

Zeitschrift: Histoire des Alpes = Storia delle Alpi = Geschichte der Alpen
Band: 16 (2011)

Artikel: Quand les architectes modernes construisent en montagne
Autor: Reichlin, Bruno
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-392038>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Quand les architectes modernes construisent en montagne*

Bruno Reichlin

Zusammenfassung

Die Moderne baut in den Bergen

Die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Bewegung oder Richtung der Architektur verstärkt die öffentliche Wahrnehmung eines Bauwerks. Im späten 20. Jahrhundert haben sich die Gruppen und Grüppchen vervielfacht, die auf solche Weise einen Platz an der Sonne suchen. Einige davon besitzen einen objektiven gemeinsamen Nenner, zum Beispiel «Architektur in Stahl» oder «Holzbrücken». Andere Sammelbezeichnungen – etwa «40 Architekten unter 40» – erscheinen dagegen als künstlich. Wie steht es in diesem Zusammenhang mit der sogenannten alpinen Architektur? Ist der Begriff aus der Luft gegriffen? Und wenn nicht, welches sind dann seine Erkennungszeichen? Hier wird die Meinung vertreten, dass der Begriff ein kulturelles Konstrukt ist. Der Autor entwirft eine Karte der verschiedenen Strömungen, die sich in der alpinen Architektur während der Periode des Neuen Bauens durchgesetzt haben und untersucht ihre kulturellen Hintergründe jenseits der einfachen Gegenüberstellung von Heimatschutz und Moderne. Es zeigt sich, dass die Kategorisierung bestimmter Bauwerke als «alpin» vorläufig bleibt und der entsprechende Korpus kontinuierlich revidiert werden muss.

Un projet ou une œuvre gagne en «visibilité» lorsqu'il porte les signes reconnaissables de son appartenance à un mouvement, une tendance, à une famille. Pour commencer, c'est seulement sur l'arrière-fond clairement défini d'un groupe que chaque œuvre ressort dans ce qu'elle a d'unique. La cohérence du groupe garantit l'individualité de chaque membre. Dans le grand cirque de l'architecture contemporaine, ce phénomène est plus que connu, les mouvements, les tendances et les expositions thématiques, les groupes et les groupuscules se sont multipliés, tous à la recherche d'une place au soleil. Philip Johnson, qui avait expérimenté la formule *International Style* avec un succès «scandaleux», récidiva à plus de 70 ans avec les *Five*. Comme il l'explique dans la préface du catalogue, Eisenman, Meier, Hejduk, Gwathmey et Siegel ont assez peu de choses en commun, mais une fois déclarés en tant que groupe, ils ont percé avec une tout autre efficacité le marché de la notoriété. La mystification de Johnson commence déjà par la dénomination: cinq ne signifie rien de plus que le nombre des soi-disants protagonistes du groupe, mais sonne péremptoirement comme la marque d'un produit.

Les regroupements thématiques comme «architecture de fer» ou «ponts en bois» établissent un dénominateur commun irréfutable, basé sur une donnée objective, mais sans grande surprise. L'«Architecture analogue», au contraire, comme mouvement ou «école» avec des choix idéologiques, poétiques et méthodologiques désignait une orientation claire. Mais que veut dire, quel est le sens de l'appellation «40 architectes de moins de 40»? Sous le couvert d'une apparente plausibilité circulent des formules aussi brillantes qu'ambiguës. Par exemple, la fameuse «École Tessinoise». Dans un monde toujours plus petit, dans lequel on se plaint de l'éclectisme régnant, de l'uniformité, de l'hybridation, du tourisme idéologique, de la mode, il est difficile de s'imaginer une population curieuse, extravertie, ambitieuse et en quête de reconnaissance comme nos Tessinois, s'intéresser à une culture ou à une production de terroir comme à un Médoc ou à un chèvre des Pyrénées, unis dans la communauté mystique par la grâce du génie du lieu. Comme chacun sait, à l'intérieur d'un bassin régional socio-économique, la lutte pour la survie impose aux architectes dits «locaux» un jeu subtil de distinction et par là l'affiliation à des tendances, des groupes et des manifestes extérieurs, la perfusion culturelle, le cordon ombilical avec le lieu de formation et caetera pour épater et faire crever d'envie le provincial du bureau d'à côté.

Mais qu'en est-il alors de la prétendue «architecture de montagne»? L'architecture «de montagne» ou «alpine», des modernes ou des contemporains peu

importe, est surtout une hypothèse de travail pour la critique architecturale et une stimulation culturelle pour le projet. Ce concept d'«architecture alpine» est une construction culturelle en ce sens qu'il est formulé a posteriori en observant un ensemble disparate d'objets qui ont à faire à la montagne autant comme phénomène que comme représentations: varappe, danger, expérience des limites, nature hostile, nature intacte, paix, et caetera. En d'autres termes, lorsqu'on range une œuvre dans la catégorie «architecture de montagne», cela ne signifie pas que nous avons décelé par nos propres yeux de connaisseurs son essence montagnarde, mais que nous l'avons située dans un ensemble provisoire, mais structuré de connaissances objectives et démontrables. Il ne s'agit pas de catégories déjà établies dans lesquelles peut venir s'insérer chaque nouvel exemple, comme dans les tables botaniques de Linné. Le corpus de l'architecture alpine est exposé à être révisé devant chaque nouvelle œuvre. Comme dans le droit anglo-saxon, chaque nouveau verdict fait jurisprudence.¹ Cela veut aussi dire renoncer à des critères objectifs mais stupides du type: «L'architecture de montagne commence à 1500 mètres.» (Ce n'est pas plus stupide que «40 architectes de moins de 40»). Ces considérations en sous-entendent d'autres: n'importe qui ne fait pas de l'architecture de montagne, car en dehors d'une certaine acceptation culturelle, il y a bien peu de raisons objectives qui peuvent définir l'adéquation à un contexte de montagne.

N'en déplaise aux mythomanes à la recherche d'authenticité, l'architecture de montagne, comme l'architecture prétendument régionale² n'est pas une sécrétion naturelle du paysage et des gens, où le contexte moral ou idéologique rendrait possible un souffle fédérateur, une convergence naturelle des intentions. Tout cela doit être dit pour expliquer et légitimer le caractère expérimental, je serais presque tenté de dire projectuel de toute classification. Il est difficile d'imaginer une plus grande disparité d'approches techniques et matérielles, formelles, poétiques et idéologiques que celle que montrent les bâtiments construits en montagne pendant le XX^e siècle. Il n'y a pas encore de carte qui répertorie les aspects divers et presque même caricaturaux, les thèmes, les programmes et les courants de la scène architecturale de la première moitié du XX^e siècle, en fonction des points de vue culturels, idéologiques et artistiques différents. Mais cela vaut la peine d'esquisser à partir de quelques œuvres les positions et les articulations qui en constituent la toile de fond.

«Se soumettre aux choses»

Une position qui serait définie comme «conservatrice» au regard des Modernes, propose l'assimilation mimétique à une image du paysage culturellement codifiée; il s'agit en d'autres termes d'un croisement entre iconographie (photographie – de préférence encore à la peinture), évocations littéraires, ethnographie et mémoire collective. Cette position, dans les années 1930, ne va pas seulement à l'encontre des Modernes, elle accompagne les idéologies nationalistes et populistes ou pire encore les idéologies racistes. Originellement, elle est pourtant une partie constitutive du paradigme moderne, et les esprits les plus perspicaces ont contribué à sa formation, comme la recherche scientifique au XIX^e siècle. Le territoire de la montagne est investi par d'innombrables approches: la cartographie, les observations géologiques, les inventaires minutieux de la faune et de la flore faits par les naturalistes, l'ethnologie. On reconnaît dans le montagnard un type physiologique, un cas sociologique, avec ses pratiques et ses coutumes reconnues comme caractéristiques. Au XIX^e siècle, on assiste à la naissance d'une anthropologie qui tend à identifier l'homme à son territoire, à son habitat, à ses lieux et le climat à ses températures. Des récits et des romans ont ainsi pour protagonistes, pour héros, aussi bien des hommes que des lieux. À la fin des années 1930, Siegfried Kracauer saisira la signification idéologique profonde de cette hypothèse, quand il analyse les films de montagne allemands comme *L'enfer blanc du Piz Palü* (1929),³ du nom de la montagne. Descriptions scientifiques, littérature et peinture de genre se complètent quand elles ne se confondent pas dans l'inventaire grandiose et minutieux qui comprend l'univers alpin dans son ensemble, et où la valorisation morale englobe, sans distinctions, hommes et choses, cimes immaculées, lacs cristallins, air pur, cabanes humbles, costumes simples, usages ancestraux, bois sacrés et vertes prairies.

Au tournant du siècle, cette position «culturaliste»⁴ est à l'origine d'un grand projet: la création du *Heimatschutz*,⁵ qui englobait dans son programme de protection aussi bien l'architecture monumentale que les constructions rurales anonymes, les monuments naturels que la «peinture du paysage», l'art populaire que les usages et les costumes, la flore, la faune, les cours d'eau et la vie saine.⁶ Parmi les instruments de ce vaste programme, les célèbres *Kulturarbeiten*, en neuf volumes, de Paul Schultze-Naumburg méritent une mention spéciale. Large succès éditorial, présent dans toute bibliothèque privée qui se respectait, les *Kulturarbeiten* réclamaient une attention profonde pour les plus infimes manifestations de l'espace anthropique, aussi de la part des jeunes qui

les préféraient aux lectures édifiantes dominicales.⁷ Rochers, prés, chemins et routes, haies, plantations, torrents et canaux sont photographiés minutieusement avec l'attention d'un entomologue et commentés avec une intention clairement pédagogique, en opposant exemples et contre-exemples. On doit se demander si les *Kulturarbeiten* sont un produit tardif de la culture et de l'attitude envers les choses et envers la création qui trouve un aboutissement dans l'œuvre littéraire et picturale d'Adalbert Stifter (1805–1868). La même fixation à vouloir communiquer la valeur pédagogique des «choses bienséantes (anständig) et estimables (verehrungswürdig)»,⁸ la recherche maniaque de la «convenance» (*des Schicklichen*) et de la «morale» (*des Sittlichen*) dans tous ce qui est afférent aux hommes et à la nature. Cette appréciation vaut aussi pour Schultze-Naumburg et à plus forte raison pour Schmitthenner qui était un admirateur inconditionnel de l'auteur du Biedermeier autrichien⁹ dont Emil Staiger écrira: «Pour Stifter, qui s'adresse à nous d'un point de vue moral et même au nom de la morale elle-même, les choses, les pierres, les bois, les fleurs, les arbres et les animaux ne sont pas là pour composer le fond de la scène ou se joue un destin, mais parce qu'une belle âme se manifeste dans le soin de ces choses et qu'elles lui rendent ses soins par leur force purificatrice.»¹⁰

Nous trouvons dans chacune des photographies magnifiques et, en grande partie, de la main même de l'auteur des *Kulturarbeiten* cet «éloge des choses», ce regard plein d'amour et ce recueillement que les personnages de Nachsommer manifestent envers les choses. Comme les jeunes époux du roman, les divers Schultze-Naumburg, Schmitthenner et autres ont «mis leur âme dans ces mêmes choses, qui la leur ont restituée purifiée».¹¹

Cette «compréhension de l'édifice de la nature»,¹² où «nature» englobe aussi le monde des choses et les produits de l'artisanat, signifie aussi l'aliénation de soi dans ces objets. C'est une – ou peut-être la – raison pour laquelle cette branche de la culture allemande a réagi avec une telle virulence, comme ébranlée dans ses fondements anthropologiques, lorsqu'elle a cru ce monde auquel elle rendait hommage outragé par les modernes.¹³

«Se soumettre aux choses» était la devise des hôtes choisis de *Rosenhaus*,¹⁴ «Protéger la patrie allemande dans ses caractéristiques historiques et naturelles»¹⁵ sera la mission inscrite dans les statuts du *Heimatschutz*. Une contribution décisive est apportée à ce programme de protection large – et moderne – par l'inventaire de l'architecture rurale. L'année 1892 marque une date importante avec la mise en chantier de la série *La maison paysanne dans l'Empire allemand et dans ses territoires frontaliers* (*Das Bauernhaus im Deutschen Reich und in seinen*

Grenzgebieten).¹⁶ Quand les conservateurs allemands et autrichiens décident d'unir leurs forces au sein du *Bund für Heimatschutz* en 1911,¹⁷ le concept de monument a déjà acquis une signification et une valeur qui ne cèdent en rien aux formulations les plus récentes. Toutefois, cette modernité conceptuelle masque une profonde inquiétude, un besoin de certitude qui conduiront un peu plus tard aux prises de positions les plus conservatrices et, dans le cas du Schultze-Naumbourg, même racistes.

Pour les architectes qui se sont identifiés au mouvement néobiedermeier *Um 1800*,¹⁸ la période qui s'étend entre la fin du XVIII^e siècle et la chute de la Sainte Alliance représente un profond renouveau et la dernière période de certitude: «quand les architectes et les artisans savaient encore que cela doit être ainsi et pas autrement», comme l'a écrit entre autres Friedrich Ostendorf dans l'introduction des *Sechs Bücher vom Bauen*.¹⁹ La même volonté de conjurer la perte de cette certitude explique peut-être l'attention maniaque d'un Roderick Fick pour chaque détail exécuté de la façon juste, pour la taille de la pierre et le grain des crépis, de préférence ceux qu'il a exécutés lui-même, et, plus généralement, la volonté de réunir dans sa propre personne toutes les compétences artisanales. Fick était certes architecte, mais aussi menuisier, ébéniste, maçon et forgeron, comme le rapporte son élève et jeune collaborateur Josef Wiedemann²⁰ et même dans les gestes enseignés aux apprentis, il entendait perpétuer la transmission d'un savoir issu des pratiques consacrées par une culture «organique». Pratiques qui, en plein XX^e siècle, appartenaient déjà à une liturgie désuète, comme la possession magique des objets par le biais des noms que Fick utilise infailliblement pour désigner un ustensile, une technique, une habitude, un geste ou un matériau.²¹

Le soin du détail bien fait était aussi proverbial dans l'œuvre de Schmitthenner. Paul Bonatz, qui fut son ami et son collègue s'en souvient: «La façon, dont il conçoit les formes en particulier, donne un éclat particulier aux surfaces, comment il fixe un chéneau, comment il dispose une fenêtre dans un mur et comment il en dessine le profil, comment il domine le relief, tout cela est artisanalement parfait, magistral. Par la qualité de l'élaboration des détails, jusqu'au dernier et au plus petit, il a ouvert les yeux à toute sa génération, et nous, qui étions plus vieux, nous avons aussi appris de lui.»²²

C'est justement chez Schmitthenner que la relation à Stifter est la plus précise et la plus profonde. La *Rosenhaus*, figure centrale du *Nachsommer* (1857), est le thème de projet préféré que Schmitthenner pose aux étudiants entre des exercices plus scolaires comme «expression architecturale» et «dessins d'exécution». La

conférence intitulée «La loi douce dans l'art de bâtir» (*Das sanfte Gesetz in der Baukunst*) prononcée à l'occasion de la réception du prix Erwin-Steinbach 1941 décerné par la Wolfgang-Goethe-Stiftung, que les amis de l'architecte interpréteront comme une prise de distance avec le monumentalisme voyant du régime, prend son point de départ dans la préface de *Les pierres multicolores (Bunte Steine)* de Stifter.²³ Toute œuvre architecturale et littéraire de Schmitthenner est marquée par Stifter ou du moins par sa façon de dresser des inventaires des objets et des usages quotidiens et l'exactitude de la description du rituel domestique, le relevé des lieux de l'habiter. Pour en être persuadé, il suffit de consulter les trois éditions de *Das deutsche Wohnhaus* (1932, 1940, 1950) et de prêter attention aux textes qui font l'éloge de la maison de Goethe à Weimar, l'élevant au rang de prototype de la maison bourgeoise allemande, ou aux photographies des édifices, des paysages et des lieux, qui sont de véritables natures mortes, ou au titre «De l'inapparent dans l'art de construire» (*Vom Unscheinbaren in der Baukunst*) qui ouvre un chapitre ajouté à la seconde édition, et finalement à l'hommage rendu aux œuvres «mineures» de Schinkel, dont il souligne «la bienséance et la dignité». Déjà lorsqu'il dresse le portrait de l'époque du Biedermeier, Stifter se sait remplir un devoir de piété filiale. Au début du XX^e siècle, le retour à l'esprit Biedermeier, malgré la conception moderne du Heimatschutz, frôle l'utopie conservatrice et cède à la mystification. Walter Curt Behrendt se prête encore à préfacier de la troisième édition du manifeste *Um 1800* de Paul Mebes, avec pourtant un diagnostic d'une lucidité étonnante: «À travers le renouvellement général de la tradition classiciste, l'architecture actuelle a retrouvé l'apparence d'une nécessité intérieure et une légitimité, et maintenant à la place de l'incertitude, de l'arbitraire et de la fragmentation dans les choix formels, la fiction d'une volonté commune et unitaire est apparue. L'œuvre finie apparaît aujourd'hui de nouveau comme la conjonction logique d'une chaîne de développement logique, elle est presque ressentie comme le produit naturel d'une culture architecturale enracinée au lieu.»²⁴

Dans la même préface, W. C. Behrendt reconnaît entièrement le caractère consolateur de cette prétendue refondation de la culture architecturale. À l'heure des comptes, après une guerre perdue, l'humiliation et le malaise momentané amènent une crise d'identité grave et la culture *Um 1800* devient une «source de consolation dans notre malheur».²⁵

Cette conjoncture morale explique en partie la coexistence de positions progressistes et conservatrices dans les mêmes personnes et les difficultés qu'elles ont à discerner les différences idéologiques qui les séparent. Ainsi, les inventaires

des constructions rurales, établis avant tout d'après des critères scientifiques, fournissent dans le même temps des matériaux au mythe des «types fondateurs» ou «originels», qui seraient «plus vieux que notre histoire, aussi vieux que notre peuple lui-même». ²⁶ Ce qui revient à dire en d'autres termes, comme le sous-entend le mythe, quand la patrie, le peuple et la construction formaient encore un tout. Ces inventaires ont aussi servi les pathétiques «aspirations à redonner vie à un art de bâtir rural allemand». ²⁷

Cette notion de type est justement au centre de toutes les ambiguïtés. Dans un esprit très moderne, Schmitthenner souligne dans le type son fondement anthropologique: le type de la maison (*Haustyp*) est le produit d'une sélection de «l'expérience et de l'amélioration», ²⁸ «il est l'expression la plus accomplie pour des conditions de vie analogues, dans le même espace vital». ²⁹ Mais, dans d'autres passages de *Das deutsche Wohnhaus*, l'approche anthropologique cède le pas à un anthropomorphisme animiste, aux affabulations métaphoriques d'une empathie désormais galopante: quand l'édifice atteint la prégnance quintessentielle du type, l'expression architecturale s'incarne en un «visage», dans lequel «l'ordre interne se reflète dans les yeux clairs avec lesquels il regarde le monde». ³⁰ En fin de compte, il s'agit pour Schmitthenner d'opposer une autre définition du type à celle proposée par les modernes, en rapport avec la standardisation et l'industrialisation de la construction, surtout lorsqu'il s'agit de bâtiments de logements. Le fondamentalisme de Schmitthenner et de ses acolytes ne peut admettre l'approche purement instrumentale, pragmatique et mécaniste, qui est propre aux effets de la «civilisation».

Mais regardons maintenant la relation entre construction et paysage, en particulier dans l'architecture de montagne. Dans le chapitre qui s'y rapporte de *Das deutsche Wohnhaus*, Schmitthenner, avec quelques lignes, deux images suggestives et un diagramme, expose brièvement et éloquemment sa position «conservatrice». Au milieu de la nature, le critère d'antériorité prévaut: la construction doit toujours céder le pas à la nature, même si ce n'est qu'un arbre. C'est justement sur ces «concessions» que se fonde l'«enracinement au sol» et dans le lieu de l'édifice.

Comme il est expliqué dans les *Kulturarbeiten* et comme le recommande Theodor Fischer, cité dans la légende d'une image champêtre dans le livre *Das deutsche Wohnhaus*: «La force de l'architecture ne se fonde pas sur le contraste avec la nature, mais dans un sens supérieur par son adéquation avec elle.» ³¹ Fischer continue: «Tout ce que la nature met à notre disposition ne doit pas être effacé, mais développé et valorisé.» Ce qui signifie, et le diagramme de

Schmitthenner l'explique: le profil du terrain doit rester lisible; l'édifice peut occuper un promontoire et l'accentuer dans la mesure où sa propre forme en souligne le mouvement ascendant; mais l'insertion dans le contexte doit utiliser «les moyens de l'architecture et pas l'imitation non naturelle de la nature».³² Schmitthenner exclut donc l'imitation «mimétique» que certains modernes ont tentée, comme Franz Baumann pour la gare du sommet du Nordkettenbahn, dont je vais reparler.

Une «grange noble» de Paul Schmitthenner

La cabane de montagne que Paul Schmitthenner a construite pour sa famille au début des années 1930, sur les prés surplombant Imst, dans le Tyrol, est un exemple d'architecture alpine qui s'accorde certainement avec des postulats «conservateurs». Il s'agit d'une construction sur un plan rectangulaire, de type squelette (*Ständerbau*), en bois à l'extérieur et à l'intérieur, avec un toit à deux pans couvert de bardeaux de mélèze, avec un étage unique et un comble, appuyée sur des pilastres massifs construits de pierres récupérées sur place et enduites de mortier. Une «cabane», une «grange noble» comme Schmitthenner le suggère avec humour, mais pas la *villa* à laquelle les voisins s'attendaient.

Schmitthenner précise: «Après une année, le toit est aujourd'hui gris argenté et le bois des parois a déjà un ton doré. Encore deux hivers et deux étés et les murs seront cuits du côté du soleil, tandis qu'ils deviendront comme le toit gris argenté sur les faces exposées» évoquant que «les bois de la maisons étaient des bons compagnons des pins et des mélèzes qui se dressent encore derrière la maison.» Chaque année «plus belle et moins voyante», elle prend part au paysage comme un arbre ou un rocher».³³

Pour les constructions dans un paysage de montagne, les règles de la soumission, du non-spectaculaire, de ne pas déranger l'œil, valent comme «règles de politesse».³⁴ Les temps nouveaux n'ont pas de légitimité pour de nouvelles formes d'expressions et, comme Schmitthenner le suggère, ils doivent trouver une place discrète dans un cadre déjà définitivement établi. Cadre, tableau semble être le terme adéquat, aussi au sens propre, si on considère le choix prémédité des prises de vues que Schmitthenner met à disposition de *Moderne Bauformen*. Un grand panorama montre l'étendue du paysage au-dessus d'Imst, au premier plan, la forêt de sapins et de mélèzes, la clôture zigzagante qui borde la propriété du *Lärchenhof* et, au fond, le cirque des montagnes avec leurs cimes enneigées; la

cabane à moitié cachée derrière les arbres et réduite par la distance de la photographie n'est pas ou peu reconnaissable. Mais c'est là justement que repose la force rhétorique de ce dispositif photographique: la cabane se confond avec le paysage, elle devient un morceau de «nature».

Et cette déclaration passe par une image qui obéit aux conventions de la peinture paysagère. L'hypothèse est confirmée par une autre photographie prise face au Mieminger Berge, suivant le modèle pictural d'un hypothétique paysage Biedermeier. La cabane, comme si elle n'était pas le sujet principal dans une revue d'architecture, occupe ici la partie gauche de l'image, à la manière d'un repoussoir destiné à accentuer la profondeur de l'image et à mettre en valeur le paysage magnifique. Cette fonction de repoussoir est remarquablement résolue par la fuite des lignes qui définissent le volume, les chéneaux du toit et les rangées horizontales de bardeaux, niais aussi par le fait que le premier plan constitué par la maison et les arbres se trouve sur le côté gauche de l'image – comme on peut le lire dans les pages révélatrices de Wölfflin.³⁵

Un dispositif de composition très insolite pour une photographie d'architecture est utilisé pour renforcer cette association avec la peinture paysagère: la mise au premier plan d'une figure humaine vue de dos – à la manière de Caspar David Friedrich – un procédé qui favorise l'identification et l'engagement du spectateur. C'est presque comme si Schmitthenner – et son photographe – avaient invoqué les stéréotypes et les icônes de la peinture paysagère du XIX^e siècle, de Friedrich à Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865), peintre de paysages alpins autrichiens très connu, à qui on doit *Die Alpenhütte auf der Hoisenradalm bei Ischl*, en 1834, et *Die Hütteneckalm bei Ischl*, en 1838.

Il est certain que l'architecte reconnaissait un statut particulier à cette photographie: la même prise de vue du sud-ouest, presque avec le même cadrage, mais cette fois en plein format, paraît sur la page en vis-à-vis. Les autres images de la cabane rappellent les icônes Biedermeier, faisant l'inventaire de l'habiter en montagne, de l'ancienne convivialité paysanne, d'un monde rempli où chaque chose est à sa place. Lorsqu'on regarde l'image avec la femme sur le seuil de la maison, tout est aussi campagnard que possible, parce que nous sommes dans une «cabane de montagne»: quelques pierres disséminées dans la verdure, un escalier en bois avec juste trois marches; tous est réduit à son expression la plus élémentaire; et, finalement, la porte ouverte sur le poêle (*Herd*), et avec lui sur toutes les significations ancestrales qui y sont rattachées depuis la théorie des quatre éléments de Gottfried Semper.³⁶ Il faut encore noter l'arc surbaissé de la porte, une incongruité constructive – dans une construction en bois –, rachetée

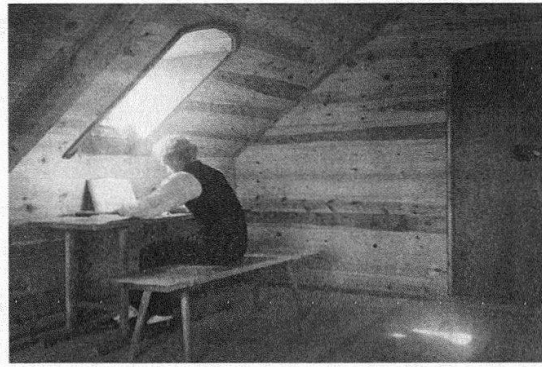
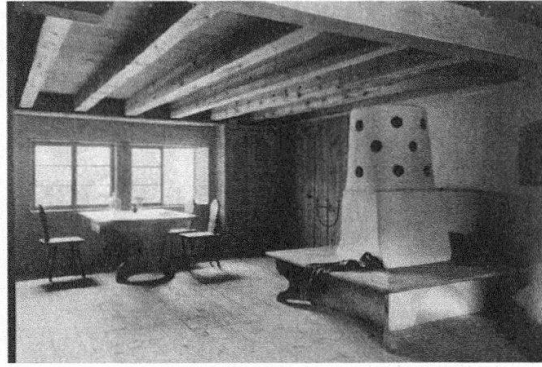
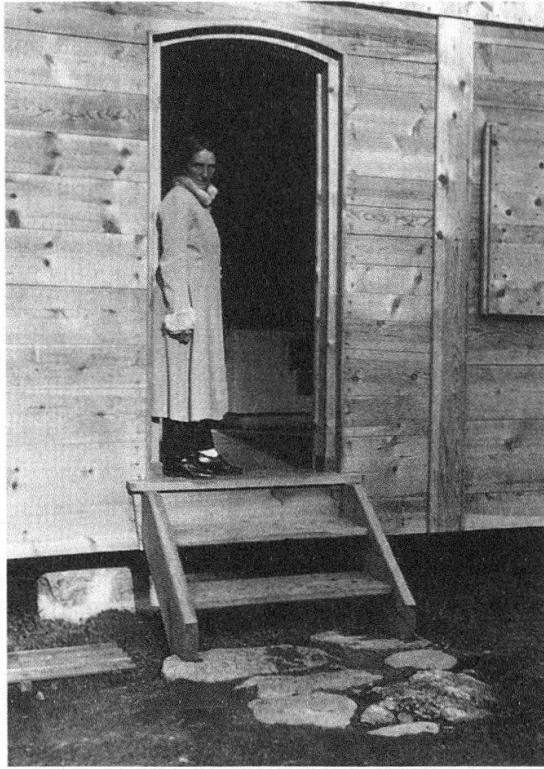


Fig. 1, 2, 3: Entrée, «Stube» et «Giebelstube» de la maison Schmitthenner. Source: E. Schmitthauser, Munich.

par le cérémonial du geste, qui signifie justement là que l'on a bien affaire à la porte de la maison.

D'autres images suggestives complètent l'ensemble: la *Stube*, entièrement revêtue de mélèze, avec son beau poêle, et le grand *Giebelstube*, c'est à dire la soupenle aménagée pour les heures studieuses et solitaires, composée comme un intérieur de Kersting ou de Spitzweg. En conclusion, la relation avec un site alpestre passe par un montage du «lieu» et de l'«ambiance» par la mimesis d'images et de tableaux supposés appartenir à l'imaginaire collectif. Pour cette raison, la maison en montagne conservatrice ne peut devenir la machine moderne qui régit les vues sur le paysage et qui s'accroche dans le terrain, comme le propose entre autres Welzenbacher. Les fenêtres restent celles du chalet, ou de la cabane, parce qu'elles sont conformes à l'habiter en montagne, à une «atmosphère» (*Stimmung*), à une «convivialité» (*Gemütlichkeit*) qui n'ont que faire de la vue panoramique.

L'architecture «fait un geste»: variations sur le thème de la mimesis dans les gares de la Nordkettenbahn de Franz Baumann

Si l'adéquation à un site doit se limiter, comme le recommande Schmitthenner, à l'emploi des moyens constructifs, les différentes gares du téléphérique du Nordkettenbahn, au-dessus d'Innsbruck, projetées et construites à la suite d'un concours par Franz Baumann entre 1927 et 1928 peuvent être interprétées comme un jeu subtil de variation autour du thème de la mimesis et, à vrai dire, jusqu'à l'«imitation non naturelle de la nature» que Schmitthenner exécrait. Une clef de lecture précieuse nous est fournie par la description et l'interprétation d'un contemporain averti, selon lequel l'efficacité expressive de l'intervention réussie dans le site est à chercher «dans l'expression même de sa forme simple». «D'abord, la gare de la vallée: elle accueille le public par une grande terrasse plate et l'accompagne à travers une large porte voûtée et un escalier court et massif dans la salle d'attente qui se distingue par son confort déjà d'autres espaces semblables: elle ressemble plutôt à une grande «Stube», avec des parois blanches et un plafond fait de poutres apparentes massives.» «Tout dans ce bâtiment est simple, dépouillé, mais extrêmement fort et expressif: la grande terrasse d'accès apparaît comme un grand contrepoids qui retient non seulement la gare inférieure, mais toute l'installation, si l'on veut à l'assaut de la montagne; les toits suivent les flancs de la montagne, comme des flèches indiquant le sommet.

Il n'en est pas de même pour la gare intermédiaire. Là, à l'arrière du bâtiment, les lignes de toiture cherchent l'appui du sol, puis s'élèvent vers la vallée pour faire place à un vaste front sur trois étages, amenant lumière et chaleur au travers des grandes fenêtres de la salle du restaurant et permettant une vue splendide sur le grand cirque montagneux. Seule, à l'avant, l'aile droite du bâtiment qui héberge les transbordements des passagers, va à la rencontre de la cabine qui monte, le toit penché vers la vallée. La solution la plus originale est en définitive proposée pour la gare supérieure. Comme pour être protégée des tempêtes d'altitude, elle prend la forme d'un dôme, les murs massifs de pierres s'arrondissent en suivant le profil de la montagne et le toit semble se fondre dans la ligne des crêtes: la construction devient une partie architecturale de la montagne.»³⁷

Cette lecture est intéressante à plus d'un titre. D'un côté, elle résume les intentions présumées de l'auteur de caractériser les différentes gares en rapport avec le paysage, à chaque fois en fonction des différentes contraintes telles que le vent et les intempéries, l'accès au téléphérique et caetera. Si, pour la gare de la

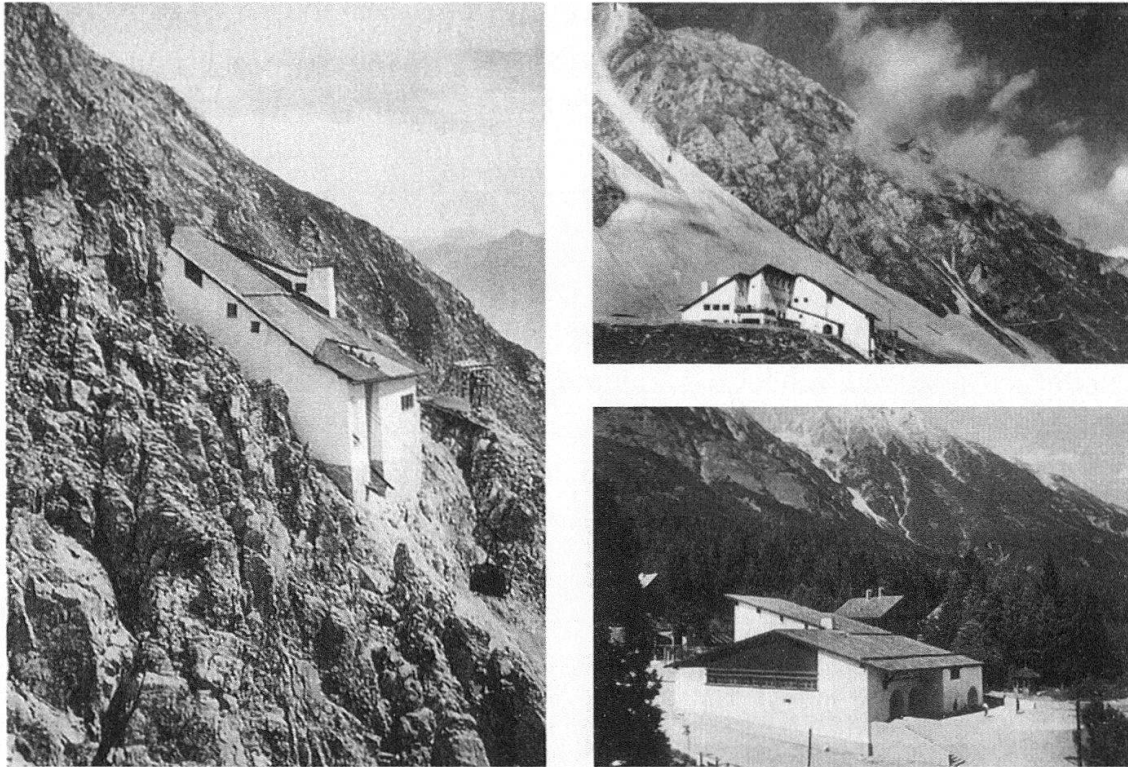


Fig. 4, 5, 6: *Les trois stations de la Nordkettenbahn, Innsbruck 1927–1928, Architecte Franz Baumann. Source: Collection de photographie Patscheider, Innsbruck.*

vallée, encore à moitié dans les bois, et pour la gare intermédiaire, à la limite supérieure de la végétation, l'intention passe encore par la forme, modifiée il est vrai, du chalet ou de la cabane, la gare du sommet, pour ainsi dire située dans une zone franche, aux frontières du territoire colonisé, semble libérer l'architecte de toute référence obligatoire, lui permettant finalement une «forme totalement libre dans laquelle la main de l'homme cherche à se rapprocher de l'âpre environnement rocheux».³⁸

Il faut noter ici que ce nouveau type de mimesis prenant comme modèle les formes du monde minéral – au nom d'une attitude qui se prétend «organique»³⁹ – trouve des émules, ou, en tout cas, des compagnons de route: la Planurahütte construite par Hans Leuzinger en 1930, au pied du Tödi, presque à 3000 mètres d'altitude, par exemple. Dans le numéro de la revue *Werk* (février 1931, pp. 40–43) qui la présente au profane, sept photographies remarquables, prises depuis des points de vue difficiles d'accès et reproduites sur des doubles pages, servent à démontrer la mimesis réussie d'une cabane alpine en éperon rocheux.

Mais les gares du Nordkettenbahn retiennent notre attention par un autre aspect. Des toits «qui cherchent un ancrage dans le sol» ou qui «indiquent, comme une flèche, le sommet de la montagne», une aile de bâtiment «qui va à la rencontre de la cabine du téléphérique», ou encore «des murs qui s'arrondissent en suivant la courbure de la montagne»; toutes ces images qui prêtent aux objets action et mouvement appartiennent à l'arsenal d'une critique artistique, qui ne s'est pas encore libérée des tics de l'empathie. Et pourtant, il faut concéder que Baumann lui-même voyait dans ses gares non seulement la reprise de formes consacrées par une certaine tradition iconographique, qui par là seraient légitimées, mais un message immédiat, qui ne cherche pas le symbole, mais le geste; qui ne s'adresse pas à un intellect cultivé, mais cherche la complicité d'un corps, l'immédiateté d'une sensation motrice, la synesthésie. Plus encore que dans la simplification, la déformation ou l'abstraction des formes, des motifs décoratifs et des icônes de la construction rurale, la modernité de Baumann se révèle justement dans cet emploi de formes et d'effets que sont les masses plastiques, les forces, les vecteurs spatiaux et les équilibres dynamiques.

Baumann croise ici les recherches de Klee, de Kandinsky et d'autres autour de nouvelles formes de composition, du *bildnerisches Denken*, dans la tentative de fonder un langage expressif «universel», qui permettrait d'accéder, sans préalables culturels, aux profondeurs de la psyché, en cherchant la transcription directe de la sensation, l'onomatopée du geste,⁴⁰ et pas une écriture codée (pour utiliser un terme cher à Kahnweiler quand il écrit sur le cubisme)⁴¹ et qui s'adresse à l'esprit cultivé du connaisseur.

La théorie de l'empathie, la psychologie de la *Gestalt*, mais aussi la *Raumgestaltung* d'August Schmarsow, qui se concentre sur la forme spatiale pure et simple de l'architecture en mettant entre parenthèses les considérations stylistiques, ont préparé le terrain à une architecture qui n'est plus de figures et de symboles inscrits dans la pierre, mais de gestes dans l'espace.

La construction du paysage selon des principes spatiaux – La contribution de Lois Welzenbacher

De la maison Settari aux projets de maturité des villas au-dessus de Zell am See et de Linz, l'œuvre de Lois Welzenbacher représente la contribution la plus riche de suggestions et d'inventions issue des recherches spatiales que la modernité a menées sur la relation architecture-site-paysage montagneux. Arrondie

Fig. 7: *Maison Settari*,
1922–1923, Architecte
Lois Welzenbacher.
Source: *Prisma*, 2
1995, 3/4.



et compacte, abritée sous un grand toit pointu, la maison Settari à Tre Chiese (ou Dreikirchen), dans le Haut-Adige, 1922–23, pourrait de loin se confondre avec une de ces chapelles baroques que l'on trouve couramment dans le Tyrol. En se rapprochant, avec des points de vue changeants, on perçoit une enveloppe murale pliée, tantôt convexe et arrondie, tantôt formant un dièdre concave, tantôt un rectangle; la ligne sinueuse du chéneau descend, remonte, se cabre; ici et là des fenêtres, apparemment disposées sans règles.

Tout – masses, surfaces et lignes – semble converger pour faire tourner le spectateur autour de la maison, sans lui donner la possibilité de compter combien de façades la maison possède, de savoir s'il y a une façade principale ou, somme toute, s'il n'y a qu'une seule façade qui se déroule petit à petit. Aussi longtemps que l'on ne reconnaît pas la figure géométrique qui détermine le plan et le volume du bâtiment, la même perte d'orientation régit l'intérieur, si ce n'était que l'espace intérieur, par séquences, de chambre en chambre, d'étage en étage, organise des vues toujours différentes du paysage: vers le Grödental, vers l'Eisacktal, ou vers le bois voisin, vers le soleil du matin ou les ombres du soir. Guido Harbers, qui publie en 1931 le premier livre sur Welzenbacher, suggère, à juste titre, que l'intention de l'architecte est d'organiser les espaces

internes en séquences perceptives, comme s'il s'agissait d'un dispositif pour admirer le paysage, proposant la notion de *Verkehrsführung*, de circulation guidée. «À l'intérieur de la maison, la circulation suit constamment une ligne spirale en ascension continue: du hall d'entrée à travers le séjour, passant en légère courbe devant la vue panoramique pour s'en détacher brusquement, montant de deux marches vers le bain, tournant de nouveau légèrement vers la gauche, montant les escaliers illuminés par une fenêtre haute jusqu'au palier supérieur, qui par un dernier mouvement vers la gauche conduit à la grande chambre à coucher. Le lit détermine l'orientation de cet espace. La vue sur la large vallée de l'Etschtal et vers le soleil levant est la première image qui salue le réveil; la vue du ciel couchant, en direction du sud-ouest, la dernière image qui accueille celui qui pénètre dans la chambre, à la recherche du repos.»⁴² Dans ses rares écrits théoriques, Welzenbacher répète sans cesse l'importance primordiale du site dans le choix du parti architectural du projet. En comparaison avec d'autres, l'intérêt particulier de son point de vue réside dans le fait qu'il postule que l'«enracinement organique» dans le site ne passe pas par l'image ou le choix stylistique, et encore moins par les matériaux ou les fondations, mais par l'espace. Welzenbacher fera le reproche aux autres architectes du XIX^e siècle, moins de leur «manque de style» (*Stillosigkeit*),⁴³ que de leur manque de sensibilité pour l'«image spatiale» (*Raumbild*): «Le fait de ne pas ressentir que le bâtiment doit être organiquement lié au milieu dans lequel il se trouve et à son environnement a laissé à cette époque l'architecte sans repères. Il commença à tester, expérimenter et à récupérer de manière éclectique l'expérience du passé. Ainsi, on reproduisit fidèlement des détails historiques, le plus souvent sans un sens ou un but défini, et sans parvenir à une image d'ensemble harmonieuse.»⁴⁴ En fin de compte, la fuite en avant dans la citation et dans la mimesis stylistique est la seule chose qui reste quand on est incapable de penser spatialement l'insertion d'un édifice dans le site, dans le paysage. Pour parler de cela, Welzenbacher se sert de notions qui méritent d'être évoquées: des «caractères qui sont appropriés pour former un espace» d'un mur et suggère que la destination d'un bâtiment (église ou maison)⁴⁵ devrait résulter de cette «image spatiale» – ce qui sous-entend que les propriétés spatiales d'un site le prédestinent à accueillir, par exemple, l'église du village.⁴⁶ Il est aussi question du *Landschaftsbildes*, du *Platzbildes*; de l'usage correct des promontoires et des fonds de vallées, des tracés de routes, des courbes avec un «bon effet visuel» (*Bildwirkung*). «Son profil doit accentuer, souligner la beauté du paysage», exige Welzenbacher, qui reprend

la leçon de son maître Theodor Fischer⁴⁷ et propose pour la construction une «adaptation rythmique au terrain».⁴⁸

Habers toujours, écrit à propos de la maison Settari: «À l'extérieur comme à l'intérieur de l'édifice, le thème principal du projet est constitué par le paysage du sud du Tyrol environnant: le rythme de son mouvement.»⁴⁹ L'idée d'une forme et d'un espace en résonance avec le paysage est certainement de l'architecte, qui recommande d'«accorder le rythme du bâtiment à l'ambiance environnante».⁵⁰ L'architecture de la maison est un dispositif spatial dynamique – un *Bewegungsraum* – qui structure la perception du paysage et suit son propre rythme. Les figures, les stratégies architecturales de ce *Bewegungsraum* sont vite nommées: «la dissolution des limites spatiales» (*das Auflösen räumlicher Grenzen*)⁵¹ – aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur au moyen d'interpénétrations spatiales, de transitions graduelles vers l'extérieur («un espace qui conduit graduellement de la dimension de l'homme à celle majestueuse de la nature», écrit-il à propos d'une paroi de la maison Schulz, à Recklinghausen, qui contribue à l'effet scénographique du paysage perçu depuis le séjour).⁵² Peut-être Weizenbacher ne s'est-il jamais aussi explicitement exprimé sur ce qu'il entendait par «espace de mouvement» qu'à propos de la maison Heyrovsky à Thumersbach (1932): «La maison est posée sur une pente douce descendant vers le lac. On a fait attention à ce que les ouvertures faciles à ouvrir et à fermer et les combinaisons spatiales habiles créent des larges vues ou des percées qui donnaient le sentiment d'un lien direct avec le grand espace de la nature. J'ai ouvert le bâtiment vers l'est, le sud, l'ouest pour créer l'omniprésence d'un paysage prodigue de beauté. La lumière et le soleil se répandent par les grandes ouvertures zénithales installées dans l'entrée et dans les escaliers». Le résultat est patent (souligné par B. R.): «Lors de la traversée des pièces, le paysage s'offre par parties toujours changeantes.»⁵³ La différence avec l'approche «culturaliste» de Schmitthenner saute aux yeux. On peut dire en simplifiant que pour les «culturalistes» le paysage est un tout, fini comme un tableau, avec ses formes, ses couleurs, une *Stimmung* et une histoire avec laquelle on doit composer, en respectant les règles, pour finalement revenir à ce tout, tel qu'il était auparavant. Le projet se fait à partir de ce tableau paysager et par une observation émue de la nature du lieu, des matériaux et des sensations et par là ramène toute présence, toute anecdote au type, à l'origine en se les remémorant. Et, comme nous l'avons vu chez Stifter, on peut s'imaginer que le public doit en face de cette répétition-recréation d'un paysage «se souvenir de la production culturelle d'où l'ordre du monde

est sorti. Ce public assiste à une genèse – non par la volonté d'un dieu, mais issue de la tête des hommes.»⁵⁴

L'approche d'un moderne comme Welzenbacher est toute différente, il engage un corps-à-corps avec le terrain, avec la nature: «Dans tous les cas, c'est la nature environnante, le terrain qui est le facteur sans cesse changeant mais décisif pour la solution architecturale.»⁵⁵

La tendance à substituer la notion de «paysage» par celle de «nature» ou de «terrain» n'est en tout cas pas un hasard. Welzenbacher ne part pas d'un tableau, d'un paysage qui serait une toile de fond du projet, mais du projet même et des éléments physiques du site. L'objet est conçu à partir d'un centre de gravité spatial – comme chez de Stijl ou chez les vrais Modernes⁵⁶ – et d'un ancrage au sol et pas depuis un point de vue prévu et privilégié, comme dans les projets académiques ou dans la distanciation produite par le point de vue frontal du *Fensterbild* (fenêtre-tableau). Pourtant, «nature» et «terrain» se soustraient aux connotations culturelles et par conséquent aux conventions iconographiques que la notion de «paysage» implique. Et ceci va à l'encontre de l'iconoclasme des Modernes. Chez ces derniers, les données du projet sont analysées, sélectionnées, dématérialisées, abstraites et reformulées selon des modalités qui appartiennent à un programme dérivé de l'abstraction. Dans la composition des bâtiments, ils privilégient la spatialité, et dans celle du terrain, le modelage plastique; dans le paysage, ils prélèvent les segments et les séquences utiles à la composition de l'«espace du mouvement». Si le paysage reste la «toile de fond» réservée à la contemplation, sa «nature» devient un nouveau matériau du projet. Dans la nature, confirme Welzenbacher, «l'architecte aussi a gagné un nouvel élément et l'a incorporé en toute conscience dans le projet de la maison d'habitation».⁵⁷

Finalement, le retournement de la relation intérieur/extérieur est révélateur et décisif. Le nombre, la dimension et la disposition des ouvertures ne fusionnent pas seulement l'espace intérieur avec le paysage, comme le remarque Welzenbacher à propos de la salle de séjour de la colonie de vacances de Hindeland dans l'Allgäu, dans les montagnes bavaroises (1931–33). «L'espace s'ouvre vers les montagne de l'Allgäu au travers des portes vitrées qui franchissent l'angle et s'unit avec la grande terrasse qui se trouve au-devant»,⁵⁸ mais ces fenêtres projettent également la nature environnante dans l'intérieur de l'espace: «[...] à travers la séquence des fenêtres en bande, la nature environnante peut être projetée dans l'espace intérieur par plans sans cesse renouvelés.»⁵⁹ En arrivant sur la fenêtre en bande de la Petite Maison, Le Corbusier n'avait-il pas affirmé

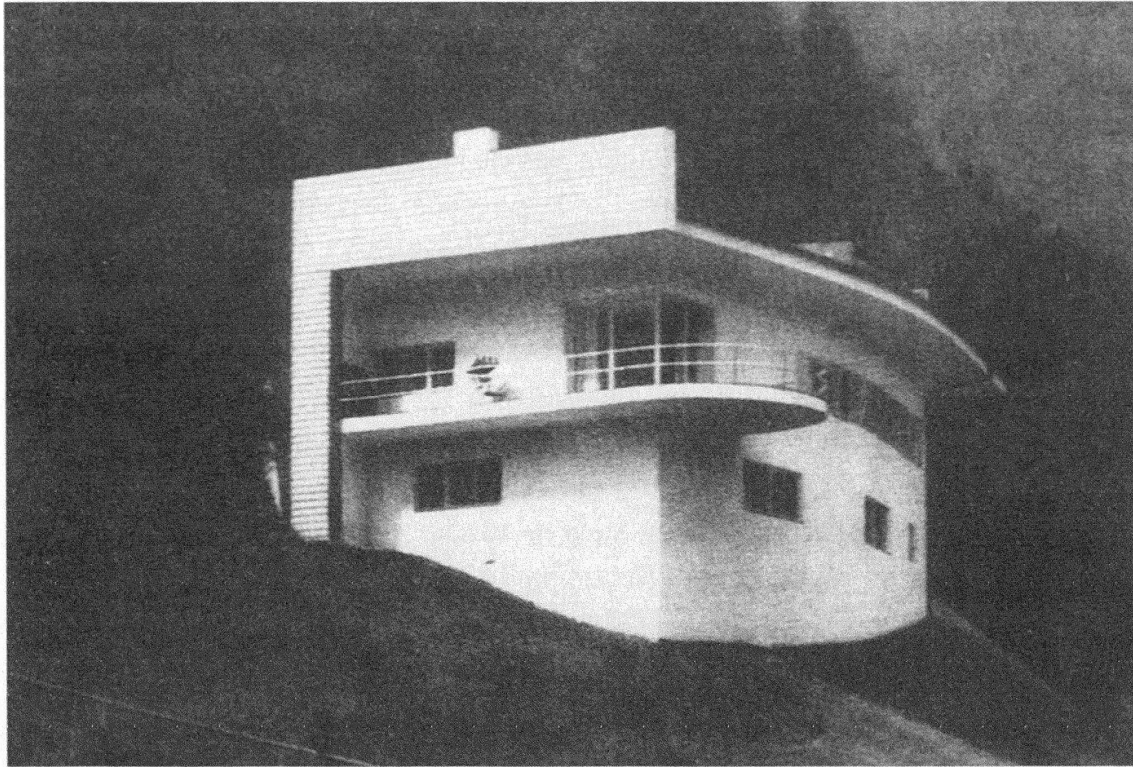


Fig. 8: *Maison Buchroitner* 1928–30, Architecte Lois Welzenbacher. Source: G. Harbers, *Lois Welzenbacher. Arbeiten aus den Jahren 1919–1931*, Munich 1931.

que «la fenêtre de 11 mètres introduit l’immensité du dehors, l’infalsifiable unité d’un paysage lacustre avec tempêtes et calme radieux»?⁶⁰

Et, comme pour Le Corbusier, ce nouveau rapport entre l’intérieur et l’extérieur est le corollaire d’une mutation qui s’est produite dans la représentation de soi de l’homme moderne. La «coquille protectrice»⁶¹ dans laquelle l’homme moderne se retrouve, le lieu de l’intériorité, n’est plus l’«intérieur» que la peinture de genre a légué à l’histoire. Mais c’est la nature qui a pris cette place. C’est la conviction de Welzenbacher qui, en esprit pratique, propose à ses clients de vivre et d’habiter un espace ouvert (*im geöffneten Raum*). «Notre époque, qui se restaure à toutes les sources de la nature, repose sur elle et sur toute sa spiritualité. Ce n’est pas un hasard si on a enfin découvert dans le sport ce qui manquait à l’homme moderne en complément et compensation des sollicitations mentales et physiques: la nature.»⁶²

La comparaison des images précises qui illustrent intérieurement et extérieurement la «cabane» de Schmitthenner avec les photographies, également éloquentes, que Welzenbacher fait faire, et retoucher, de ses villas, permet

d'apprécier ce déplacement de l'intériorité dans toute ces conséquences. L'homme de Schmitthenner habite bien sûr la nature et les montagnes – comment pourrait-il en être autrement pour un admirateur des *Pierres multicolores*? Pourtant, les fenêtres ne changent pas de forme ou encore de statut parce que, de l'autre côté du mur, se trouve le paysage des Mieminger Berge. Les photographies soulignent l'architecture des seuils, l'intimité des meubles, véritables «Lares» de la maison. L'image de la femme (saisie dans l'intimité de l'écriture, protégée par la soupente entièrement construite en bois, constitue une litote réussie: l'iconographie est connue et laisse un sentiment de kitsch après un siècle de Biedermeier, mais la lumière qui tombe de la lucarne sur les boucles blondes de la jeune femme) garde intacte la sensation de l'immensité du paysage qui entoure la maison, sans même laisser voir un coin de ciel. Le message des photographies que Welzenbacher propose est tout autre. Surtout dans le cas de ces photographies prises aux points de tangence entre l'intérieur et l'extérieur, à l'alignement du balcon ou de la fenêtre, ou au ras du socle, qui laissent transparaître la façon dont l'architecture et le paysage sont mélangés ou plutôt découpés et entrecroisés jusqu'à confondre la figure et le fond, jusqu'à suggérer que l'architecture et la nature ne sont désormais plus des lieux que la culture sépare dans la vie et dans les sentiments. Toutefois, dans la «réduction» sémantique opérée par les modernes, topographie, nature ou paysage deviennent des matériaux de la composition architecturale, comme les sols, les parois et les plafond deviennent des plans verticaux et horizontaux une fois réduits à leur seule opérativité spatiale. On peut se demander, si ce n'est pas trop impertinent, de combien de culture les modernes ont dû se débarrasser pour en arriver là, où nous les admirons tellement!

En ce qui concerne la «gestualité architecturale» que j'ai tenté un peu aventureusement de circonscrire, mais pas vraiment de définir, à propos de Franz Baumann, elle me semble être un composant encore plus explicite dans l'œuvre de Welzenbacher. Puisque son langage est plus «moderne», c'est-à-dire plus abstrait et donc plus arbitraire⁶³ d'un point de vue iconographique, les grandes formes révèlent toute leur fonction d'indicateurs spatiaux et plastique; indicateurs qui apparaissent comme la traduction architecturale de la gestualité réelle, du trait fluide ou ponctuel qui caractérise les magnifiques esquisses de Welzenbacher. Je me limiterai au seul exemple de l'avant-toit, protection (improbable) de l'entrée, qui parcourt d'un seul geste fort toute la longueur de la maison Buchroitner, au-dessus de Zell am See (1928–30), et se termine à la façon d'une visière relevée en atteignant la façade sud, tournée vers le lac.

Les fonctions plastiques et spatiales de cet élément – à première vue et sur un plan strictement utilitaire totalement inutile – sont multiples: l'avant-toit saillant allonge l'édifice et, par contraste, abaisse sa hauteur, comme si le second étage était effacé et nié d'un point de vue perceptif; l'avant-toit immense et l'ombre portée qu'il produit sur la façade accentue de loin la visibilité de la construction, ainsi que sa légère convexité; pour se laisser ensuite guider par les espaces de circulation internes. Cette aile qui se dresse verticalement au croisement du balcon en porte-à-faux de la façade sud résume le concept plastique et spatial du bâtiment, c'est à dire un chemin en forme d'arc qui commence dans le jardin et parcourt la maison par les escaliers et les couloirs, en distribuant latéralement les chambres et se conclut dans le séjour ouvert sur la médiane des deux mouvements: celui de l'avant-toit et celui, orthogonal, du balcon.

«Grandes lignes et calme grandiose».⁶⁴

La «promenade architecturale» d'Eduard Krüger sur le Schliffkopf, en Forêt-Noire

Ce panorama sommaire de l'architecture de montagne serait encore plus partiel et injuste sans un hommage à l'œuvre que je considère être le chef-d'œuvre absolu de l'architecture alpine de l'après-guerre, le refuge commémoratif construit entre 1931 et 1932 par le jeune architecte Eduard Krüger, à 1200 mètres d'altitude, dans la Forêt Noire, à la demande de l'Association des chasseurs alpins souabes. Cette association souhaitait un refuge pour les skieurs et les randonneurs dédié à leurs camarades morts à la guerre et avait lancé un concours avec un jury prestigieux, comprenant notamment Paul Bonatz et Felix Schuster qui représentait le Heimatschutz.⁶⁵

Architecte tout juste diplômé, Krüger fournit la preuve d'une grande maturité en réalisant une synthèse savante des différentes approches exposées jusqu'ici. C'est peut-être ce qui l'amène à un résultat d'une déconcertante modernité, qui ne cède en rien aux spéculations spatiales les plus raffinées du minimalisme ou du Landart contemporains.

L'édifice lui-même est d'une grande simplicité: il s'agit d'un corps allongé en L, dont l'angle est légèrement plus ouvert qu'un angle droit. La coupe transversale du bâtiment a la forme d'un coin: un seul étage contre la montagne, trois étages vers la terrasse, au sud, le tout sous un grand toit à un pan entrecoupé de lucarnes qui éclairent le couloir du premier étage.

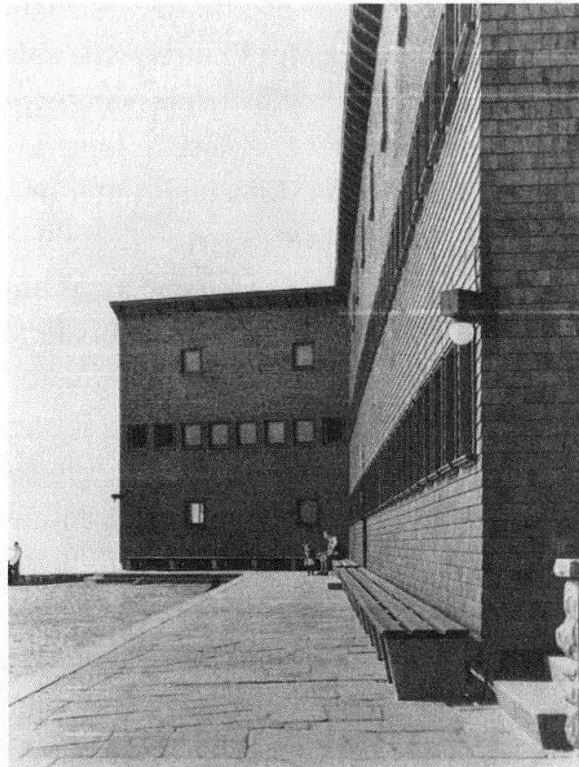
Divers facteurs concourent à l'impact exceptionnel du bâtiment dans son site: la disposition des bâtiments en regard du terrain, les changements soudains des vues, toujours différentes, du paysage, l'organisation subtile du parcours d'accès au seuil de la terrasse panoramique, l'effet spatial de la terrasse elle-même, protégée sur deux côtés par l'écran des deux façades en planches de bois brunies par le soleil et délimitée sur les deux autres côtés par un développement immense du paysage, du Schwabischen Alb à la point du Santis, et, enfin, la distribution intérieure qui guide le promeneur de l'entrée jusqu'à la salle commémorative, ouverte vers le Santis, alors qu'il était jusque-là privé de la vue vers l'extérieur.

Vue du sommet du Schliffkopf, à peine 40 mètres au-dessus du niveau de la terrasse, la présence du refuge se réduit au grand pan de toit recouvert de bardeaux, qui se tient en dessous de la ligne d'horizon. Le bâtiment se blottit contre le terrain, sans offrir de prises aux vents dominants et aux tempêtes de neige.

Quand le chemin monte à travers la gorge du Trankenteich, le développement imposant de la façade se découvre à travers les arbres, souligné par l'ombre du toit qui se découpe nettement dans le ciel; selon l'angle avec lequel il voit le bâtiment, le randonneur peut estimer sa position. La série de photographies qui illustre le refuge dans *Moderne Bauformen*, en 1933, représente station par station, comme un calvaire baroque, l'architecture en action; et les légendes aident les «yeux qui ne voient pas». Exemple: «Vue de la vallée. L'aile principale se précipite vers la petite qui se dresse dans les airs comme un sapin et puis glisse mollement vers la terre.» Autre exemple, près du bâtiment: «Le chemin d'accès. L'édifice épouse doucement les contours de la montagne. Coupure volontaire vers la vallée.»⁶⁶

Le court chemin qui mène du *Steinmäuerte* au refuge est un exemple magistral d'un parcours fondé essentiellement sur la composition spatiale de quelques éléments architecturaux, peu nombreux, avec la topographie et le paysage. Déjà l'approche de l'édifice est insolite. On l'atteint depuis l'arrière, sur le petit côté, que l'on longe par l'aval, sans pouvoir prévoir où on va, car la pente légère du chemin cache la grande terrasse panoramique. Dans le même temps, sur le côté droit du chemin, deux bornes de pierre, puis, onze drapeaux, disposés en rythme serré, accompagnent le randonneur jusqu'au seuil de la terrasse. Là enfin, le paysage immense se dévoile, de la chaîne des Schwabische Alb jusqu'au sud de la Forêt Noire, du Santis jusqu'à l'Oberland bernois. Le critique qui présente le refuge aux lecteurs de *Moderne Bauformen* résume parfaitement l'effet de surprise: «Le promeneur qui emprunte le chemin qui monte au Schliffkopfhaus

Fig. 9: *Refuge commémoratif sur le Schliffkopf 1931–1932, Architecte Eduard Krüger. Source: Moderne Bauformen, 6, 1933.*



se dirige vers une cabane compacte, collée au sol. Lorsqu'il a contourné cette aile, il se trouve tout étonné devant le mur immense du bâtiment principal, placé sous sa protection pour regarder le panorama et les chaînes montagneuses lointaines.»⁶⁷

Je voudrais encore insister ici sur la modernité pré-minimaliste de l'espace de cette terrasse. Par l'accès tangentiel au bâtiment, le long du muret entre la terrasse et la nature, la terrasse semble se dilater vers l'arrière et du côté du visiteur, vers la montagne; accentuant l'impression d'un espace protégé et déterminé, encore souligné par les tons «chauds» des bardeaux et par le banc immense qui court le long de la façade. Il fallait une grande sensibilité spatiale moderne pour comprendre qu'un bâtiment plié en angle peut suffire, dans certaines conditions, à définir un espace extérieur.

Le critique de *Moderne Bauformen* rapporte que les fenêtres du rez-de-chaussée sont disposées en hauteur à cause de l'accumulation de la neige sur la terrasse et surtout derrière le bâtiment, à l'exception de la grande fenêtre panoramique du salon, située en tête de la construction, sur la cassure du terrain et en plein sud, parce que le vent qui y souffle violemment balaie la neige; enfin, l'entrée est éloignée de l'angle de l'édifice où les tourbillons du vents accumulent la

neige. L'architecte profite de ces dispositions prévoyantes qui mettent une certaine distance entre l'entrée et le salon pour préparer l'épisode final de son «espace de mouvement» (*Bewegungsraum*). Entre l'entrée et le salon, la cuisine et les services trouvent place le long de la façade sud. Celui qui veut accéder à la grande salle doit donc emprunter un détour, qui passe par le long vestibule tourné vers la montagne, avec les tables à la file indienne sous les fenêtres regardant vers la pente qui mène au Schliffkopf tout proche. L'effet est d'autant plus fort lorsque, en entrant depuis le fond de la salle, le panorama grandiose se découvre soudain en face.

La courte épigraphe gravée dans le verre est le seul rappel de la destination commémorative de la salle. Difficile de faire moins et plus efficacement. Les «héros» sont inscrits sur le fond du ciel (leur demeure, surtout s'il s'agit de héros germaniques), très haut, en dessus d'un paysage vierge, de bois et de prairies, de neiges éternelles et de cimes immaculées; quatre lignes toutes simples et qui brillent sans artifices dans le soleil de la journée ou dans les étoiles de la nuit. C'est une rhétorique monumentale moderne. Peut-être quelqu'un risquera la comparaison avec la couverture d'un fameux manifeste moderne: *Befreites Wohnen* de Sigfried Giedion sur laquelle les mots *Licht, Luft, Sonne* apparaissent dans la lumière sur le fond d'une grande porte fenêtre moderne – pour les connaisseurs, la porte-fenêtre de la maison de la Wasserwerkstrasse à Zurich, construite par Max Ernst Haefeli en 1927.⁶⁸

L'examen des attitudes adoptées dans un contexte alpin par les architectes modernes pourrait naturellement être poursuivi. Dès que l'on fait appel à un constructeur, il voit dans les conditions climatiques extrêmes de la montagne une stimulation pour des découvertes techniques, fonctionnelles et plastiques. Les recherches et les propositions des architectes modernes italiens qu'Adriano Olivetti avait chargés du plan directeur pour la vallée d'Aoste en constituent un chapitre important.⁶⁹ Propositions à l'enseigne du plus rigoureux rationalisme, avec des prismes élémentaires, des pilotis, adaptés à tous les terrains et des routes aériennes. Mais, dans cette approche, j'ai préféré, par la force des choses et au détriment de l'exhaustivité, sélectionner des aspects, des exemples et des projets centres sur la notion de paysage de montagne.

Notes

- * Ce texte a été publié la première fois en allemand et en italien dans le catalogue de Christoph Mayr Fingerle (éd.), *Neues Bauen in den Alpen: Architekturpreis 1995*, Bâle 1996. Il reflète la décision du Jury du prix auquel a participé l'auteur. La traduction en français par Catherine Dumont d'Ayot a été publiée dans M. Clivaz, J.-P. Brusson (sous la dir. de), *Patrimoine rural, architecture et paysage de l'arc alpin. Actes du colloque de Sion des 20, 21 et 22 juin 1996*, Sion 1998, pp. 23–61. Cette version reprend intégralement cette traduction.
- 1 Cf. W. Hubbard, *Complicity and Conviction: Steps forward an Architecture of Convention*, Cambridge MA, London 1983. En particulier le chapitre intitulé «Die Rechtsprechung als Modell für eine Architektur der Konvention».
 - 2 F. Achleitner a réglé le compte du mythe de l'architecture régionaliste avec son humour habituel dans un numero recent d'*Architektur Aktuell*, 177, 1995.
 - 3 S. Kracauer, *De caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, Lausanne 1973. Kracauer, p. 292, écrit à propos de *Das Blaue Licht*: «De très beaux extérieurs accentuent les liens indissolubles existant entre les gens assez primitifs et leur environnement naturel. Des statues de saints sont sculptées dans le roc au bord des routes; muettes, les Dolomites participent à la vie du village.» Et encore, p. 290: «L'amplification des tendances pro-nazies au cours de la période pre-hitlerienne ne peut mieux être confirmée que par la croissance et l'évolution particulière des films de montagne.»
 - 4 Le programme des *Kulturarbeiten* de Paul Schultze-Naumburg, avec lequel s'identifie une grande partie de la culture architecturale allemande du début du siècle, semble justifier cette dénomination. Norbert Baumann a écrit un excellent portrait de Schultze-Naumburg et de son époque intitulé *Paul Schultze-Naumburg 1869–1949 – Maier. Publizist, Architekt – Vom Kulturreformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich*, Essen 1989.
 - 5 Fondé en 1904 sur l'initiative du musicien et pédagogue Ernst Rudorff, qui réussit à mobiliser de nombreux hommes de culture autour du programme du *Heimatschutz*. P. Schultze-Naumburg en fut le premier président. Cf. le chapitre «Der «Deutscher Bund Heimatschutz»» in Borrmann (voir note 4).
 - 6 Cf. les statuts: «Der Zweck des Bundes ist, die Deutsche Heimat in ihrer natürlichen und geschichtlichen Eigenart zu schützen.» Suit une longue liste des tâches qui relèvent de la compétence de l'association. Voir R. P. Siefert, «Heimatschutz und das Ende der romantischen Utopie», *Arch+*, 81, 1985, pp. 38–42.
 - 7 Cf. le témoignage de J. Posener dans la préface du livre de Baumann (voir note 4) et aussi J. Posener, *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur – Das Zeitalter Wilhelm II*, Munich, New York 1995, le chapitre sur P. Schultze-Naumburg.
 - 8 E. Staiger, postface de A. Stifter, *Nachsommer*, Augsburg 1964, p. 612.
 - 9 W. Voigt «Die «Stuttgarter Schule und die Alltags-Architektur des Dritten Reiches»», *Arch+*, 68, 1983.
 - 10 Staiger (voir note 8) p. 612–613.
 - 11 *Ibid.*, p. 614.
 - 12 *Ibid.*, p. 617.
 - 13 La fureur avec laquelle les intellectuels de droite ont attaqué les modernes en Allemagne est maintenant documentée et analysée. Voir : H. Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Hambourg 1963; A. Teut, *Architektur im Dritten Reich 1933–1945*, Berlin, Francfort-sur-le-Main, Vienne 1967.
 - 14 Staiger (voir note 8), p. 617.
 - 15 Voir note 6.
 - 16 Borrmann (voir note 4), chapitre «Um 1800», p. 124.
 - 17 *Ibid.*, chapitre «Der «Deutscher Bund Heimatschutz»», pp. 62–63 et note 215.
 - 18 *Ibid.*, chapitre «Schultze-Naumburg und die Bauströmung «Um 1800»», p. 122 ss. suivantes; J. Posener (voir note 7); P. Mebes, *Um 1800*, 1^{ère} et 2^e éd., Berlin 1908, 1918.

- 19 F. Ostendorf, *Sechs Bücher vom Bauen*, 2^e éd., Berlin 1914, vol. I, p. 23, cité d'après Borrmann (voir note 4), p. 123.
- 20 J. Wiedemann, «Joseph Widemann über Roderich Fick», in: *Süddeutsche Bautradition im 20. Jahrhundert – Architekten der Bayerischen Akademie der Schönen Künste*, catalogue d'exposition sous la dir. de W. Nerdinger, München 1985, p. 225 ss.
- 21 *Ibid.* Pour la notion de culture organique, voir aussi C. Alexander, *Note sulla sintesi della forma*, Milan 1967, le chapitre «Il processo non-autocosciente».
- 22 P. Bonatz à propos des qualités pédagogiques montrées par Schmitthenner pour l'enseignement du projet et de la construction, en 1932. Jugement rapporté par Voigt (voir note 9). Version publiée dans H. Frank (éd.) *Faschistische Architekturen*, Hambourg 1985, p. 244.
- 23 Voigt (voir note 9). Voir aussi l'introduction de H. Frank à P. Schmitthenner, *Das deutsche Wohnhaus*, 4^e éd., Stuttgart 1984.
- 24 W. C. Behrendt, préface à la 3^e éd. de P. Mebes, *Um 1800*, Munich 1920, cité par Borrmann (voir note 4).
- 25 *Ibid.*, p. 7.
- 26 J. Möser à propos de la maison typique de la Basse Saxe. Voir U. Linse sur W. Lindner, longtemps responsable du *Heimatschutz*, *Arch+*, 85, 1986.
- 27 Borrmann (voir note 4), p. 124, qui renvoie au *Deutsche Bauzeitung*, 40/51–53, 1906.
- 28 Schmitthenner (voir note 23), p. 143.
- 29 *Ibid.*, p. 142.
- 30 *Ibid.*, paragraphe «Haustyp», p. 15.
- 31 *Ibid.*, p. 28–29. Les citations sont reprises de T. Fischer.
- 32 *Ibid.*, p. 26.
- 33 «P. Schmitthenner, meine Berghütte», *Moderne Bauformen*, 32/5, 1933, pp. 246–252.
- 34 *Ibid.*
- 35 H. Wölfflin, «Über das Rechts und Links im Bilde. Das Problem der Umkehrung Raffaels Teppich-Kartons», dans *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Bâle 1941. Traduction française *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Paris 1982.
- 36 G. Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*, Brunswick 1851. Republié dans H. Quitzsch, G. Semper – *Praktische Aesthetik und politischer Kampf*, Munich, Vienne 1931.
- 37 H. Hammer, *Architekt Franz Baurmann*, Munich, Vienne 1931. Première monographie sur cet architecte.
- 38 *Ibid.*
- 39 H. Hammer écrit dans le même texte sur «l'inclinaison pour une composition organique» qui, en dehors des gares du Nordkettenbahn, se révèle également dans les projets urbanistiques de Baumann. Dans le débat architectural de ce siècle, peu de mots se sont prêtés à tant de mystification que le terme «organique», de cas en cas synonyme de «fonctionnel», de «naturel», d'«enracinement dans le sol» ou «dans la culture populaire». Cf. G. Fehl, «Die Moderne unterm Hakenkreuz», in: Frank (voir note 22), p. 105.
- 40 Cf. par exemple les deux volumes qui rassemblent les écrits, les leçons et les notes de P. Klee, *Das bildnerische Denken*, Bâle 1956 et *Unendliche Naturgeschichte*, Bâle 1970, ou les notes pour les cours au Bauhaus de W. Kandinsky, *Ecrits complets*, Paris 1970.
- 41 D.-H. Kahnweiler, *Confessions esthétiques*, Paris 1963, par exemple dans le texte de 1948, «L'art nègre et le cubisme».
- 42 G. Harbers, «Lois Weizenbacher – Arbeiten der Jahre 1919 bis 1931», in: *Beschrieben als Beispiel eines Entwurf-Seminars von Guido Habers*, Munich 1931, p. 7.
- 43 L. Welzenbacher, «Vom Bauen», *Tyroler Hochland*, 1920, p. 47. Cité par A. Sarnitz, *Lois Welzenbacher*, Salzburg, Vienne 1989.
- 44 *Ibid.*
- 45 *Ibid.*
- 46 *Ibid.*

- 47 *Ibid.*
- 48 L. Welzenbacher, «Die Stadt – Verbauung des linken Schelde-Ufers, Antwerpen», *Werkbund Salzburg*, 2, 1934, pp. 43–48, republié dans Sarnitz (voir note 43).
- 49 Harbers (voir note 42).
- 50 L. Welzenbacher, «Der geöffnete Wohnraum», *Werkbund Salzburg*, 1935, pp. 1–6.
- 51 *Ibid.*
- 52 *Ibid.*
- 53 *Ibid.*
- 54 H. Schlaffer, tiré de la postface de A. Stifter, *Bunte Steine*, Munich 1978, p. 274; traduction française de J. Chambon, *Les pierres multicolore*, Nîmes 1988–1990.
- 55 Welzenbacher (voir note 50).
- 56 Cf. Van Doesburg, «Tot een beeldende architectuur», *De Stijl*, VI/6–7, 1924, pp. 78–83.
- 57 L. Welzenbacher, «Wohnen im geöffneten Raum», *Illustrierte Zeitung*, n° 4719, Leipzig, 22. 8.1935. Cité par Sarnitz (voir note 43).
- 58 Welzenbacher (voir note 50).
- 59 *Ibid.*
- 60 Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne, légende d'une photo intérieure de la fenêtre en longueur de la Petite Maison*, avril 1926, p. 94. Voir B. Reichlin, «La Petite Maison Corseaux – une analyse structurale», in: *Le Corbusier à Genève*, catalogue d'exposition, Lausanne 1987.
- 61 Cf.: W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris 1989; Reichlin (voir note 60).
- 62 Welzenbacher (voir note 50).
- 63 Je dis «arbitraire», dans le sens où les formes employées par les modernes ne sont plus – ou pas encore – régies par des conventions (stylistiques par exemple) liées à des significations déterminées. Une interprétation de la spatialité intérieure dans l'œuvre de L. Welzenbacher est faite par S. Hauser dans son excellent essai: *Idee, Skizze, Foto – Zu Werk und Arbeitsweise Lois Welzenbachers*, Vienne 1990. À propos de la maison Buchroitner, voir pp. 11–51, 61–76.
- 64 Cité d'après le commentaire anonyme sur le magnifique reportage photographique sur le «Gedächtnishaus am Schliffkopf im Schwarzwald» de E. Krüger, *Moderne Bauformen*, 32/6, 1933, pp. 283–302.
- 65 Cf. D. Schulz, «Entwurfsverfahren an dem Schliffkopfhaus von Eduard Krüger», Zurich 1991. Dactyloscript réalisé dans le cadre des *Spezialfragen der Kunstgeschichte*, qui contient des informations sur cet architecte oublié injustement par les historiens.
- 66 *Moderne Bauformen* (voir note 64).
- 67 *Ibid.*
- 68 S. Giedon, *Befreites Wohnen*, Zurich 1929. Republié avec une introduction de D. Huber, Francfort-sur-le-Main 1985.
- 69 Le plan régulateur de la vallée d'Aoste fut élaboré à l'initiative de l'industriel Adriano Olivetti par un groupe d'architectes réunissant Figini, Pollini, Banfi, Peressuti, Rogers, Belgiojoso et Bottoni. Il fut présenté à la fin 1937 et publié en 1943.

