

Aperçu du développement de l'architecture moderne en Suisse

Autor(en): **Laverrière, A.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Bulletin technique de la Suisse romande**

Band (Jahr): **42 (1916)**

Heft 4

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-32350>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

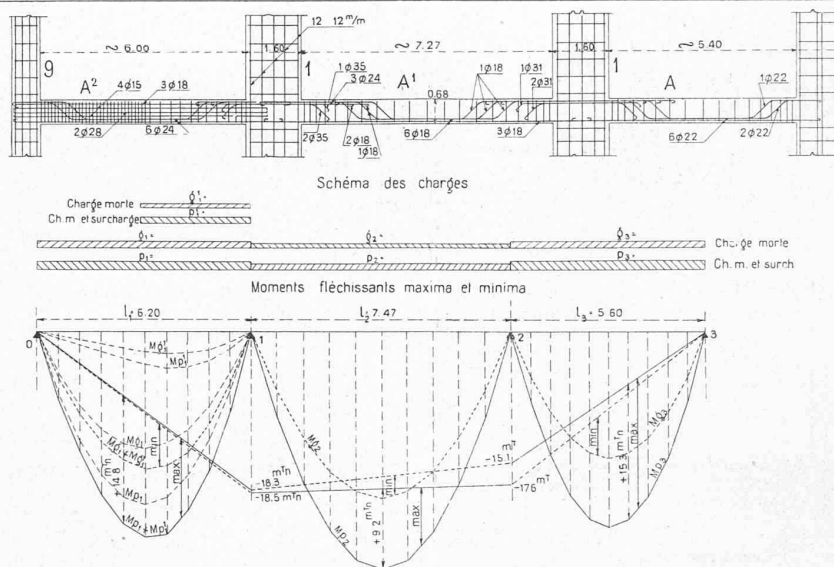


Fig. 13. — Poutraison du rez-de-chaussée. Détail des armatures. — Surcharge : 350 kg.

Armature en tension 1 ϕ 28 = 6.15
 2 ϕ 25 = 9.82
 4 ϕ 18 = 10.18

 26.15.

Dans le calcul qui suit nous ne tenons pas compte des aciers en compression.

$$x = \frac{20 \times 26.15}{90} \left[-1 + \sqrt{1 + \frac{2 \times 90 \times 32}{20 \times 26.15}} \right] = 14.3 \text{ cm.}$$

$$z = 32 - \frac{14.3}{3} = 27.2 \text{ cm.}$$

$$Z = \frac{547000}{27.2} = 20 \text{ t.}$$

$$\sigma_e = \frac{20.000}{26.15} = 765 \text{ kg/cm}^2.$$

$$\sigma_b = \frac{2 \times 20.000}{90 \times 14.3} = 31 \text{ kg/cm}^2.$$

La charge du pilier N° 7, au-dessus du linteau G_1 , est de 106 t. Le moment de torsion 8 mt. à l'appui est équilibré par un couple :

$$Z \times 45 \text{ cm.} = 8 \text{ mt. ;}$$

$$Z = \frac{800000}{45} = 17.8 \text{ t.}$$

Cette force est à doubler pour tenir compte des deux sections de G_1 de part et d'autre du pilier.

$$Z = 2 \times 17.8 = 35.6 \text{ t.}$$

La sécurité contre le soulèvement du pilier N° 7 est donc de :

$$\frac{106}{35.6} = 2.98 \text{ soit } 3.$$

(A suivre).

Aperçu du Développement de l'Architecture moderne en Suisse.

Conférence faite devant la Société vaudoise des Ingénieurs et des Architectes, par M. A. Lavèrrière, architecte.

MESSIEURS,

Monsieur le Président a bien voulu me faire l'honneur de me demander quelques mots — éventuellement sur l'Architecture moderne. Très perplexe, tout d'abord, d'avoir à dire quelque chose sur ce qui paraît aujourd'hui encore si confus, j'ai cru bien faire en acceptant et je reste très flatté d'avoir à vous exposer ce soir, quelques idées sur le mouvement de l'architecture moderne, principalement en Suisse. Je dis principalement, car il est de toute évidence que nous ne pouvons aborder ce sujet qu'après avoir examiné, au moins dans leurs grandes lignes, les caractéristiques des mouvements et des manifestations modernes dans les pays avec lesquels nos rapports artistiques et intellectuels sont les plus étroits.

Puisqu'il s'agit d'Art, je pense qu'il est impossible de ne pas commencer par les manifestations modernes du génie français.

Depuis la Renaissance italienne, c'est en France que l'architecture se développe en vigueur et en noblesse, et c'est de France qu'elle rayonne dans presque tous les pays d'Europe et ceci jusqu'au commencement du XIX^{ème} siècle.

A partir de ce moment, les grandes transformations politiques, sociales, économiques semblent avoir coupé court à toute évolution normale en architecture, et, chose curieuse, elle ne suit pas solidairement le développement si intéressant des autres arts plastiques et spécialement celui de la peinture ; pour elle, la tradition est rompue. Il semblerait même que l'effacement de l'architecture ait provoqué plus d'intensité à l'éclosion d'idées créatrices en peinture ; n'est-ce pas pendant que sans énergie l'archi-

teature végétale, que l'on voit apparaître Delacroix, Ingres, Chassériau, puis Corot, Manet, Carpeaux, précédant les Impressionnistes? Pendant tout le XIX^{me} siècle, la France presque seule marque une époque d'Art, par la suite ininterrompue de l'évolution de la Sculpture et de la Peinture. Comment se fait-il alors que l'Architecture, le grand Art qui généralement domine les autres arts plastiques en les incorporant à lui, ne peut ni synthétiser le mouvement, ni même le suivre.

Pour les esthètes, il y a là un phénomène qu'il serait intéressant d'approfondir.

Donc, dans son ensemble, l'architecture restait silencieuse et semblait vouée à une fin peu héroïque, si certains esprits énergiques et qui sous des formes différentes, opposées même quelquefois, n'étaient venus apporter, de temps à autres, quelques notions vivifiantes à l'architecture. Le besoin bien humain de créer, d'imaginer, de s'exprimer s'empara de quelques architectes dont les noms resteront certainement dans l'histoire de l'architecture.

Dans le domaine de la théorie, c'est tout d'abord Viollet-le-Duc et son dictionnaire raisonné, puis, dans le domaine des réalisations, Labrousse; c'est lui qui construit la Bibliothèque Ste-Geneviève, puis, avec cet esprit hardi et combatif qui lui était particulier, le premier, il emploie le fer comme élément d'architecture à la Bibliothèque nationale. Blâmé, critiqué, défendu, Labrousse marque un pas en avant, il ouvre des horizons nouveaux à l'architecture. Duc travaille au Palais de Justice et compose cette ordonnance qui fut aussi très discutée, qui l'est encore, mais qui marque aussi de la part de son auteur une originalité et une liberté de conception qui se détache franchement sur ce qui se faisait en général. Puis Coquard, ce grand artiste, compose un monument funéraire pour deux généraux; ce monument qui s'élève au Père-Lachaise, peut prendre place parmi les revendications les plus élevées d'une architecture nouvelle. Il ne s'agit pas là comme chez Labrousse d'une œuvre de rationalisme; Coquard, au contraire, vise au symbole et l'atteint, et l'on peut s'étonner aujourd'hui que cette œuvre soit restée un cas isolé, n'ayant pas provoqué l'enthousiasme qui aurait pu réveiller les talents endormis. Dans un tout autre ordre, mais à la même époque, Vaudremer, élève des Lycées, des Eglises, dans un style qui lui est personnel et dont la valeur est incontestable. Permettez-moi aussi, Messieurs, de citer ce grand architecte et professeur Guadet; sa Théorie de l'Architecture à côté d'une haute érudition et d'une grande clarté ouvre toutes les avenues vers un modernisme s'appuyant sur des études approfondies et complètes. Son Hôtel des Postes à Paris, dans son essence même, est un édifice d'un modernisme très audacieux et, à part une mouluration sèche et une sculpture froide, c'est un édifice qui montre bien toutes les ressources profondes du génie créateur français.

Il semblerait donc que les exemples que je me suis permis de vous rappeler devraient pouvoir déclencher un de ces mouvements révolutionnaires, point de départ que réclame l'Évolution, mais l'apathie générale est plus forte;

l'École des Beaux-Arts ne peut vibrer aux appels de quelques-uns de ses maîtres, son enseignement reste une course au succès d'École, sans doctrine. L'architecte, sans ambition d'art, continue à construire honnêtement, et aussi en multipliant les ornements, artifices que l'on qualifie du nom de décoratifs. Cependant qu'une élite peu nombreuse, trop savante peut-être, trop raisonneuse, pose les bases sur lesquelles plus tard d'autres partiront, si non toujours avec succès, du moins avec entrain.

En Angleterre, avec ses Sept lampes de l'Architecture, Ruskin se fait l'apôtre du Sacrifice, de la Beauté, de la Force, de la Vie en art. Puis c'est l'architecture domestique principalement qui prend son essor.

En Allemagne, en Autriche, c'est encore la triste et pauvre architecture précédant celle qui, dans bien des cas d'importance, n'eut d'autres ressources que de « saboter » du Charles Garnier.

En Suisse, nous ne sommes pas plus reluisants, puisque c'est aussi l'époque du remplissage qui croit masquer la pauvreté de conception, la pénurie de moyens. (Ce doit être l'époque du Palais Fédéral).

Ceci, Messieurs, pourrait représenter la première phase du développement d'une architecture moderne en Europe, voyons la seconde: En France, c'est sans doute en abusant des principes, poussant la logique au point de torturer la méthode et d'en vouloir trop tirer toutes les conséquences qu'un rationalisme trop rigoureux ne put conduire à des résultats généraux. Malgré toute sa logique, la théorie de vouloir tout montrer d'une ossature, gêne l'imagination, étouffe le sentiment. Si pour le Moyen Age cette théorie se justifie à certains égards, il ne faut pas oublier que cette époque est par excellence celle du travail — avec sentiment. La structure si logique, qu'elle fixe jusque dans ses détails l'ensemble de l'édifice, est elle-même exécutée avec sentiment, puisque chaque claveau est taillé par le compagnon, chaque barre de fer forgée à la main. Mais de nos jours, un fer à té, une poutre assemblée, une nervure de béton armé, malgré leurs emplois judicieux et logiques, s'ils ne peuvent constituer en eux-mêmes des éléments de laideur, ne peuvent non plus constituer des éléments de beauté. La pièce purement utilitaire faite à la machine ne sera pas laide, sans prétention d'art elle répond à un besoin; mais elle ne pourra jamais être belle, puisque il y manque le « sentiment d'art », et de plus, au moment où elle n'est plus utile, elle peut devenir ridicule. (Locomotives et automobiles démodées, par exemple).

Soit par besoin de réagir contre la théorie rationaliste, soit pour la contrebalancer, apparut, enflée par le succès des idées wagnériennes, la tendance aux allures symboliques. Cette fois-ci, ce ne fut plus l'affaire des savants architectes, ce furent les jeunes qui marchèrent. Les esprits échauffés par la Musique, par la Littérature (la cathédrale d'Huysmans venait de paraître), Carlos Schwabe aidant, on se lança dans des élucubrations parfois intéressantes.

santes. Trachsel édita son cycle et imagina pour une grande dame une salle de musique toute de malachite et de jades les plus rares; la Rose + tenait pour un jour le pavois de l'Art. Cet instant (probablement dernier spasme du romantisme) permit aux imaginations de se mettre à l'aise. Provensal et Garras présentèrent aux Champ-de-Mars leurs compositions fameuses. Garras avec ses temples à Beethoven et à Wagner, nous transporte dans des régions nouvelles, nous élève dans l'irréel et l'étrange. Ce fut une révélation, car ces travaux précédèrent ceux des Allemands Schaudt, Schumacher, Bruno Schmitz.

A Paris, ces essais de symbolisme firent tressaillir jusque dans les milieux académiques; des Grands Prix de Rome, non encore façonnés, prirent même la défense de cette « folie ». L'auteur de l'Atelier Chantorel rayonnait de joie et couvrait sous son aile une jeunesse ardente et pleine de rêves d'émancipation; cette jeunesse comprenait, du reste, aussi bien les néo-rationalistes de l'école de Plumet, que les symbolistes, comme aussi les modernistes qui se rattachaient plus spécialement aux Belges Horta et Van-de-Velde. Ce fut à cette époque que l'Art Nouveau ouvrit ses portes rue de Provence.

Pendant ce temps, les architectes anglais, sous l'impulsion de Voysey et de Baillie Scott, faisaient éclore une quantité de charmantes habitations, créaient les premiers villages ouvriers et leurs arts décoratifs prenaient la tête du mouvement moderne en Europe.

En Hollande, Verlage construisit la bourse d'Amsterdam, œuvre magistrale et d'un modernisme de grande portée.

En Suisse aussi les idées modernes amènent aux réalisations. Gull construisit le Musée National à Zurich, pendant que Bouvier tente un essai curieux à l'Exposition de Genève.

Je pense, Messieurs, que nous venons d'assister à la seconde phase du Modernisme de l'Architecture en Europe et qui correspond à l'époque qui précéda l'Exposition Universelle de 1900.

On put croire un instant que l'heure du grand réveil allait sonner pour l'architecture, que le mouvement partirait de France et rayonnerait ensuite en Europe. Hélas! l'on comptait sans l'architecture officielle, sans les Grands Prix de Rome. Ce fut une cruelle déception pour ceux qui connaissaient toutes les ressources esthétiques du génie français. Ce fut un rude coup pour l'Art qui donnait cependant des preuves si éclatantes de vitalité en peinture et en sculpture. Comment se fait-il qu'à côté de l'œuvre du grand Rodin, de celle de Puvis de Chavannes et qu'avec une telle abondance d'idées chez les artistes, l'Architecture ne puisse prendre la place qu'elle devrait et qu'elle pourrait prendre.

Mais, Messieurs, vous le savez: si en France l'Architecture et les arts appliqués qui en découlent ne purent prendre leur essor, la Grande Foire fut pour d'autres nations un facteur dont l'importance ne peut être contestée aujourd'hui. A côté des indigences prétentieuses des bâtiments officiels, la Finlande élève un pavillon remarquable de nouveauté et de jeunesse; le Danemark également;

la section allemande, par une importance inquiétante, s'impose; le restaurant allemand de Moëhring, au point de vue de l'installation et de son architecture, est un grand succès; les Autriciens et les Hongrois, très audacieux, présentent une exposition remarquable. Aussi, il arriva que ces nations, conscientes de leurs efforts, purent mesurer les résultats obtenus, se rendirent parfaitement compte de leurs succès et de ce jour, leurs industries d'art partirent avec une audace sans limite à la conquête de tous les marchés mondiaux; je n'insisterai pas sur la suite provoquée par ces appétits.

Ces quelques grandes lignes tracées, ces quelques vues générales sur les facteurs ayant agi sur une reprise générale de vitalité pour l'architecture, nous pourrions aborder les développements de cette vitalité en Suisse.

Il est déjà entendu qu'ici, comme ailleurs, les fils de la tradition sont rompus et qu'ici aussi de jeunes énergies tentent un mouvement; ici, comme en France, la peinture et la sculpture donnent quelques exemples de vitalité et de haute valeur d'art. Hodler, après un développement continu, établit sur un mode et sur un rythme nouveaux des compositions d'une vigueur et d'une « architecture » inconnue dans l'histoire de l'art en Suisse; Rodo ne donne-t-il pas aussi des preuves frémissantes d'un art supérieur?

L'évolution du mouvement moderne en France restant stationnaire et ses résultats apparaissant encore maigres, c'est vers le mouvement d'Allemagne que tout particulièrement les architectes suisses allemands se dirigent et finalement se laissent entraîner.

Ce fut alors une poussée presque générale et à laquelle rien ne put résister. Après certains concours publics qui prirent une tournure déconcertante pour bien d'entre nous, on se mit à construire des écoles, des églises, des banques, des villas qui eurent très vite une expression intéressante; très vite aussi l'architecte lui-même se place plus en vue dans le domaine de la création architecturale. Ce ne sont pas seulement des efforts individuels, des cas isolés, ce sont, au contraire, des recherches d'art collectif; par des moyens souvent différents, l'architecture veut se débarrasser d'une ornementation insignifiante qui l'encombre. Sans approcher encore du style, la composition des plans revêt un côté vivant, quelquefois même un caractère de « réel » qui les font avantageusement comparer avec les plans dits de l'Ecole de Paris; puis, toujours dans la conception des plans, à mesure que le mouvement se développe, une qualité essentielle semble s'imposer. Je veux parler de cette qualité qui serait celle de la « vision dans l'espace ». En Suisse allemande, sous des aspects compliqués, les plans sont plutôt des juxtapositions, des arrangements pratiques, des recherches d'effets et d'imprévus.

Tout à fait déroutés aux débuts, nous considérions que ces plans étaient établis par des architectes sans « principes », et pendant longtemps on crut les architectes modernes allemands incapables de faire un bon plan. Eh! bien, Messieurs, sur ce point, en tous cas, il faut se rendre

à l'évidence, car si dans la composition des plans les architectes de l'Ecole allemande n'ont pas approché du « grand style », on peut cependant citer de nombreux exemples qui font époque et qui caractérisent bien la valeur créatrice de leurs auteurs.

Permettez-moi, Messieurs, de vous rappeler de Bruno Schmitz, le plan de la grande Salle de concerts de Manheim, qui est d'une conception très large, très osée. La juxtaposition des deux salles est établie avec une franchise de moyens tout à fait remarquable. Le plan de la nouvelle gare de Leipzig ainsi que celui des deux théâtres accouplés de Stuttgart sont des plans de grande valeur. En Suisse, à St. Gall, la Banque Fédérale,¹ à Zurich le nouveau Bâtiment Universitaire² sont édifiés sur des plans neufs et bien conçus : des principes nouveaux conduisent à des solutions nouvelles et bien modernes.

Je ne cite, bien entendu, que les cas les plus typiques et que je crois exprimer bien la caractéristique des plans de l'architecture moderne en Suisse allemande.

En Suisse romande, la composition des plans part d'un principe qui fait que nous sommes restés accrochés à l'idée du « parti », idée qui se confond souvent avec l'image. Nous jugeons plus sur cette image que sur la vision dans l'espace que l'image doit évoquer, et il arrive que la représentation « image » d'un plan est poussée si loin qu'elle s'interpose en lieu et place de la conception.

Dans les concours publics la différence entre les deux écoles est frappante ; du reste les jugements des concours s'établissent aussi suivant deux principes différents.

En Suisse romande, le jury, comme s'il s'agissait d'un travail scolaire, recherche tout d'abord les solutions, les partis, puis il s'arrête à ce qu'il considère comme le meilleur — parti — et il arrive souvent que ce meilleur parti est une image très poussée qui compte plus pour lui que la valeur générale du projet.

En Suisse allemande, ce n'est pas seulement la solution du problème qui sert de critère pour le classement, ce dernier est, en outre, établi en tenant compte de la somme des qualités architectoniques ; il faut remarquer que dans le second cas les résultats en exécution ont été autrement intéressants que dans le premier. La Suisse allemande s'est donc affranchie plus vite que nous des formules d'école et de la routine et je me permettrai de vous rappeler quelques œuvres, discutables sans doute, mais d'où se dégagent les caractères les plus saillants de l'architecture moderne en Suisse :

La Bourse de Bâle est un édifice qui contient en lui-même des qualités d'architecture d'un ordre élevé. L'ordonnance, le jeu des pleins et des vides, des vides et des parties sculptées. Le grand plein sous les baies de la salle de Bourse est, comme parti et toutes proportions gardées,

d'un caractère qui offre une certaine analogie avec celui de la Bibliothèque Ste-Geneviève.

Le Kunsthaus de Zurich, sur une structure qui peut manquer de clarté à première vue, est une construction intéressante, où les effets, un peu simplistes, sont obtenus par le jeu des surfaces et des volumes, disposition heureuse des détails dans de grands nus, recherche et tendance vers l'ordonnance.

Ces deux exemples portent nettement la marque de l'influence de Billing, qui fut certainement l'artiste le plus doué du mouvement moderne allemand à ses débuts ; son Musée de Manheim est une œuvre complète où il nous impose là de nombreux rythmes, de nouvelles modulations ; il enrichit le domaine de la plastique en faisant jouer, pour la première fois, des surfaces verticales qu'il fait vivre. Chez Billing il y a quelque chose de nouveau et qu'il ne faut pas confondre avec ce qui s'est fait au moyen âge, par exemple, où des éléments verticaux étaient juxtaposés pour donner aux volumes une certaine vibration, une certaine vie.

A certains points de vue il est remarquable que le besoin de faire à tout prix du nouveau n'ait pas permis un développement plus suivi dans cet ordre d'idées ; mais, malgré tout, un besoin d'unité transpire de toutes ces recherches et nombreuses sont les constructions de toutes sortes qui dénotent une réelle vitalité artistique à Bâle, Aarau, Zurich, St. Gall et jusque dans les Grisons, où une tendance régionaliste en architecture et en art décoratif donne chaque jour des résultats heureux. L'architecte ayant pu intéresser le public, l'amener à lui, s'est trouvé dans des conditions favorables, appuyé aussi par des collaborateurs remplis du désir de faire œuvre commune ; il put mener à bien des ensembles où les plus petits détails sont vus et étudiés dans un même esprit, et ceci pour une clientèle moins imbuée de prétentions artistiques qu'ailleurs. Je crois pouvoir dire qu'en Suisse allemande une collaboration étroite du public, des architectes, des artisans a pu seconder efficacement les efforts des premiers novateurs. Si l'influence étrangère se fait lourdement sentir, si le mot d'ordre est souvent apparent, qu'importe, le mouvement est créé, la vie circule dans tout l'organisme de la production d'art.

Jusqu'à présent, Messieurs, nous ne nous sommes occupés ou du moins nous n'avons entrevu que ce qui concerne le mouvement oriental et septentrional de la Suisse ; voyons ce qui se passe à Berne ; Berne qui pourrait être le lieu du choc des deux courants, si toutefois celui de Suisse romande pouvait atteindre jusque là.

Si à Zurich on procède à l'américaine, à grands coups, sans trop de réflexions, à Berne, ville type de caractère, on peut même dire ville moderne unique, les circonstances apparaissent autrement délicates. Si l'on pouvait faire abstraction du Palais Fédéral, du Musée historique dans le genre pittoresque, on pourrait dire qu'en cette ville rien n'est choquant et sans cesse, l'intérêt esthétique se renouvelle. Aussi les Bernois, fiers et conscients de la beauté de leur ville, sentant que son développement allait

¹ Architectes Pflughard et Haefeli.

² De Curjel et Moser.

que Berne offre un exemple frappant d'un caractère qui ne tient pas seulement à une époque — à un style — mais qui enveloppe tout un ensemble de styles; d'autre part, Berne peut nous donner des indications précieuses sur ce qu'il faut entendre par Tradition dans le sens élevé du mot, car c'est sans à-coups, sans heurts que l'on passe de la fosse aux ours à la cathédrale avec sa place XVIII^{me} siècle, aux arcades du XV^{me}, du XVI^{me} siècle et jusqu'aux productions dans le style Louis XV. Et ceci, remarquons-le bien, ce sont chaque fois des influences étrangères qui agissent aux débuts et très souvent ce sont des architectes étrangers qui composent s'ils ne construisent pas. Cependant, jusqu'au fond (le tout) est imprégné du caractère bernois.

Sur un tel terrain, dans un tel cadre, l'architecture moderne ne pouvait s'élaner sans autre, comme à Zurich je le répète. Il y eut des hésitations, des tâtonnements, de faux départs, des essais regrettables dans le genre paco-tille. Près de Bümplitz une église dressa sa flèche d'une silhouette étrange et l'on ne savait pas ce qui allait se passer. On dut avoir peur dans certains milieux et comme il fallait à tout prix trouver une solution rapide, quelques esprits pratiques et vite satisfaits décrétèrent qu'à Berne il fallait faire du « vieux bernois » et que ce vieux bernois pourrait être dans le style Louis XV et, quitte à vouer à une destruction prochaine les témoins de cette trouvaille, on emploierait exclusivement de la molasse de Berne; on fut persuadé d'avoir trouvé la solution. Pendant quelques années ce ne fut que coquilles, festons, astragales, pilastres tarabiscotés, fers rehaussés d'or; on imagina même — d'embellir — les fontaines; ces merveilleuses fontaines, des mains béotiennes les *embellirent* de fleurs et de plantes grasses, fleurs qui jusque-là s'étaient contentées de colorer délicieusement les banquettes de fenêtres des appartements bernois. On fut persuadé d'avoir renoué avec la Tradition.

Sur ce point, Messieurs, il y a plus qu'un malentendu évident, il y a contradiction absolue, car au lieu d'être cette servile et étroite copie des ouvrages anciens, la tradition, au contraire, est énergie, mouvement. La tradition c'est cette tendance libre qui consiste non pas à demeurer, mais qui tend chaque jour à s'en écarter pour que la tradition vive. Et ce sont ceux-là même qui au nom de la tradition copient les exemples du passé qui désagrègent la tradition et c'est par eux qu'elle doit périr.

La tradition, mais c'est le chemin parcouru, de l'Aurige de Delphes aux frontons de Phydias, c'est le chemin parcouru de Poitiers aux grandes cathédrales de l'Île-de-France, c'est le chemin parcouru du Château de Blois à la Place de la Concorde.

Elie Faure prétend que seuls les révolutionnaires représentent la tradition, puisqu'ils sont au moment où ils apparaissent, seuls conscients des directions nouvelles.

Du reste, sans aucun doute, à Berne l'expérience est concluante; ces copies, plus ou moins réussies, peuvent-elles avoir quelque qualité interne ou externe d'expression? Ce renoncement à la nature par l'*imitation* et les

pastiches donnerait très vite une Berne de carton-pâte pour Exposition Universelle quelque part.

Mais il ne faut pas désespérer, car pour le caractère de la Ville de Berne ce sont justement les tendances modernes qui en assureront la continuité. Quelques exemples sont frappants, entr'autres: le Bürgerhaus, cet immeuble n'est-il pas tout à fait dans le caractère et n'est-ce pas une œuvre bien moderne? Que les intérieurs, bâclés à l'allemande, ne correspondent pas aux façades c'est bien possible. Mais peut-on demander du premier coup des résultats complets quand on sait la somme de travail et d'efforts soutenus qu'il faut pour conduire jusqu'au bout une construction de nos jours?

Donc à Berne, malgré une vogue passagère auprès d'un public charmé par des résultats satisfaisant leur amour du vieux et du pittoresque, le genre « vieux Bernois » sera de peu de durée heureusement; rien ne peut s'opposer à la tradition qui résume le besoin bien humain d'être de son époque, de s'exprimer par un changement continu des formes. Et ici, comme à Zurich, à Bâle, à Baden, à St. Moritz nous assistons à un renouveau de l'architecture, à un renouveau fécond et bien caractérisé.

En Suisse romande, à son départ, le mouvement moderne est moins général. Les recherches y sont faites dans un esprit plus profond, on veut être logique, on reste rationaliste — on est plus sérieux. Si les essais sont plus personnels, plus individualistes, ils sont plus rares ou, du moins, moins fréquents. On ne connaît pas ici le — Mot d'ordre.

Les architectes dans leur majorité se rattachent plutôt à l'Ecole de Paris, restent plus attachés à l'enseignement de la rue Bonaparte et, si les résultats obtenus en Autriche et en Allemagne impressionnent, on se méfie de la hâte avec laquelle on veut faire du nouveau, on se met en garde en face de certaines contradictions d'expression, de certains barbarismes qui peuvent épouvanter des sensibilités latines.

Quelques individualités ayant, de près ou de loin, participé au mouvement moderne français d'avant 1900, continuent évidemment dans cet ordre d'idées, puis, comme assez brusquement l'évolution du modernisme en France se ralentit sans soutiens, sans ralliement nécessaire, ces individualités subissent à leur tour, plus ou moins profondément, l'influence germanique.

D'aucuns crieront: danger! blasphème! Eh bien, Messieurs, je ne crois pas à ce danger vis-à-vis des influences étrangères que chaque époque d'art a pu recevoir à certains moments. C'est même une preuve de vitalité que d'admettre des influences que l'on se sent assez fort d'aborder et considérons ces influences comme des éléments énergétiques de création; il faut avoir conscience dans sa propre vitalité qui exprimera un jour. Souvent une influence étrangère peut servir de levier aux énergies qui cherchent à prendre leur essor.

Je me permettrai de vous citer un fait de l'avant-guerre, à Paris, au dernier salon d'automne, section des intérieurs; il était frappant et réjouissant de constater que les in-

prendre son essor, firent des lois, des règlements spéciaux, circonstanciés, et ceci, bien entendu, pour conserver à Berne le caractère qui lui est propre.

Ce caractère a-t-il été vraiment compris, senti? et n'est-ce pas de la surface, de l'écorce de ce caractère dont on s'est occupé de prime abord. Si je fais cette réflexion, c'est l'influence de Munich et des Ballets russes auraient bientôt fait place à un art plus pur et où toutes les qualités artistiques de la race seraient apparentes et « mises en valeur ». On sortait de cette exposition convaincu qu'il avait été utile, nécessaire aux artistes français d'avoir subi ces influences qui furent pour eux une émulation salutaire. Eh bien, Messieurs, en Suisse romande, à Genève, par exemple, quelques œuvres récentes, quelques concours publics laissent percevoir clairement le jour où les influences étrangères qui ont pu agir auront été plus ou moins éliminées.

Après la question de tradition, après celle des influences, le reproche le plus fréquent adressé au mouvement moderne fut: la Mode. Voyez le Neo-Grec, disait-on? Eh bien! je crois qu'il n'est pas logique de faire de la mode un grief au développement d'un art qui tend à s'imposer. De tout temps, et principalement pour la civilisation gréco-latine, la mode a joué son rôle dans le développement des idées. La Mode est une caractéristique de souplesse, de mobilité; quand elle s'attache aux futilités, elle peut être anodine, elle peut être ridicule, mais quand elle s'attache aux grands principes, elle peut avoir de la grandeur. Et je pense que pour la période encore anarchique dans laquelle les intelligences modernes sont obligées de se mouvoir, ce reproche n'a pas grande portée. La première condition pour qu'un art se développe et atteigne des degrés plus élevés il faut, avant tout, qu'il soit vivant, qu'il se meuve, qu'il soit fécond.

Je pense donc, Messieurs, qu'il serait plus juste et plus instructif de rechercher, sans parti pris, les points faibles, les erreurs des manifestations de l'architecture moderne et il me semble que l'on pourrait commencer par les contradictions et les manques entre les structures et l'expression architecturale des apparences.

Très souvent, les apparences extérieures ne révèlent pas la construction en profondeur et c'est là, ne l'oublions pas, qu'est la vraie science de l'architecture. En plastique ce qui est vraiment beau c'est ce qui est charpenté par dedans. En Suisse allemande, voit-on souvent sur une construction en plates-bandes une expression de voûtes d'arêtes en — rabitz; c'est, sans doute, un moyen expéditif pour surprendre, charmer, mais qui n'a rien d'un moyen architectural. De ce besoin d'étonner, il résulte aussi des bizarreries et des lourdeurs d'un goût très discutables; des recherches sont faites sans à-propos et sans motif. Mais qu'importe, il ne saurait être question d'une architecture moderne qui serait du premier coup admirable et qui atteindrait de suite à des synthèses définitives et constatons une tendance marquée vers une recherche de stabilité plastique, d'ordonnance qui, s'appuyant sur de nouveaux rythmes, sur des principes plus indépendants, doit aboutir à des résultats.

Mais si nous revenons au développement général de l'architecture en Suisse, on peut noter que, malgré son intensité, le mouvement moderne n'a pas étouffé les revendications régionalistes et que la vague du nouveau n'a pas nivelé les aspirations légitimes de ceux qui ont des idées spéciales sur un art local, par exemple.

Dans la construction des bâtiments scolaires, il est entendu qu'ils sont bien caractérisés de ceux d'Allemagne, de France, d'Angleterre; mais de plus, jouant dans un même cadre, les écoles des Grisons sont sensiblement nuancées de celles de Bâle, de Neuchâtel, de celles de Genève. Soit par les silhouettes, soit par l'arrangement des baies, par l'étude des détails et par l'emploi des matériaux ces constructions ont un cachet particulier, offrant une grande variété de types. Il en est de même pour les maisons de campagne, pour les villas; constructions édifiées sur des plans dont les directions ne sont pas les mêmes pour celles des bords du Lac de Zurich, que pour celles des bords du Léman; là aussi les silhouettes des toitures, la façon dont les pièces s'ouvrent au soleil ou à la vue jouent un rôle en créant encore une heureuse variété.

Dans ce sens, il est probable que pour l'avenir les nuances dont il est question ne disparaîtront pas, au contraire elles s'affirmeront, et sans pour cela renoncer aux directions générales. Et à ce point de vue les idées, les théories modernes ont souvent agité cette question de — régionalisme; on a souvent aussi discuté: le milieu — l'ambiance; deux choses qui peuvent être intimement liées au — caractère. Mais, Messieurs! je ne voudrais pas abuser de votre patience ce soir.

Pour terminer, je pense qu'il faut encore dégager qu'en Suisse les idées nouvelles en architecture ont redonné la vie à un organisme affaibli, en relevant très sensiblement la situation de l'architecte qui prend alors conscience d'un rôle plus étendu, en élevant aussi la valeur d'art moyenne dans les constructions. Car de la simple fabrique, du bâtiment agricole, de l'habitation en général et jusqu'aux édifices les plus importants, le mouvement des énergies nouvelles s'en fait heureusement sentir. L'architecte ne se contente plus d'être celui qui dresse un plan, mais il a la prétention d'étendre son activité et son influence sur tout ce qui touche à la construction et ceci avec la collaboration indispensable des ingénieurs, des sculpteurs, des peintres, des artisans de toutes sortes qui sont nécessaires aux réalisations modernes.

Lausanne, le 19 novembre 1915.

Société fribourgeoise des ingénieurs et des architectes.

Séance du 8 décembre 1915.

Communications de M. BROILLET, architecte, sur le Château de Chaux, à Estavayer.

Les remparts d'Estavayer sont en restauration depuis plusieurs années. Le château fait partie des remparts comme à Moral. Mais à Estavayer une partie des remparts seulement