. Sur ce dessin, qui figure la terrasse d'un café donnant sur le centre de la ville, on voit se confronter les libres et irrégulières frondaisons d'un immense parc traité comme un jardin anglais, et d'autre part la rectitude et l'orthogonalité implacable des immeubles dans le lointain et de la terrasse du premier plan.

IMAGE ÉVOQUÉE relevant du Droit d'auteur : *Dessin de Le Corbusier, étude d'urbanisation de Rio de Janeiro, projet de passage de l'autostrade au-dessus d'un ruban d'immeubles-villas (projet à la plume de 1936)*
Elle est en principe accessible à l'adresse : http://www.ecowebtown.it/n_6/06_coccia_en.html (1re image)
Sinon, faites une recherche sur un moteur de recherche de votre choix avec la requête : *Le Corbusier étude d'urbanisation de Rio de Janeiro projet de passage de l'autostrade au-dessus d'un ruban d'immeubles-villas 1936*

Pour son projet de ville linéaire dans la baie de Rio de Janeiro, c'est aussi de façon brutale que Le Corbusier propose le croisement à très grande échelle de l'irrégularité et de la variété de la nature avec la régularité uniforme de la construction humaine. Pour laisser au site l'entièreté de son originalité et de sa continuité, dominé qu'il est par la force de ses massifs naturels, la construction s'abstient de tout saupoudrage dans le paysage et se concentre dans un long et haut ruban. Même la circulation automobile, afin de ne pas défigurer le site, est organisée sur le toit de ce ruban. Bien entendu cette intervention de l'esprit humain se remarque dans le paysage, mais elle est de taille à s'affronter aux grandes figures du paysage naturel et à les concurrencer : la grande construction humaine se différencie des grandes formes naturelles et affirme résolument son autonomie par rapport à la nature qu'elle traverse, et en retour l'autonomie du paysage naturel préservé peut s'affirmer par contraste à ce ruban qui le traverse.

IMAGES ÉVOQUÉES relevant du Droit d'auteur : *dessins de Le Corbusier de 1902, vue perspective et détail de la façade d'un projet d'immeuble-villas*
Elles sont en principe accessibles à l'adresse : <http://cargocollective.com/ampuqam/Regard-authentique-p3-Immeuble-villa-cache> (2e et 4e images qui s'affichent)
Sinon, faites une recherche sur un moteur de recherche de votre choix avec la requête : *dessin de Le Corbusier de 1902 d'un projet d'immeuble-villas*

Après des exemples montrant des bâtiments s'implantant de manière autonome dans la nature, on envisage maintenant la situation inverse où, malgré la contrainte de s'intégrer dans un bâti rigide, la végétation fait preuve d'une grande liberté dans ses formes et y affirme pleinement son autonomie. Ainsi, dans son projet d'immeuble-villas de 1922, Le Corbusier amalgame diverses habitations côte à côte et sur plusieurs niveaux, les traitant comme autant d'alvéoles individuelles disposant chacune de son bouquet de verdure aux formes libres qui ne se plient pas à la rectitude du volume qui l'abrite.

Les différentes alvéoles habitées sont toutes visuellement bien séparées les unes des autres, et elles sont simultanément très visiblement rassemblées dans un même bâtiment. Là encore, c'est la netteté et la régularité géométrique de la construction qui rendent évident qu'elle a été conçue par un esprit humain, et c'est l'irrégularité et la variété de la matière végétale qu'elle abrite qui tend à défaire cette régularité.



Frank Lloyd Wright : la maison Darwin D. Martin récemment rénovée à Buffalo, dans l'État de New-York, USA (1904-1905)

Source de l'image : http://ithacan-alwaysintrepid.blogspot.fr/2012/10/the-darwin-martin-house-complex-by-alec_30.html

Chez Frank Lloyd Wright, c'est souvent dans des vasques ou des jardinières conçues en même temps que l'architecture que la végétation prend place pour s'épanouir, parsemant le bâti orthogonal de ses fantaisies et de sa variété, comme il en va par exemple dans la maison Darwin D. Martin déjà évoquée en 1^{re} partie, construite en 1904-1905 à Buffalo dans l'État de New York.

Richard Neutra nous donne l'occasion de mieux cerner le contraste entre l'intérieur intime d'une habitation et le matériau, végétal ou non, qui l'environne. Dans cet exemple, comme dans tous ceux qui vont suivre, il faut comprendre que la notion de matière est portée par la matière des sols et des végétaux du voisinage, tandis que la notion d'esprit est apportée par la nature habitée du lieu, c'est-à-dire habité par des êtres dotés d'un esprit et aménagé pour leur confort d'habitation. On commence par revenir sur la maison Kaufmann dont nous avons donné une vue générale à la toute fin de la première option, où l'on expliquait que la disposition générale des lieux avait pour conséquence de disloquer presque complètement la clôture extérieure du bâtiment sans pourtant empêcher que l'on ressente bien la présence de son intérieur. La photographie que l'on donne ici est une vue de la chambre située à l'angle du bâtiment voisinant la piscine.



Richard Neutra : Maison Kaufmann du désert à Palm Springs en Californie, USA (1946-1947)

Source de l'image : <https://thepolypost.com/arts-and-culture/2019/04/09/the-legacy-of-architect-richard-neutra-lives-on/>

Lorsque les grands vitrages coulissants sont ouverts, la continuité du sol entre l'intérieur et l'extérieur, tout comme la continuité du plafond entre l'intérieur de la pièce et sa prolongation à l'extérieur, sans aucune retombée de poutre au-dessus du rail de la menuiserie, ont pour effet de créer une continuité complète entre l'intérieur de l'habitation et son extérieur, ce que souligne d'ailleurs la barre qui prolonge isolément la rive de la terrasse. Même si les limites entre l'intérieur du logement et son extérieur ne sont pas clairement affirmées, la présence du toit-terrasse et des quelques fins poteaux qui le portent ou qui servent de cadre aux menuiseries est suffisante pour que l'on ressente bien qu'il y a là l'intérieur d'un bâtiment, de telle sorte que son intérieur et son extérieur sont à la fois perçus comme séparés et rassemblés l'un avec l'autre en parfaite continuité. L'autre effet principal s'en trouve lui aussi bien affirmé puisque la clôture entre l'intérieur et l'extérieur est ainsi à la fois faite et dé faite.

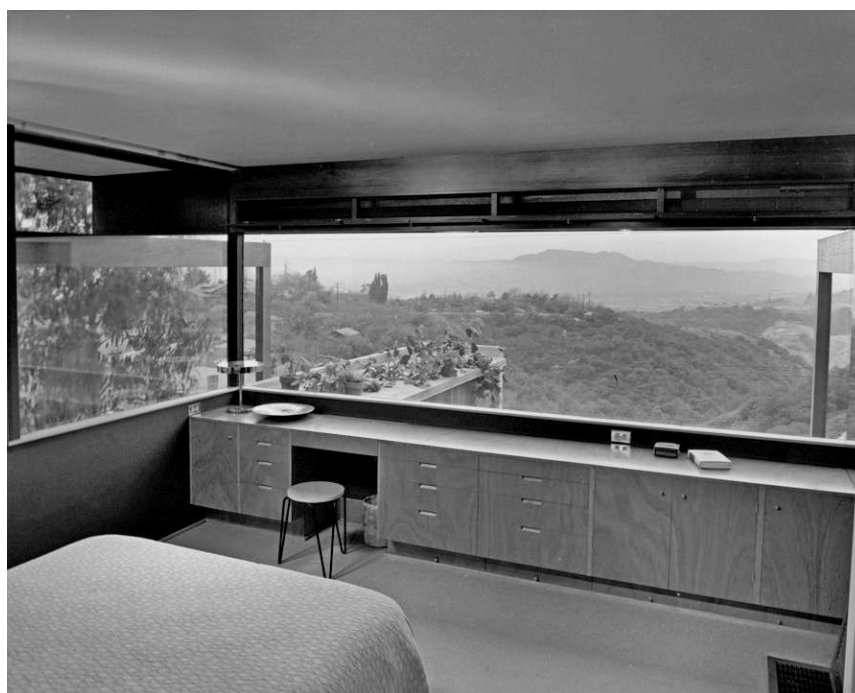


Richard Neutra : Maison Wilkins à South Pasadena en Californie, USA (1949)

Source de l'image : <https://modernlivingla.com/mid-century-modern/south-pasadena-mid-century-home-the-wilkins-house-richard-neutra/>

Autre exemple assez semblable, une chambre de la maison Wilkins à South Pasadena en Californie, construite par Neutra en 1949. Le sol y est parfaitement continu entre l'intérieur et la terrasse extérieure, mais s'il existe cette fois une légère retombée de menuiserie et une absence de prolongement du plafond vers la terrasse, le remarquable ici est la façon dont la tête de lit est complètement cernée par le paysage extérieur, c'est-à-dire qu'elle ne s'appuie contre aucun mur continu. Ainsi le lit, qui est ressenti comme une partie très intime de la maison, se trouve presque

complètement placé au centre de l'espace extérieur, sans en être séparé par une véritable cloison, ni du côté de sa tête, ni latéralement.



Richard Neutra : Maison Hinds à Los Angeles en Californie, USA (1951)

Source de l'image
<https://theindivisual.com/post/140893258733/richard-neutra-hinds-house-los-angeles-photo>

Disposition un peu différente, mais qui conduit à un effet similaire, pour cette chambre de la maison Hinds à Los Angeles, conçue par Richard Neutra en 1951. De longues fenêtres horizontales ouvrent presque en continu sur le paysage, de façon d'autant plus spectaculaire que celui-ci se dérobe par une vaste pente, seul le mobilier situé sous la baie semblant nous protéger d'une chute. Une aile mince du bâtiment le prolonge vers le lointain, tandis que des poutres en équerre affirment également sa projection vers le lointain.

Dernier exemple de Neutra qui traite de façon spectaculaire la transition entre l'intérieur et l'extérieur d'une maison particulière, ici celle du couple Nesbitt, également à Los Angeles mais d'une dizaine d'années plus précoce puisqu'elle a été construite en 1941 et 1942.

Ici, c'est la façon dont un bassin occupé par des plantes aquatiques est pris dans le sol carrelé qui est remarquable, son effet étant d'ailleurs amplifié par la présence d'un miroir qui occupe entièrement la paroi intérieure contre laquelle il bute. La paroi vitrée qui sépare la partie extérieure du bassin et sa partie intérieure à la maison est à peine si est visible, de telle sorte que la surface de son eau se poursuit en continuité comme se poursuit en continuité le sol carrelé à l'intérieur duquel il s'insère. Du fait de la situation intérieure dans laquelle s'inscrit la moitié du bassin et de la situation extérieure de son autre moitié, ces deux parties sont à la fois séparées par la limite que forme la paroi vitrée et rassemblées en continuité grâce à la présence à peine sensible de cette paroi. Si cette paroi fait bien la limite entre les deux espaces, cette limite est toutefois défaite par son franchissement par le bassin qui, de façon très inusuelle, est à cheval sur la paroi qui sépare l'intérieur et l'extérieur.



Richard Neutra : Maison Nesbitt à Los Angeles en Californie, USA (1941-1942)

Source de l'image : <https://neutra.org/project/mr-and-mrs-john-b-nesbitt-house/>



*Joseph Maria Olbrich : porte d'entrée de la maison Glueckert à Darmstadt, Allemagne (1901)
Aujourd'hui, cette maison est le siège de l'Académie allemande de langue et de poésie*

Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:La_grande_maison_Glueckert_%28Mathildenhöhe_Darmstadt%29_%287949090814%29.jpg

Pour finir la cinquième option, un exemple qui envisage de façon totalement différente l'association d'un effet de matière et d'un effet qui s'adresse principalement à l'esprit : la porte d'entrée de la maison Glueckert à Darmstadt, en Allemagne, construite en 1901 par Joseph Maria Olbrich. L'effet de matière est ici porté par les panneaux menuisés qui séparent verticalement le rond de la porte en plusieurs parties, tandis que c'est notre esprit qui reconnaît que les dessins des ferronneries dessinent deux fleurs qui se penchent l'une vers l'autre. Panneaux menuisés et ferronneries forment deux entités visuellement bien séparées, ce qui implique que le caractère analytique de cette disposition est tout à fait clair.

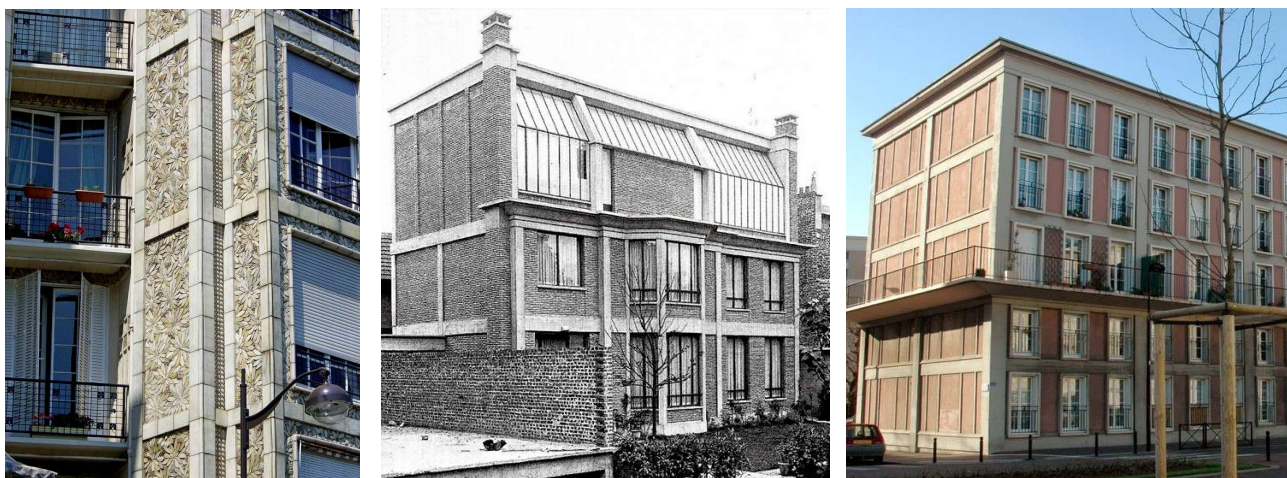
Pour ce qui concerne les panneaux en bois de la porte, ceux-ci sont séparés les uns des autres dans leur moitié haute et rassemblés en continuité dans leur moitié basse, l'opacité continue qu'ils font dans cette moitié basse étant presque complètement défaite dans leur moitié haute. Quant au dessin des fleurs, nous lisons que leurs parties qui sont séparées l'une de l'autre par une traverse en bois sont néanmoins rassemblées dans la représentation d'une fleur complète. Simultanément, le dessin de chaque fleur est donc à la fois fait, puisqu'on le lit, et défait, puisqu'il est brutalement coupé en deux par la menuiserie.

Au passage, on peut noter que la forme en arc de cheval de l'ouverture de la porte a pour effet de rassembler les deux côtés de la porte dans une continuité ronde, cela tout en soulignant la séparation l'une de l'autre de la partie basse de chacun de ces côtés.

6 – Option M/e, son expression synthétique :

Principe : la présence déterminante d'un ou de plusieurs matériaux particuliers et la présence d'une intervention spécialement inventive de l'esprit de l'architecte sont simultanément décelables, mais il est impossible d'affecter séparément telle ou telle partie du bâtiment à l'une ou à l'autre puisque c'est le choix par l'architecte d'un matériau particulier et d'une mise en œuvre particulière qui est en cause.

On verra ici qu'une façon privilégiée de combiner les notions de matière et d'esprit consiste à inventer un style architectural qui s'appuie sur les propriétés appartenant de façon autonome à un matériau particulier et qui, simultanément, apparaît inventé et mis au point par l'esprit d'un constructeur spécialement identifiable. À l'époque concernée, c'est principalement le béton armé et l'acier qui furent l'occasion d'une telle invention d'un nouveau style architectural.



Auguste Perret, de gauche à droite : l'immeuble du 25^{bis} rue Benjamin-Franklin à Paris (1903-1904) - l'atelier de Georges Braque (1927) et un immeuble de la reconstruction du Havre (1945 à 1964) - France

Sources des images : <https://www.flickr.com/photos/51366740@N07/5887116684/in/album-72157627001613180/> (auteur : Yvette G.), <https://architectona.wordpress.com/oeuvres-dauguste-perret/paris/atelier-georges-braque-6-rue-georges-braque-paris-14/> et <http://gede-de-le-havre.blogspot.fr/2014/02/>

Pour le béton, c'est nécessairement à Auguste Perret (1874-1954) que l'on doit songer et à sa volonté d'inventer un véritable « ordre du béton armé ». L'idée principale de Perret est que, contrairement à la maçonnerie traditionnelle en petits éléments, le béton armé permet de réaliser une structure principale (des poteaux espacés, des poutres et des planchers) qui porte l'ensemble du bâtiment de la même façon qu'un squelette supporte l'ensemble d'un corps vivant, et il propose en conséquence que la division entre squelette portant et parois de simple remplissage soit rendue parfaitement lisible pour constituer un élément fondamental de l'esthétique du bâtiment.

Cela est apparent dès son immeuble pionnier du 25^{bis} rue Benjamin-Franklin à Paris, construit en 1903 et 1904. Toutefois, était-ce faute d'être certain de bien maîtriser la protection à l'eau du béton ou était-ce un reste de timidité dans l'expression, la structure porteuse y était encore recouverte

d'éléments lisses en terre cuite vernissée. Si la structure porteuse n'était pas directement apparente, elle se différenciait toutefois clairement de l'habillage décoratif à base de feuillages qui recouvrait les surfaces correspondant aux remplissages situés entre les éléments porteurs en béton armé, d'autant que ceux-ci formaient relief sur ces remplissages.

Dans le bâtiment servant de maison et d'atelier au peintre Georges Braque, construit en 1927 à Paris, le squelette en béton armé est cette fois nu, et le matériau brique des remplissages est montré en contraste bien net à cette ossature.

Dans toute la reconstruction du Havre, menée de 1945 à 1964, c'est aussi cette division entre squelette porteur et remplissages qui fonde l'esthétique des surfaces. Ces remplissages sont réalisés en panneaux préfabriqués qui occupent parfois d'un seul coup la surface laissée par la structure, et qui parfois sont décomposés en modules aux dimensions régulières. L'encadrement des baies ne se mélange pas non plus à la structure porteuse, elle apparaît distinctement en relief.

Il importe de comprendre qu'une telle expression du béton armé se différencie de celle que l'on a précédemment envisagée avec Le Corbusier dans la version analytique de l'option M et avec l'exemple de sa Villa Savoye à Poissy. C'était au prétexte des nouvelles possibilités ouvertes par le béton armé, donc du matériau, que Le Corbusier justifiait l'usage des pilotis et celui des grandes surfaces de façade horizontale libérées de tout point porteur apparent, mais il ne se croyait pas tenu pour autant d'affirmer distinctement tous les chaînages et tous les poteaux en béton armé qu'il utilisait pour parvenir à ces dispositions. Dans cette version synthétique de l'option M/e, Perret ne se soumet pas passivement, lui, aux possibilités permises par le matériau béton armé, il veut que soit visible la façon dont son esprit a conçu la construction pour utiliser ces possibilités. Il s'agit donc bien d'une expression qui associe la « vérité du matériau utilisé » et la « franchise de sa mise en œuvre par l'esprit », ces deux aspects étant inséparables comme il convient pour une expression de type synthétique.

D'ailleurs, comme on le voit sur les photographies, ce n'est pas parce qu'il pouvait techniquement se passer d'appuis de baies et de corniches que Perret s'est cru obligé de s'en passer.

Auguste Perret : rotonde du Palais d'Iéna à Paris, France (1937)

Source de l'image : <https://www.amc-archi.com/article/le-palais-d-iena-d-auguste-perret-a-80-ans.11126>



Perret ne s'est pas contenté de séparer techniquement et visuellement la structure porteuse des remplissages, il a aussi cherché à rendre visible la hiérarchie des différentes structures du bâtiment. Ainsi, dans la façade de la rotonde de son Palais d'Iéna à Paris, qui date de 1937, la structure principale, qui porte la toiture et qui correspond aux colonnes et à l'entablement circulaire qui les relie, se distingue bien de la paroi qui protège l'intérieur de l'influence extérieure. Sa grande dimension l'amène d'ailleurs à diviser aussi cette dernière en une structure en poteaux et poutres apparentes distincte de ses éléments de remplissage, lesquels sont soit entre les poteaux, soit en

imposte, soit en claustra continue tout en haut.

Dans ce bâtiment, on remarque aussi l'absence de décoration rapportée, celle-ci étant remplacée par la complexité des diverses hiérarchies et des diverses combinaisons de structures et de remplissages. Quant à eux, les chapiteaux des colonnes se justifient par la nécessité de bien enrober les aciers qui se replient en allant des colonnes vers la poutraison que forme l'entablement. À l'inverse des colonnes des constructions classiques en pierre qui s'élargissent habituellement vers le bas, les colonnes de ce bâtiment sont de plus en plus étroites vers le bas, ce qui résulte là aussi d'une particularité de la transmission des forces dans une structure en béton armé et donc du calcul structurel que l'architecte a voulu rendre visible, car à la différence d'une colonne en pierre ce n'est plus le poids qui détermine la forme mais les moments de flexion, et il se trouve que ceux-ci vont en croissant vers le haut.



Mies van der Rohe : le Crown Hall du campus de l'Institut de technologie de l'Illinois (IIT) à Chicago dans l'Illinois, USA (1950-1956)

Source de l'image : <https://www.archdaily.com/100500/mies-van-der-rohe-society/mies-van-der-rohe-society>

Pour ce qui concerne la construction en verre et acier, c'est Ludwig Mies van der Rohe qui, cette fois, se fera le chantre de la « vérité » de son usage. En accord avec sa célèbre formule « Less is more » (Moins, c'est plus), il bannira toute décoration rajoutée et s'efforcera de n'utiliser que les éléments indispensables à la construction pour générer l'effet visuel procuré par le bâtiment.



Mies van der Rohe : le Crown Hall en construction sur le campus de l'Institut de technologie de l'Illinois (IIT) à Chicago dans l'Illinois, USA (1950-1956)

Source de l'image : <https://fr.pinterest.com/pin/773985885930284057/>

Le Crown Hall de l'Institut de technologie de l'Illinois, qui date de 1950 à 1956, est un exemple célèbre de l'esthétique qui en résulte. Toute la structure porteuse est rejetée à l'extérieur, notamment ses poutraisons principales, de telle sorte que l'intérieur du bâtiment se présente comme un grand plateau divisible à volonté. Il n'est donné à voir que les hautes poutraisons qui dépassent au-dessus du toit, le long bandeau horizontal de la terrasse et celui du soubassement, les poteaux verticaux de

la structure, les sous-divisiones de cette structure qui correspondent à la séparation des vitrages ainsi qu'à l'encadrement des portes, et les plateaux successifs que forment les marches et leur palier intermédiaire.



Mies van der Rohe : la Farnsworth House, près de Plano dans l'Illinois, USA (1946-1951)

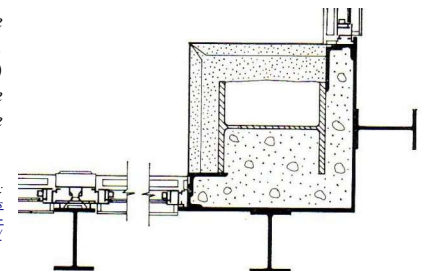
Source des images : <https://farnsworthhouse.org/wp-content/uploads/2011/03/hb-entire-exterior-19841.jpg> et <https://apcostebelle.blogspot.com/2011/11/dedansdehors-2-en-1.html>

Réalisée un peu plus tôt, la maison de week-end qu'il conçut pour la D^r Farnsworth en 1946, près de Plano dans l'Illinois, relève du même principe : des poteaux verticaux, des sous-divisiones verticales pour les vitrages, deux grands plateaux horizontaux, l'un pour former le sol surélevé dans cette zone inondable, l'autre pour former le toit, un autre grand plateau encore pour servir de terrasse d'accès, celui-ci recouvert en travertin et ceint d'une ossature porteuse en acier, et enfin quelques emmarchements pour relier le sol et ces divers plateaux. La forme en H des poteaux en acier n'est pas dissimulée et l'ensemble de la structure métallique est peint en blanc pour former un contraste simple avec les surfaces vitrées. Pas de mur, hormis les cloisons intérieures et d'éventuels rideaux en périphérie. Toute l'esthétique de ce bâtiment repose donc sur l'orthogonalité des ossatures métalliques qui servent à faire les sols et les plafonds, les poteaux porteurs et les subdivisions des vitrages, ainsi que sur le contraste entre les ossatures métalliques verticales ténues et la transparence des vitrages, voire la complète transparence du bâtiment en l'absence de voilage.



Mies van der Rohe : Lake Shore Drive Apartments à Chicago dans l'Illinois, USA (1950-1951)
photographie partielle
et coupe de détail d'un angle de la structure

Sources des images : <https://www.e-architect.co.uk/chicago/lake-shore-drive-towers> et <http://socks-studio.com/2014/10/07/corner-solutions-of-mies-van-der-rohes-towers-john-winter-1972/>



860-880 Lake Shore Drive, Chicago, 1951

Ce style ainsi défini deviendra la marque de fabrique de Mies van der Rohe, mais il importe de comprendre ce qu'a d'artificielle cette prétendue « vérité du matériau ». Artificielle, car Mies van der Rohe s'en tiendra à cette esthétique même lorsque les impératifs de la protection anti-incendie nécessiteront de cacher l'ossature métallique par du béton ou par des ouvrages en plâtrerie. Ainsi, dans ses deux tours d'appartements de Lake Shore Drive, à Chicago, en regardant la façade on peut croire que l'immeuble est porté par les poteaux carrés métalliques que l'on voit monter depuis le rez-de-chaussée, mais, en réalité, ce que l'on voit et que l'on prend pour une structure porteuse n'est qu'un habillage métallique qui cache une structure en H enrobée dans du béton et des ouvrages en plâtre ainsi que le montre le croquis de détail. En outre, pour obtenir une trame de raidisseurs verticaux réguliers, il ajoute de tels profils en H inutiles devant les poteaux alors que ces profils ne sont utiles que pour rigidifier les surfaces vitrées.

Cette apparente « tromperie » de l'architecte caractérise bien la nature de la version synthétique de l'option M/e : les deux notions sont partenaires et chacune a donc un rôle à jouer. D'un côté, le matériau offre des opportunités techniques de mise en œuvre, de l'autre, l'esprit de l'architecte choisit les opportunités qui l'intéressent et il les met en forme dans une combinaison qui constitue un style qui relève de sa seule volonté et non pas seulement d'une nécessité technique.



Mies van der Rohe : Lake Shore Drive Apartments à Chicago dans l'Illinois, USA (1950-1951)

Vue du chantier et de l'ensemble des bâtiments terminés

Sources des images : <https://860880lakeshoredrive.com/facts-about-the-buildings/> et <https://havitsteelstructure.com/history-of-steel-structure-buildings/>

Mies van der Rohe, dans sa volonté d'une esthétique épurée qui ne joue que sur une trame régulière de poteaux métalliques porteurs complétée par une sous-division correspondant aux unités de vitrerie, nous fait donc prendre de simples capotages pour des poteaux, et il a également ajouté des profils métalliques inutiles. Toutefois, cela n'est pas fondamentalement différent de la solution adoptée par Perret dans l'immeuble du 25^{bis} rue Benjamin-Franklin : il tenait à ce que l'on voie que sa construction se décompose en une ossature porteuse et des éléments de simple remplissage, mais, comme il ne pouvait ou ne voulait pas encore laisser apparent le matériau de cette ossature, il a opté pour un revêtement en terre cuite d'apparence très différente de celle des surfaces correspondant aux remplissages. Il n'y avait aucune « vérité » technique dans ce choix, un même revêtement aurait tout aussi bien pu recouvrir l'ensemble de la surface, mais il aurait alors compromis la visibilité qu'il souhaitait pour la division entre ossature et remplissage.

Dans les deux cas, le style inventé par l'architecte en s'appuyant sur les possibilités ouvertes par la mise en œuvre du matériau est déterminé, non par la « vérité » de ce matériau, mais par la nécessité d'exprimer les effets plastiques correspondant à cette étape de l'architecture. Pour ce qui est du

rassemblé/séparé, son aspect de séparation est assuré chez Mies van der Rohe par la décomposition en plateaux horizontaux, en poteaux verticaux et en surfaces vitrées. Chez Perret, il est assuré par la séparation entre la structure porteuse et les simples remplissages ainsi que par la décomposition, si besoin, en plusieurs niveaux séparés de structure. L'aspect « rassemblé » de cet effet va de soi, puisque les éléments matériels sont toujours assemblés physiquement les uns avec les autres, même s'ils sont séparés par des expressions plastiques bien distinctes.

Pour ce qui est du fait/défait, s'agissant d'architecture il n'est pas nécessaire que l'aspect « fait » soit distinctement affirmé puisqu'une architecture « fait » toujours quelque chose avec les matériaux qu'elle met en œuvre, au minimum un abri. Chez Mies van der Rohe, c'est la continuité murale qui est complètement défaite car un vitrage ne procure pas la même impression de protection matérielle que celle produite par une maçonnerie, et c'est aussi la notion de délimitation d'un lieu intérieur au moyen de la paroi extérieure du bâtiment puisque, comme c'est spécialement le cas de la maison Farnsworth, la transparence de la totalité de la paroi extérieure rend l'espace intérieur continu avec l'espace extérieur. Chez Perret, cet effet est lié à celui de rassemblé/séparé, puisque la séparation en structure porteuse et remplissages ainsi que la décomposition en plusieurs niveaux de structure ont pour conséquence de briser la continuité matérielle apparente de la paroi, de la défaire. Chez ces deux architectes, l'absence de décoration rapportée et la « nudité » de l'architecture réduite à ses composants structurels reviennent aussi à « défaire » l'ambiance décorative des périodes précédentes de l'architecture, et cela pour « faire » une nouvelle architecture qui, elle, est complètement dénuée de décoration rapportée. En cela, leur démarche n'est pas différente des autres architectes dits « modernes », tels que Le Corbusier, et cette nudité de l'architecture imprénera pour longtemps l'architecture dite « internationale ».

IMAGE ÉVOQUÉE relevant du Droit d'auteur : Frères Vesnine, projet (non réalisé) pour le journal la Pravda à Leningrad, URSS (1921)

Elle est en principe accessible aux adresses : <https://architecture-history.org/architects/architects/VESNIN/1.html> (4e image), ou <https://architecture-history.org/architects/architects/VESNIN/YEAR/1920.html> (2e image), ou <https://www.flickr.com/photos/quadrangletics/16004670676> ou <https://quod.lib.umich.edu/u/ummu2ic/x-1s017340/1s017340>

Pour finir, un clin d'œil aux constructivistes russes qui ont également cherché à utiliser les nouveaux matériaux pour inventer un style architectural original, et pour cela nous envisageons le projet non réalisé conçu en 1921 par les frères Vesnine pour le journal la Pravda à Leningrad.

Ce bâtiment affirme de façon bien visible l'ossature métallique très légère de ses façades extérieures, presque complètement vitrées, et elle joue même sur la présence de ses croix de contreventements. Tous ces éléments métalliques de tranches de plancher, d'ossatures verticales et obliques, tels les éléments de contreventements, apparaissent bien séparés les uns des autres grâce à la présence des vitrages qui servent de « blancs » entre eux. Simultanément, ils sont rassemblés dans un maillage continu d'ossatures. Inévitablement, une telle structure légère complètement vitrée « défait » l'apparence lourde des immeubles en maçonnerie habituels de la Russie, mais ici ce type de recherche esthétique était allé un peu trop loin, c'est-à-dire jusque dans l'impossibilité technique, car il était inenvisageable, comme prévu sur ce dessin, de faire fonctionner en extérieur des cabines et des câbleries d'ascenseur dans une ville où la température descend parfois jusqu'à -40°.

Christian RICORDEAU

Dernier état de ce texte : 3 janvier 2026