

Naissance de l'architecture moderne

[Lien de retour à la liste des thèmes](#)

Autres textes traitant la même période :

- [7^e période de l'histoire de l'art \(présentation succincte\)](#)
- [chapitre 8.2 de l'Essai sur l'art \(présentations également succinctes\)](#)

Il sera question de l'architecture en Europe et aux USA, à la toute fin du XIX^e siècle et surtout dans la 1^{re} moitié du XX^e. En pratique, il s'agira de la création des architectes nés approximativement entre 1867 et 1901. Comme on l'avait indiqué en introduisant l'architecture de la période de l'Art Nouveau, bien des architectes nés avant 1887 relèvent de l'Art Nouveau et non pas de l'étape que nous allons maintenant envisager, et symétriquement bon nombre d'architectes nés avant 1901 relèvent de l'étape suivante. Ce chevauchement des étapes de l'histoire de l'architecture révèle son accélération, que l'on peut probablement mettre en relation avec l'accélération de l'évolution de la société à la même époque.

Ce qui amène à classer des architectes dans une étape où dans l'autre est le type d'effets plastiques que produisent leur architecture. Comme pour les étapes précédentes, nous commençons par présenter les deux effets qui seront essentiels dans l'architecture moderne à ses débuts en les observant dans une œuvre d'un artiste appartenant à la même étape de l'histoire de l'art. Ce sera avec un détail du « Portrait de Dora Maar » réalisé en 1937 par Pablo Picasso (1881-1973).



Pablo Picasso : Portrait de Dora Maar (1937 – détail)

Source de l'image : <https://www.museepicassoparis.fr/fr/portrait-de-dora-maar>

Nous appellerons « rassembler/séparer » le premier des effets plastiques caractéristiques de cette étape de l'art et de l'architecture. Ce visage en rend évidemment compte puisqu'il rassemble dans une même continuité des parties qui correspondent à des points de vue complètement séparés les uns des autres : un œil vu de face, un autre vu de profil, une bouche, un menton et un nez correspondant à un profil opposé à celui de l'œil, une narine vue de face accolée à l'autre narine vue de profil. Quant à la main, elle rassemble des doigts qui semblent s'épanouir à partir de deux

tronçons de main séparés puisque complètement décalés l'un de l'autre.

Le deuxième effet plastique, que nous appellerons cette fois « fait/défait », est tout aussi évident sur ce portrait puisque nous considérons bien qu'il y a là un visage qui est fait, mais qu'il est tout autant brisé, et donc défait, à cause de toutes ses anomalies que l'on a décrites, la même chose valant pour la main qui nous apparaît à la fois disloquée et présente, donc faite.

Pour produire ces deux effets, chaque fois c'est la disposition matérielle des différentes parties du visage qui génère de violentes anomalies, soit que l'on considère la façon dont leurs points de vue sont séparés, soit que l'on considère l'aspect complètement défait de leur assemblage, et chaque fois c'est notre esprit qui se montre capable de surmonter ces anomalies pour admettre que, malgré leur gravité, elles n'empêchent pas que le visage nous apparaît rassemblé dans une totalité qui regroupe ses parties pourtant incompatibles entre elles, et elles n'empêchent pas non plus que le visage nous apparaît « fait » bien que sa structure soit complètement « défaite ».

La présence de l'effet de fait/défait est essentielle ici, car elle signale, par la violence qu'elle implique, un point culminant dans l'évolution du rapport ressenti entre ce qui relève de la matière et ce qui relève de l'esprit, cela parce que, avec l'architecture dite moderne, on se trouve à la fin d'une période essentielle dans l'évolution de ce rapport. Depuis la renaissance du XV^e siècle jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, l'enjeu avait été de rendre la notion de matière et celle d'esprit les plus contrastées qu'il soit possible enfin de bien les distinguer. Ensuite, et cela jusqu'à l'étape que nous examinons maintenant, l'enjeu a été de les rendre les plus autonomes possible l'une par rapport à l'autre, sans toutefois qu'elles deviennent complètement indépendantes l'une de l'autre car il importe qu'elles restent en relation réciproque. L'acquisition de cette autonomie relative entre ce que nous percevons comme étant de la matière et ce que nous ressentons comme relevant de l'esprit nécessitait quatre étapes, c'est la quatrième et dernière étape de cette évolution que nous examinons maintenant, celle où les deux notions parviennent à leur autonomie relative maximale. Que ce qui relève de la matière soit en mesure de défaire complètement ce qui relève de l'esprit, et inversement, signale en effet qu'un maximum a été atteint dans leur prise d'autonomie relative, d'où l'importance de cet effet de fait/défait comme signature de l'acmé, et donc de la fin de ce processus. Bien entendu, les choses ne vont pas s'arrêter là, les périodes ultérieures de l'histoire de l'art montreront comment les deux notions auront aussi à apprendre à se rendre complémentaires, cela jusqu'à former un couple de deux notions à la fois parfaitement complémentaires et nettement distinctes l'une de l'autre.

Comme aux étapes précédentes, l'autonomie relative acquise par les deux notions, cela d'autant plus à cette étape de leur autonomie maximum, nous donne la possibilité de classer les inventions des architectes en 3 options bien distinctes selon les diverses possibilités permises par cette autonomie. La première option, que l'on a appelée « e », correspond à une expression autonome de la notion d'esprit, la deuxième, que l'on a appelée « M », correspond cette fois à une expression autonome de la notion de matière, tandis que la troisième, « M/e », correspond pour sa part à une expression spécialement équilibrée des deux notions. Par ailleurs, comme chacune de ces trois options peut s'exprimer de façon analytique ou de façon synthétique, chacune peut se dédoubler selon ces deux aspects ce qui donne au total 6 options caractéristiques, et à chacune nous consacrerons un chapitre. Pour organiser la présentation nous privilégierons l'effet de rassembler/séparer, mais nous ferons systématiquement valoir aussi le fait/défait à cause de son importance comme signature du caractère-charnière de cette étape.

1 – Option e (expression analytique) :

Principe : l'esprit de l'architecte enrôle la matière construite de façon inventive en réalisant un abri enveloppant selon une disposition qui est très différente de celle habituellement obtenue par la continuité matérielle des parois.

Avec cette option, l'esprit de l'architecte affirme son autonomie par rapport à la matière construite telle qu'elle est usuellement utilisée. Son caractère « analytique » résulte du fait que l'on peut envisager séparément la façon inhabituelle d'utiliser la matière inventée par l'architecte et ce qui serait la façon normale ou habituelle.



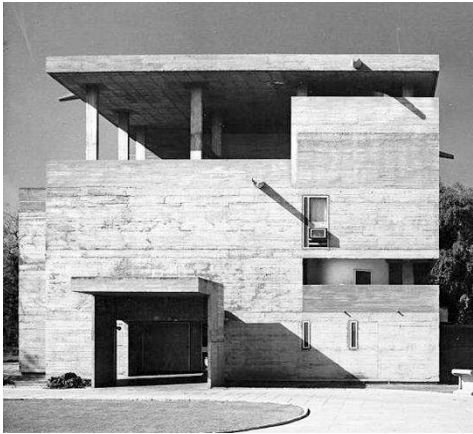
Frank Lloyd Wright : bureaux de la Sté Johnson Wax à Racine dans le Wisconsin, USA (1936-1939)

Source de l'image : <https://chroniques-architecture.com/cab-chicago-architectural-biennial/>

L'une des fonctions essentielles de l'architecture est d'envelopper les personnes pour les protéger du climat extérieur au moyen d'une paroi matérielle. Si l'architecte parvient à procurer cet enveloppement de façon artificielle, c'est-à-dire sans qu'il ne résulte d'un enveloppement réellement continu par la matière, son procédé sera visiblement la conséquence d'une invention de son esprit, d'une façon autonome de celui-ci de réaliser un effet d'enveloppement par une manipulation inventive de la matière.

Un parfait exemple d'enveloppement obtenu sans enveloppement continu par la matière est le plafond de l'immeuble de bureaux de la société Johnson Wax à Racine, dans le Wisconsin, l'ensemble de cet établissement ayant été conçu entre 1936 et 1939 par l'architecte étatsunien [*Frank Lloyd Wright*](#) (1867-1959). Ce plafond n'est pas obtenu, en effet, par un matériau que l'on peut suivre en continu d'un mur à l'autre, mais par la juxtaposition d'espèces de corolles de champignons bien écartées les unes des autres et qui semblent pousser depuis sol.

On lit facilement comment ces morceaux ronds de plafond sont rassemblés dans une même surface tout en étant bien séparés les uns des autres, tandis que l'effet de fait/défait correspond à la continuité de la surface opaque de ce plafond, laquelle est certainement faite grâce la participation du dessous de tous ces ronds à un même plan horizontal et par le moyen des bandes orthogonales qui les relie, mais cette continuité est aussi défaite par son constant recoupement par des surfaces translucides.



Le Corbusier : Villa Shodan à Ahmedabad , Inde (1956) Le Corbusier : Centre Le Corbusier à Zurich, Suisse (1962–1967)
 Source de l'image : <http://www.fondationlecorbusier.fr> Source de l'image : <http://www.fondationlecorbusier.fr>

La Villa Shodan à Ahmedabad, dans l'État du Gujarat en Inde, a été conçue en 1956 par l'architecte suisse naturalisé français Le Corbusier (1887-1965). Son toit et ses murs extérieurs n'y ont aucune continuité puisque le toit est largement décollé des murs, et visiblement il n'est pas porté par eux, tout comme il en allait dans les bureaux de la Johnson Wax. Le mur lui-même, à droite, n'a aucune continuité verticale, puisque sa partie supérieure porte sur le vide. Même indépendance complète du toit par rapport au reste des parois du bâtiment dans le dernier bâtiment conçu par Le Corbusier et terminé après sa mort. Ce pavillon a été construit à Zurich de 1962 à 1967 pour y abriter des collections dédiées à ses mobiliers, ses peintures et ses gravures, il est maintenant transformé en Centre Le Corbusier. De façon assez inhabituelle pour lui, il est réalisé en acier et en plaques émaillées multicolores.



Le Corbusier : le bâtiment de la Haute-Cour de Chandigarh au Pendjab, Inde (1951-1956)
 Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Corbusier

Encore un autre bâtiment de Le Corbusier qui détache complètement la toiture et qui lui donne, comme dans le bâtiment de Zurich, une force plastique complètement autonome du registre utilisé pour la partie principale du bâtiment : la Haute-Cour à Chandigarh dans le Pendjab, en Inde, qui fut

le premier bâtiment public à être construit à Chandigarh et dont la conception puis la construction se sont étalées de 1951 à 1956.

Comme dans le bâtiment de Zurich également, la partie utilisée du bâtiment et sa couverture ne forment pas ensemble un volume que l'on peut percevoir globalement. Le bâtiment des bureaux, aux profonds pare-soleil, forme une longue bande horizontale, coupée en deux par les piliers de l'entrée, deux parties qui sont séparées visuellement mais rassemblées pour générer cette bande. Celle-ci forme un motif plastique complètement séparé de celui du toit, mais l'encastrement de l'un sous l'autre implique aussi nécessairement qu'ils sont bien rassemblés dans notre vision.

La multitude et la variété des formes des pare-soleil du bâtiment des bureaux génère un effet de complexité qui se répète sur toute la longueur du bâtiment, mais il se modifie du bas vers le haut pour se terminer dans une bande blanche continue. Toute cette complexité de formes est défaite dans la sous-face du grand toit formant parasol, seulement animée par les ondulations de son béton laissé brut. En retour, ces ondulations forment une légère complexité de formes qui est défaite par l'arrondi continu uniforme du bord du toit, mais surtout complètement défaite par l'uniformité blanche immaculée de la bande horizontale qui surmonte les pare-soleil.

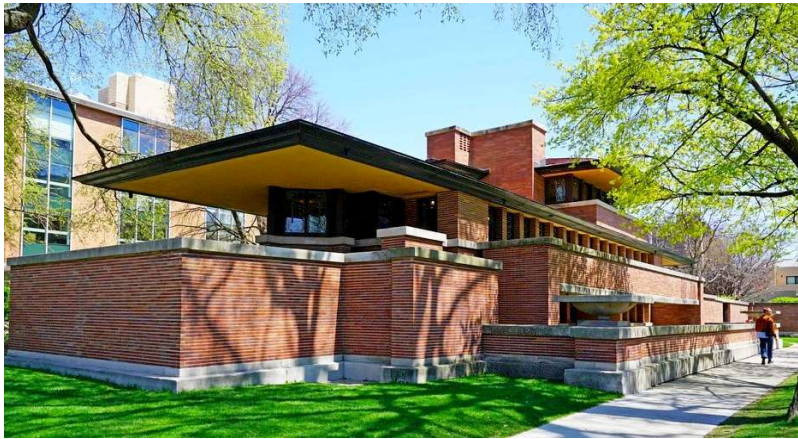
*Frank Lloyd Wright :
maison Martin à
Buffalo, NY, USA
(1903-1905)*

Source de l'image : <http://ithacan-ahwasintrepid.blogspot.fr/2012/10/the-darwin-martin-house-complex-by-alec-30.html>



Retour à Frank Lloyd Wright avec la maison Darwin D. Martin à Buffalo qui date de 1903-1905. La notion d'enveloppement par un abri y est très présente, notamment du fait de ses toits largement débordants, mais les fortes coupures horizontales vitrées qui interrompent la continuité des façades impliquent que cet effet d'enveloppement est obtenu par la répétition de bandes horizontales en briques séparées les unes des autres et par la répétition de versants de toiture séparés les uns des autres, non par le moyen d'un mur continu abrité sous une toiture refermant l'enveloppement procuré par ce mur. Dans la partie droite de la photographie, on voit aussi que le mur n'est pas généré par la continuité d'une surface murale mais par le rassemblement de trajets verticaux saillants croisant des bandes horizontales décalées en retrait dans la profondeur. Bien entendu, il faut se reporter à la façon dont les maisons étaient usuellement construites au début du XX^e siècle, une époque où cette décomposition de la paroi d'un bâtiment était encore une nouveauté, ce qu'elle n'est plus du tout au XXI^e siècle.

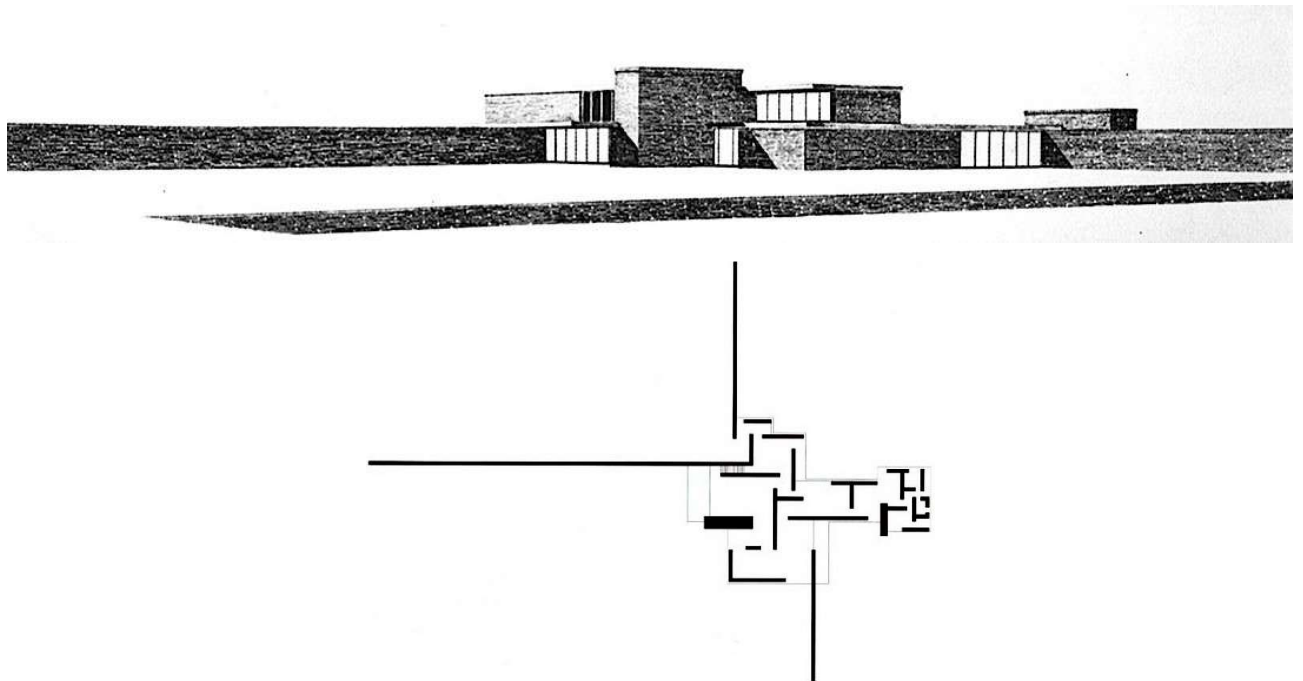
Dans la maison Frederick C. Robie construite également par Frank Lloyd Wright, cette fois à Chicago, on retrouve le même éclatement de la continuité construite, une continuité qui est remplacée par le rassemblement d'unités bien séparées les unes des autres, à savoir de longues bandes de murs et de longues toitures horizontales aux importants débords que croisent les massifs verticaux des souches de cheminées et différentes surfaces verticales soutenant le toit.



Frank Lloyd Wright : maison Robie à Chicago dans l'Illinois, USA (1908-1910)

Source de l'image : <https://www.timeout.com/chicago/attractions/robie-house>

Tant dans la maison Martin que dans la maison Robie, l'enveloppement de l'espace est bien fait, notamment grâce aux très longues extensions des auvents des toitures, mais il est en même temps clairement défait par les très longues coupures qui existent entre ses différentes parties, tout comme par le croisement exacerbé des éléments horizontaux et verticaux qui renoncent à former ensemble des plans continus.



Ludwig Mies van der Rohe : étude pour une maison de campagne en brique (1923)

Sources des images : <https://pavilhoedebarcelona.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/04/captura-de-tela-2013-04-07-c3a0bs-12-37-17.png> et https://s-assets.cdnsw.com/fs/Root/62n3d-2_ESPACE_1_drop_part_4.pdf

Cette étude a été réalisée en 1923 par l'architecte allemand naturalisé américain [Ludwig Mies van der Rohe](#) (1886- 1969). Plus que le croquis de sa vue extérieure dans lequel la transparence des vitrages n'est pas perceptible, c'est le plan de cette étude pour une maison en brique qui rend le mieux compte de la façon dont son interiorité est obtenue sans aucune continuité des parois périphériques, par la seule accumulation de pans de murs complètement détachés les uns des autres. Quand Wright rassemblait des morceaux de paroi séparés les uns des autres par des décalages en hauteur, ici c'est de leur séparation en plan que joue Mies van der Rohe pour les rassembler afin de suggérer la présence d'un volume néanmoins fermé. De l'interiorité des pièces et de celle de

l'ensemble du bâtiment dont on repère qu'elles sont bien faites, on peut aussi en dire qu'elles sont défaites à cause de la non-continuité des parois qui les enclosent et de l'explosion de ces parois qui s'écartent les unes des autres en se prolongeant longuement vers le vide du lointain.



Ludwig Mies van der Rohe avec Lilly Reich : le pavillon allemand à l'exposition internationale de 1929 à Barcelone, en Espagne, tel que reconstruit à l'identique de 1983 à 1986 sur le même emplacement

Source de l'image : <http://www.dreamideamachine.com/?p=11282>

On peut dire que le pavillon allemand de l'exposition internationale de 1929, réalisé à Barcelone par Mies van der Rohe et l'architecte d'intérieur [Lilly Reich](#) (1885-1947), est une concrétisation de ce principe. Les grands vitrages dont on devine à peine la présence, tout comme les grands volumes laissés à l'air libre, permettent de disloquer presque complètement la clôture extérieure du bâtiment sans empêcher que l'on ressente bien la présence de son intérieur.

De l'ensemble du bâtiment on peut dire qu'il est à la fois fait, puisque sa présence est bien localisée sous son large toit continu, et qu'il est simultanément défait, puisque son enveloppement par des parois continues est complètement disloqué, son intériorité étant seulement obtenue par le rassemblement de lames matérielles bien séparées les unes des autres.



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

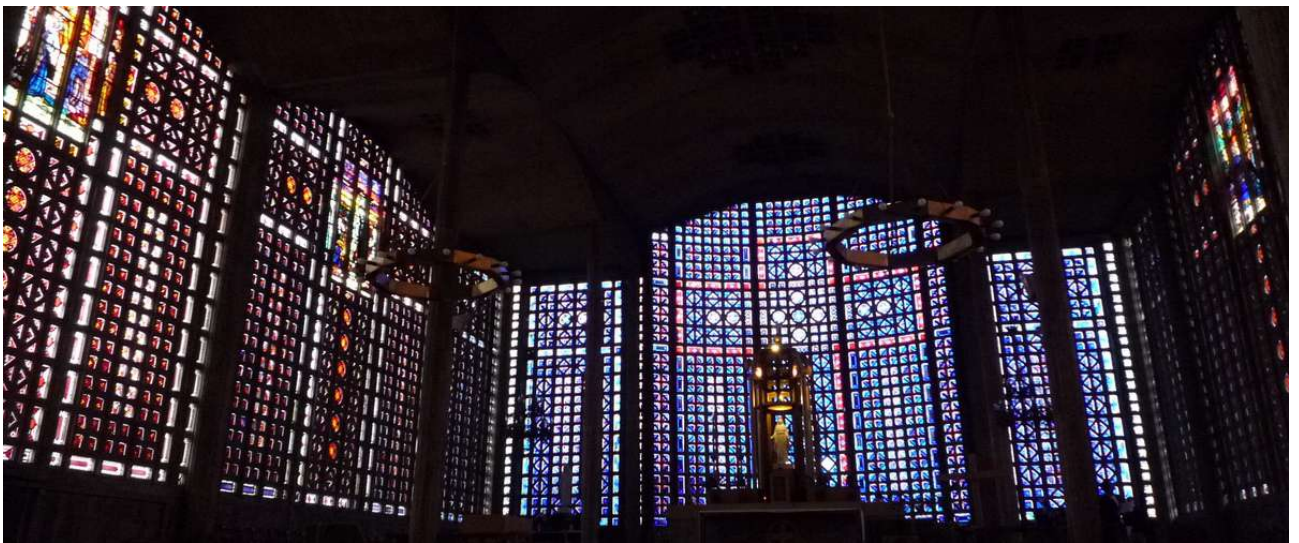
Source de l'image : <https://fr.wikitarquitectura.com/bâtiment/maison-kaufmann/>

C'est de façon très analogue que l'on peut décrire la « maison Kaufmann du désert », construite en 1946 et 1947 à Palm Springs, en Californie. Cette fois, l'architecte en est l'Américain d'origine autrichienne [*Richard Neutra*](#) (1892-1970). Le climat permet d'ouvrir largement les baies vitrées de telle sorte que la présence des vitrages extérieurs est d'autant minimisée. Comme dans le pavillon précédent de Mies van der Rohe, ce sont principalement les toitures à terrasse complètement plates qui aident à localiser l'intériorité des pièces, cela à la différence de Wright qui utilisait de larges toitures pentues. Quelques minces poteaux métalliques, indispensables pour soutenir la toiture ou pour bloquer les portes-fenêtres coulissantes, participent aussi à la perception des limites du bâtiment.

2 – Option e (expression synthétique) :

Principe : l'esprit de l'architecte prend complètement en charge l'apparence de la matière et il l'enrôle pour mettre en œuvre les effets plastiques propres à l'étape en cours.

L'esprit de l'architecte impose son apparence à la matière, c'est-à-dire qu'il s'efforce de faire oublier l'aspect usuel de sa masse, de sa surface, de sa texture ou de sa disposition, pour leur substituer un effet dans lequel l'aspect de la matière semble entièrement conditionné par l'intervention de l'esprit. Il s'agit d'une expression synthétique car, dans une telle disposition, il est impossible de considérer l'aspect de la matière sans prendre en compte sa mise en forme spéciale par l'esprit.



Auguste et Gustave Perret : vue intérieure de l'église Notre-Dame du Raincy, France (1922-1923)

Source de l'image : <http://www.urbanarchnow.com/2012/03/notre-dame-du-raincy.html>

En matière de texture, d'abord la résille inventée par l'architecte français *Auguste Perret* (1874-1954), une résille à base d'éléments préfabriqués en béton qui, par le seul jeu de leurs assemblages, produisent un effet décoratif en même temps qu'ils constituent la paroi de la façade, la mise en œuvre structurelle du matériau de la paroi devenant ainsi l'occasion d'une texture qui captive notre esprit. Lorsque ce procédé a été utilisé pour réaliser des parois d'église, comme celle de Notre-Dame du Raincy (1922-1923), il s'est trouvé hissé au rang de véritable vitrail.

La paroi y est édifiée par l'accumulation, les uns à côté des autres et les uns au-dessus des autres, de modules préfabriqués de dimensions analogues et isolément repérables, ce qui provoque évidemment un effet de rassemblement visuel de ces modules séparés, et alors qu'un vitrail se trouve ainsi fait, la massivité visuellement attendue de la paroi est complètement défaits pour être remplacée par un mur de lumière immatérielle. L'effet de fait/défait peut également être considéré sous un autre aspect : même si des changements de couleur ou de dessin d'un module à l'autre, voire dans certains cas des variations de largeur, génèrent des différences qui permettent de lire que sont faits des dessins à grande échelle, comme le dessin d'une croix dans l'axe du chœur, l'ensemble a l'allure d'une répétition assez uniforme de modules semblables, de telle sorte que la complexité interne de chacune des parois semble presque complètement défaits.

Comme la disposition creuse des blocs est très inhabituelle et leur dessin également inusuel, on peut dire que chacun de ces blocs porte individuellement la signature de Perret, voilà pourquoi ce

bâtiment est emblématique de l'option 2 dont on a dit que l'esprit de l'architecte s'en sert pour imprimer sa marque sur la matière.



Frank Lloyd Wright : maison Ennis à Los Angeles en Californie, USA (1923-1924)

Ci-dessous : détail d'un module en béton

Source des images : <https://franklloydwrightsites.com/ennis-house/> et <https://lafylovin.tumblr.com/post/3069487712/ennis-house-frank-lloyd-wright>



Cette fois il ne s'agit pas de blocs creux mais de blocs pleins, et l'on est en Californie avec une maison construite en 1923-1924, à Los Angeles, par Frank Lloyd Wright pour le couple Ennis. Cette construction est réalisée par l'assemblage de blocs en béton fabriqué sur place, soit des blocs à la surface lisse, soit des blocs à la surface sculptée d'une façon systématique dont Wright dit qu'elle lui a été inspirée par les motifs Maya du style Puuc tels qu'on en trouve à Uxmal. Wright a conçu plusieurs maisons selon ce procédé qu'il a baptisé « textile block system » (construction tissée en blocs).

De façon analogue à ce qu'il en allait pour les blocs creux et lumineux de Perret, chacun de ceux-ci est comme une signature de l'esprit de Wright, même les blocs à la surface lisse dès lors qu'ils sont intégrés à la trame des blocs sculptés, et dès lors que leur format carré est très inhabituel. Il n'en irait pas de même si, par exemple, les murs avaient été maçonnés à l'aide de briques standard ou de pierres standard.

Tous les joints entre blocs sont apparents et chaque dessin sur ces blocs forme une entité isolée, ce qui implique que l'on a visiblement affaire au rassemblement de blocs séparés. L'effet de rassemblé/séparé vaut d'ailleurs aussi pour l'allure générale du bâtiment, puisqu'il rassemble dans une même continuité d'aspect des volumes bien décrochés les uns des autres, et donc visuellement bien séparés les uns des autres. Quant à l'effet de fait/défait, il y a aussi plusieurs aspects. D'une part, il correspond au contraste entre les blocs à la surface desquels des reliefs ont été moulés, et donc faits, et les autres blocs qui sont laissés lisses et dont on peut donc dire que les reliefs qui auraient pu s'y trouver ont été défaits. D'autre part, la répartition des blocs sculptés et des blocs lisses génère des lignes ou des surfaces qui dessinent des figures à grande échelle, des figures qui sont donc faites, mais la répétition uniforme d'un même format de bloc carré est également prégnante, qu'il s'agisse de blocs lisses ou de blocs décorés, si bien que l'on peut ressentir que toute la complexité de ces dessins de grande échelle est dé faite par la monotonie sous-jacente que provoque la répétition d'un même format de bloc.



*Le Corbusier : à gauche, pilotis de la Cité Radieuse de Marseille, France (1947-1952) ;
Ci-dessous, détail de la façade de la chapelle Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp, France (1953-1955)*

Sources des images : <https://archistdaily.wordpress.com/2012/05/24/may-24-would-its-pr-be-better-if-we-still-called-it-antistick/> et https://de.wikipedia.org/wiki/Notre-Dame-du-Haut_%28Ronchamp%29



Comme les façades de la Villa Shodan envisagée au chapitre précédent, les pilotis de la Cité Radieuse de Marseille, conçue par Le Corbusier en 1947, utilisent l'empreinte des coffrages en bois pour animer leur surface. Dans les deux cas, ce sont les traces du procédé de mise en œuvre de la matière qui sont utilisées pour capter notre attention. Ces traces de sa mise en œuvre sont conçues par l'esprit de Le Corbusier qui nous amène ainsi à longuement examiner les effets plastiques produits par la surface du béton en nous empêchant de n'y voir qu'une pure surface matérielle.

La même chose vaut pour la surface granitée des murs de la chapelle Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp, une surface dont le relief garde la trace du procédé de projection visiblement choisi par l'esprit de Le Corbusier pour donner son apparence à la matière des murs.

À Marseille ou à Ronchamp, l'aspect comme non fini, brut, non égalisé, non régulier, non lisse de la paroi, implique un aspect comme « défait » de la surface, laquelle est pourtant bien « faite », tandis que les traces de planches séparées les unes des autres (à Marseille) ou les grains séparés de matière (à Ronchamp) sont rassemblés dans une même texture continue.



À gauche, Le Corbusier : détail de façade de la maison La Roche à Paris, France (1923-1925)

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



À droite, Le Corbusier : façade d'entrée de la villa Stein-de-Monzie à Garches, aujourd'hui Vaucresson, France (1926-1928)

Source de l'image : https://colorgrammar.wordpress.com/non_profit_campaigns/le-corbusier-villa-a-garches-1927/

À l'inverse de ces transformations de la surface du matériau en décor expressif lu par l'esprit, la complète nudité de surface peut également être un moyen utilisé pour faire irradier la surface matérielle en la transformant en pure surface lumineuse, qu'elle soit blanche ou colorée. C'est ainsi que bien des architectures modernes fondent leur aspect extérieur sur la nudité complète qui valorise la surface du matériau, voire sa simple courbure comme il en va pour l'aile de la maison La Roche à Paris conçue par Le Corbusier en 1923. Autre maison également caractéristique sous cet aspect conçue par Le Corbusier, à Garches, aujourd'hui Vaucresson, la villa construite entre 1926 et 1928 pour les époux Stein et leur amie Gabrielle de Monzie, propriétaire du terrain. Sur la façade d'entrée, l'emploi uniforme d'un enduit blanc permet de focaliser notre attention sur la géométrie des ouvertures et des reliefs, et sur ses longues bandes horizontales et ses rectangles nets.

Cette fois, c'est par l'absence de tout décor, de toute modénature et de tout détail que ces surfaces nues caractéristiques de l'architecture moderne apparaissent défaits, car elles négligent les encadrements des baies, leurs appuis saillants ou leurs linteaux apparents, les bandeaux d'étages, et même les corniches qui « terminaient » habituellement le haut des bâtiments. Par ailleurs, en unifiant ses diverses surfaces, ses divers corps de bâtiment ou ses divers volumes élémentaires par une même peau lisse et continue, cette solution de nudité les rassemble dans une même continuité, une même unité d'aspect. Sans annuler pour autant les séparations des surfaces ou des volumes, ou les décalages de plans, donc tout en leur permettant de rester visiblement bien séparés les uns des autres.



Robert Mallet-Stevens : Villa Paul Poiret, située à Mézy-sur-Seine, France (1921-vers 1946)

Source de l'image : <https://designlummy.com/robert-mallet-stevens-chateau-de-mr-paul-poiret-a-mozy-1921-23/>

Autre architecte français qui a beaucoup utilisé de telles surfaces blanches immaculées, [Robert Mallet-Stevens](#) (1886-1945) dont on donne ici une vue de la villa qu'il a conçue en 1921 pour le couturier Paul Poiret à Mézy-sur-Seine. Paul Poiret ayant fait faillite en 1926, la construction est arrêtée alors que seul le gros œuvre était terminé. Racheté par la comédienne Elvire Popesco, le bâtiment ne put être terminé par Mallet-Stevens réfugié en zone libre pendant l'occupation pour protéger sa femme qui était juive. L'architecte Paul Boyer, qui reprend le chantier, y introduit quelques modifications, comme les fenêtres en forme de hublot et les gardes corps à l'allure de bastingage qui donnent un aspect paquebot alors à la mode, mais l'essentiel de la volumétrie conçue par Mallet Stevens est toutefois conservée.

Cette volumétrie constituée de volumes nettement découpés et donc bien individualisés, simultanément agglomérés pour former un volume compact (effet de rassembler/séparer), offre une grande complexité plastique, mélangeant notamment un grand volume cubique vitré, de longues coursives horizontales, une proue également cubique mais aveugle, des formes orthogonales et des saillies arrondies, mais toute cette complexité qui est faite est simultanément défaits par l'enduit blanc homogène qui la recouvre en totalité (effet de fait/défait).



Walter Gropius : le bâtiment de logement des étudiants au Bauhaus de Dessau, Allemagne (1925-1926)

Source de l'image : <https://www.archdaily.com/87728/ad-classics-dessau-bauhaus-walter-gropius>

Walter Gropius (1883-1969), allemand naturalisé américain, est un autre architecte qui usa abondamment de volumes immaculément blancs. La façade arrière du bâtiment construit pour les étudiants du Bauhaus de Dessau est remarquable pour la régularité géométrique de ses ouvertures et de ses balcons dont la lisibilité est favorisée par l'uniforme blancheur de sa surface débarrassée de tout relief, tels que ceux des appuis de fenêtres. La force visuelle du carré blanc que forme l'ensemble de cette façade est obtenue par la teinte gris très foncé donnée au soubassement qui lui permet de sembler se dresser dans l'espace au-dessus du sol.



Joseph Hoffmann : le Palais Stoclet à Bruxelles, Belgique (1905-1911)

Source des images : <https://designluminv.com/palais-stoclet-description/>

L'architecte autrichien Joseph Hoffmann (1870-1956) a conçu à Bruxelles le Palais Stoclet, connu notamment pour sa salle à manger couverte de mosaïques réalisées d'après des dessins de Gustav Klimt. La teinte uniformément blanche de ses façades extérieures était obtenue par leur revêtement en plaques de marbre blanc, elle est maintenant compromise par les abondantes coulures vertes de l'oxydation du cuivre utilisé pour les liserés à reliefs qui marquent toutes les rencontres verticales ou

horizontales entre les différents plans du bâtiment, et qui marquent aussi les encadrements des ouvertures.

C'est ce soulignage des angles qui différencie ce bâtiment de ceux envisagés précédemment. Sa fonction est de relier par un lien continu bien visible l'ensemble des plans de façade du bâtiment, et simultanément il sépare visuellement chacun de ces plans, provoquant de la sorte un effet bien visible de rassembler/séparer. D'un autre point de vue, ce soulignage des angles défait la blancheur des façades qui est faite par leur revêtement en marbre blanc, ce qui répond cette fois à l'effet de fait/défait.

Au passage, on peut signaler la tour à l'élan vertical bien affirmé qui rassemble dans sa masse différents volumes séparés les uns des autres par des retraits successifs, ainsi que différentes sculptures juchées sur les gradins successifs permis par ces retraits. On peut aussi signaler les fenêtres du dernier étage, dépassant légèrement le haut de leur mur de telle sorte qu'elles forment autant d'excroissances séparées les unes des autres mais reliées par le cordon de cuivre soulignant la continuité du haut de ces murs. Outre de procurer un effet de rassembler/séparer, ce débord du haut des fenêtres a aussi pour conséquence de casser la continuité de l'arête haute du mur, et donc de contribuer à l'effet de fait/défait.

3 – Option M (expression analytique) :

Principe : de nouveaux matériaux permettent à la matière de faire la démonstration de ses potentialités.

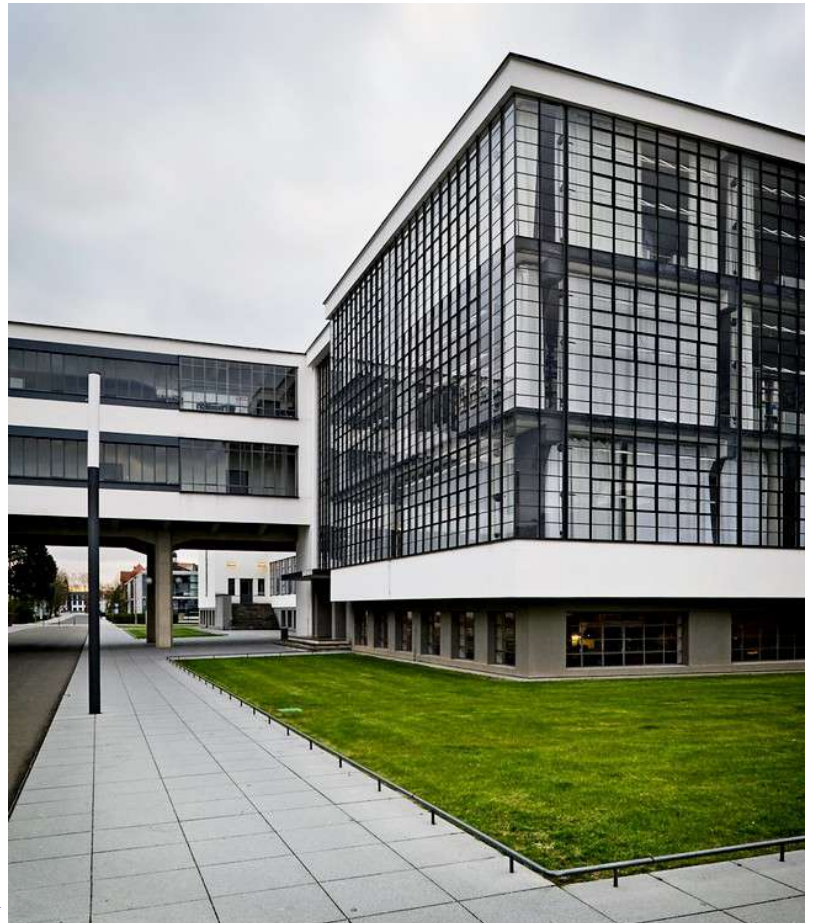
Par différence avec les options précédentes, cette fois c'est la matière et ses particularités qui sont spécialement valorisées. Les architectes s'y efforcent en effet de souligner et d'exploiter de façon expressive les propriétés et les potentialités techniques des matériaux, notamment le béton armé, le métal et le verre, et faisant cela ils cassent l'ancien aspect des bâtiments et inventent une nouvelle esthétique qui, finalement, est à la base de ce qu'il est maintenant convenu d'appeler « l'architecture moderne ».

L'aspect analytique de cette version résulte du fait que nous pouvons considérer séparément les choix techniques qui ont été faits par l'esprit de l'architecte et les effets plastiques qui en résultent.



Ci-dessus, Walter Gropius et Adolf Meyer : angle d'un bâtiment de l'usine Fagus à Alfeld, Allemagne (1913-1915)

Source de l'image : https://en.wikipedia.org/wiki/Fagus_Factory



À droite, Walter Gropius : détail du Bauhaus de Dessau, Allemagne (1925-1926)

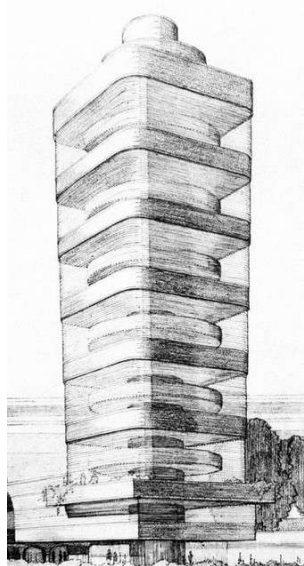
Source de l'image : <https://www.archdaily.com/87728/ad-classics-dessau-bauhaus-walter-gropius>

L'usine Fagus à Alfeld an der Leine en Allemagne, conçue entre 1913 et 1915 par les architectes Walter Gropius et Adolf Meyer (1881-1929), est considérée comme l'un des exemples précurseurs de l'esthétique dite moderne du fait qu'ils y ont utilisé une structure porteuse en béton armé qui libère les parois extérieures de leur fonction porteuse habituelle. Ainsi, on y trouve l'usage de pans de métal et verre continus sur plusieurs niveaux successifs, ce qui tranche avec l'esthétique précédente des façades en matériau lourd continu et seulement interrompu par le percement d'ouvertures nettement séparées les unes des autres. L'absence de maçonnerie dans les angles,

lesquels étaient habituellement traités comme les parties les plus massives pour des raisons de solidité, était également une radicale nouveauté permise par les nouveaux matériaux.

Dans le bâtiment du Bauhaus de Dessau, conçu par Gropius quelques années plus tard et construit en 1925 et 1926, la surface vitrée s'étend maintenant de façon continue en hauteur et horizontalement, sans aucune interruption par une tranche porteuse verticale car les poteaux porteurs sont tous à l'intérieur du bâtiment.

Ce qui est ici défait c'est l'aspect massif, apparemment protecteur de l'enveloppe extérieure du bâtiment, et il n'est même plus question de parler de maçonnerie extérieure puisqu'elle a presque complètement disparu. Quant à l'effet de rassembler/séparer, il concerne notamment le rapport entre vitrages et ce qui reste de maçonnerie, ces deux techniques étant rassemblées pour façonner ensemble la paroi mais étant largement indépendantes l'une de l'autre sur de grandes surfaces pour nous apparaître bien distinctes, bien séparées l'une de l'autre.



Frank Lloyd Wright : la tour du laboratoire de recherche de la société Johnson à Racine dans le Wisconsin, USA (1950).

À gauche, dessin d'esquisse

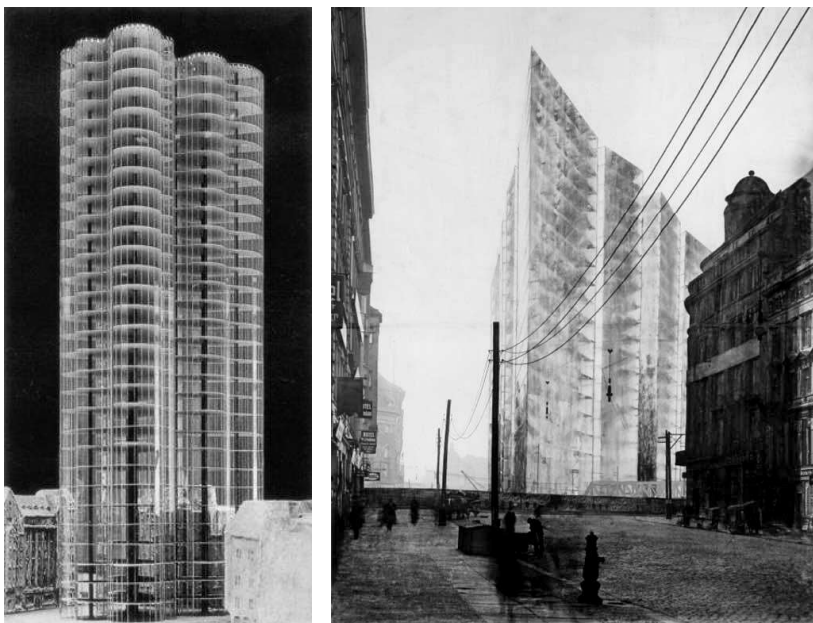
À droite, le bâtiment réalisé

Sources des images : <https://www.elevatorscenestudio.com/blog/2019/2/18/frank-lloyd-wright-designed-johnson-building-and-research-tower> et https://www.reddit.com/r/architecture/comments/e7dgox/sc_johnson_research_tower_usa_1950_by_frank_lloyd/#lightbox

Autre solution innovante pour dissocier la paroi extérieure de la structure porteuse, la tour du laboratoire de recherche de la société Johnson à Racine dans le Wisconsin, conçue par Frank Lloyd Wright et construite en 1950. Les planchers n'y sont plus portés par des poteaux situés derrière la façade vitrée, mais par un noyau en béton situé tout au centre du bâtiment. Un étage sur deux le plancher reste même en large retrait de la façade pour créer une mezzanine communiquant avec le niveau du dessous. Au niveau de chaque plancher principal la tranche extérieure est habillée en briques rouges, tandis que sur les deux niveaux intercalaires le vitrage est réalisé par un empilement de tubes verriers en pyrex, créant ainsi un mur plus translucide que transparent selon une méthode également inhabituelle.

Il doit être *signalé* que, depuis 1982, seuls 3 niveaux sur les 15 sont utilisés car l'unique petit escalier intégré au noyau porteur ne permet pas de respecter les règles de sécurité, ce défaut n'étant donc pas lié au choix technique retenu pour construire cette tour mais à l'insuffisance de ses accès.

L'effet de rassembler/séparer va de soi pour les tranches en brique des planchers qui sont rassemblées dans un même « tube » vertical mais chaque fois séparées par deux niveaux continus de vitrage. Il va aussi de soi pour les planchers ronds en mezzanine qui sont tous rassemblés dans le volume de la tour mais complètement séparés les uns des autres par les planchers principaux. Le fait/défait concerne l'habillage en brique qui est fait pour les planchers principaux mais défait en façade pour les autres, toute présence de maçonnerie solide étant remplacée à leur niveau par du vitrage donnant plutôt un aspect de fragilité, lequel défait également l'impression de solidité.



Mies van der Rohe :
 À gauche, maquette d'un immeuble en verre
 prévu pour Berlin (1922)
 À droite, esquisse d'un autre immeuble en
 verre prévu pour Berlin (1921)

Source des images : <https://ar.inspiredpencil.com/pictures-2023/ludwig-mies-van-der-rohe-model-for-a-glass-skyscraper>

Vers la même époque à laquelle Gropius concevait les bâtiments du Bauhaus, Mies van der Rohe imaginait également des immeubles aux façades continues en verre, mais beaucoup plus hauts puisqu'ils faisaient jusqu'à 30 étages. Comme la technique pour mettre en œuvre les murs rideau de ce type sur de telles hauteurs n'existant pas encore, il s'agissait de pures spéculations sur l'aspect que pouvaient prendre les immeubles modernes si toutes les potentialités des nouveaux matériaux étaient exploitées.

Comme exemple de ses recherches d'alors, on donne celui d'un immeuble aux façades courbes dont la maquette date de 1922 et une esquisse de 1921 d'un immeuble décomposé en tranches séparées, deux projets qui étaient pensés pour Berlin. Dans le dernier chapitre on verra que, finalement, Mies van der Rohe réussira à construire aux États-Unis des immeubles de ce type.

De façon évidente, ces immeubles rassemblent en les empilant des planchers clairement séparés les uns des autres, tandis qu'est tout autant apparent l'effet « défait » de la matérialité et de l'impression de solidité habituellement données par les façades des bâtiments.



Le Corbusier : la Villa Savoye à
 Poissy, France (1928)

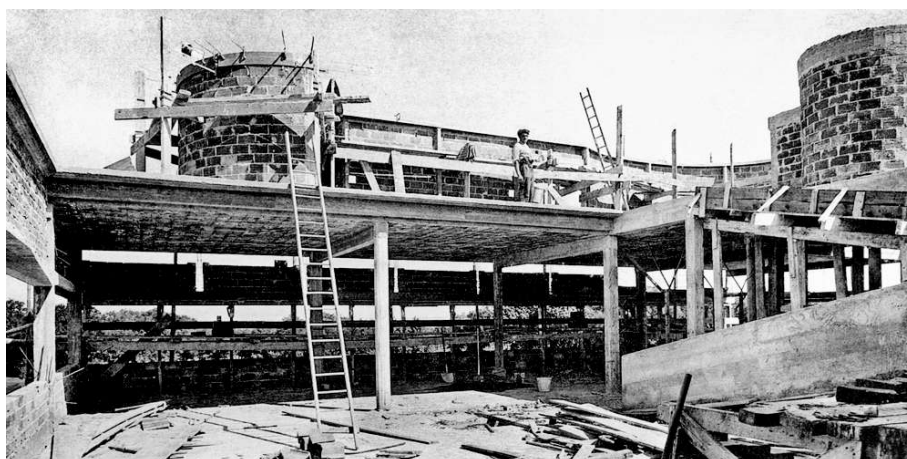
Source de l'image : <http://www.fondationlecorbusier.fr>

Les explications données par Le Corbusier et Pierre Jeanneret dans leur ouvrage de 1927, « Les cinq points d'une l'architecture nouvelle », sont tout à fait éclairantes pour justifier le principe de l'option M. Leur propos consiste en effet à lister les possibilités permises par les nouveaux procédés

de construction en béton armé et à en déduire la façon dont on serait « obligés » de construire pour se plier à ce qui serait des exigences imposées par ce nouveau matériau, et donc la façon dont l'esprit des architectes serait obligé de se soumettre aux nouvelles exigences de la matière utilisée dans les constructions.

Dans sa Villa Savoye à Poissy, datant de 1928, l'architecte se plie effectivement à ces « exigences » : la maison est conçue sur pilotis, avec une toiture en terrasse accessible utilisée en solarium, les plans d'étage libres y sont permis par la disparition de tout mur ou refend porteur remplacés par des poteaux très espacés rendant la disposition des lieux complètement indépendante de la structure, les façades y sont libres de tout point porteur puisqu'ils sont reportés en arrière avec l'extrémité du plancher en porte-à-faux permettant de placer très librement les ouvertures, et enfin les longues fenêtres horizontales sont libérées de toute retombée de linteau pouvant limiter leur largeur.

Toutefois, si l'on compare cette villa à la Chapelle de Ronchamp plus tardive du même Le Corbusier (elle sera envisagée au chapitre 4), on peut sourire de la prétendue « obligation » qu'il y avait à se plier aux possibilités techniques permises par le matériau puisque lui-même ne s'est pas cru tenu de la respecter. D'ailleurs, même avec une construction en béton armé, rien n'empêche de mettre des appuis saillants aux fenêtres, de faire systématiquement des ouvertures verticales et non pas horizontales, de mettre une corniche en haut des façades, ou bien encore de mettre une toiture en pente couverte d'ardoises ou de tuiles pour protéger le bâtiment.



Vue du chantier de construction de la Villa Savoye de Poissy conçue par Le Corbusier

Source de l'image : <https://passerelles.essentiels.bnf.fr/image/033d4a9-7efa-4723-9d49-95ce44a57d33-chantier-la-villa-savoye-le-corbusier>

Outre qu'il y a lieu de critiquer l'explication de Le Corbusier selon laquelle il serait inévitable et obligatoire de construire les bâtiments sous forme de grands parallélépipèdes juchés sur pilotis et éclairés par de longues fenêtres horizontales, alors qu'il ne s'agissait là que des formes qu'il avait envie de voir surgir dans l'espace pour l'effet plastique qu'elles procuraient, il y a lieu aussi de relativiser l'emploi du béton armé dans ses constructions. À l'époque de la Villa Savoye, la technique du béton armé, si elle commençait à être mature, n'était pas encore une technique suffisamment pratiquée par les entreprises pour se révéler économique, de telle sorte que dans bien des bâtiments de cette époque le béton armé se limitait aux poteaux, aux poutres et aux poutrelles des planchers. Comme le montre la photographie du chantier de la Villa Savoye donnée ci-dessus, si les rampes des escaliers étaient bien coulées entre banches en bois, la plupart des murs étaient construits en petits éléments de maçonnerie et seulement raidis de place en place par des chaînages ou des ossatures en béton armé, puis ces murs étaient ensuite enduits de façon uniforme pour prendre alors l'aspect d'un mur coulé en béton armé.

Au chapitre précédent, on a donné l'exemple de la Villa Poiret conçue par Mallet Stevens et ayant l'aspect d'un bâtiment en béton armé coffré. En réalité, sa construction fut analogue à celle de la Villa Savoye.



Moisei Ginzbourg : le bâtiment du Narkomfin après sa rénovation de 2020, à Moscou, Russie (1928-1932)

Source de l'image : <https://afisha.london/en/event/architect-alexei-ginzburg-narkomfin-building/>

Pour montrer l'expansion internationale de cette esthétique moderne de bâtiments parallélépipédiques montés sur pilotis, à longues fenêtres horizontales continues et à toiture terrasse utilisée pour l'agrément, on peut évoquer, en Russie soviétique post-révolutionnaire, le bâtiment d'habitation dédié aux travailleurs du commissariat des Finances (abrégé en *Narkomfin*) conçu par l'architecte russe *Moïsseï Ginzbourg* (1892-1946) assisté d'Ignaty Milinis. C'est entre 1928 et 1932 que cet immeuble a été construit, commencé donc exactement en même temps que la Villa Savoye. La partie courante des murs n'y est pas non plus en béton armé mais en briques enduites.

Initialement, ce bâtiment était conçu pour un mode de vie qui se voulait révolutionnaire, en l'occurrence communautaire et libérant les femmes de leur rôle traditionnel de ménagère, cela en offrant des services communs dans un bâtiment séparé relié au principal par une passerelle : cuisine commune, crèche, laverie. Une bibliothèque et un gymnase étaient également prévus dans le bâtiment même. Dans la pratique, du fait des conditions de la Russie à cette époque-là, les logements se sont trouvés très surpeuplés, ce qui réduisit fortement l'intérêt de leur conception.

Il vaut toutefois de signaler ce bâtiment pour ses logements en duplex distribués par des rues intérieures, car Le Corbusier observa précisément ces dispositions pendant son séjour en Union soviétique et il ne cacha pas qu'il s'en était inspiré pour la disposition de ses appartements en duplex dans les unités d'habitation qu'il eut plus tard l'occasion de construire.

Christian RICORDEAU

Dernier état de ce texte : 14 avril 2025

Lien vers la suite de ce texte : <https://www.quatuor.org/themes/theme008-2.pdf>