

Zeitschrift: Matières

Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville

Band: 9 (2008)

Artikel: Heinrich Tessenow : paysages intérieurs

Autor: Boesch, Martin

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984433>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.02.2026

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



Heinrich Tessenow : paysages intérieurs

Martin Boesch

L'œuvre construit de l'architecte allemand Heinrich Tessenow (1876–1950) est associé à la notion de «simple». Expression d'une qualité architecturale incontestable, certes, mais aussi d'une perception réductrice, voilant une richesse qui reste à découvrir. Si ses projets d'habitations pour artisans et ouvriers sont déterminés par la modestie des moyens à disposition et si la recherche y est centrée sur l'organisation du plan, c'est, dans d'autres domaines, comme la maison individuelle, le bâtiment public ou le lieu de mémoire collectif, une autre complexité qui est atteinte.

Le texte propose une approche d'un des bâtiments de Tessenow. Beaucoup d'entre eux ont été fortement altérés ou démolis, et une grande partie des archives de l'architecte, dont sa bibliothèque, a disparu. Les passages cités au fil du texte décrivent un climat culturel particulier, le *genius temporis* dans lequel les choses se produisent. La pertinence des citations choisies augmente lorsque l'on sait que Tessenow entretenait avec certains de leurs auteurs des relations personnelles. Les bâtiments de Tessenow reflètent les idées et débats de son époque, tout en les développant.

Deux dessins

La formule rhétorique «moins, c'est plus»¹ fut opposée à certaines manifestations culturelles de l'ère industrielle dès la fin du XIX^e siècle. Nous ignorons si le jeune Heinrich Tessenow connaissait cette phrase. L'esprit et les objectifs des tentatives de réforme qui, à l'époque, étaient censées toucher tous les domaines de la vie, lui étaient cependant familiers, ses dessins l'attestant. Sur le plan technique, ils reflètent les principes du manuel de John Ruskin *The Elements of Drawing* – en particulier le petit exercice consistant à hachurer serré, et l'art de représenter non seulement le pin tout proche, mais aussi le plus éloigné comme un pin, et non comme un arbre indéterminé. Rapidement, Tessenow s'affranchit du *Jugendstil* et à l'ornement, à la décoration dont il maîtrise la représentation minutieuse comme s'il était graveur, succède l'essentiel². Sur le plan du contenu, ses dessins reflètent la dimension programmatique des textes – largement diffusés vers 1900 – d'un John Ruskin, d'un Alfred Lichtwark ou d'un Paul Schultze-Naumburg³. Tessenow aiguise cette dimension dans une

Ci-contre: Maison Böhler. La vue par «l'œil du cyclope». En arrière-plan, le pic de la Margna. Une baie panoramique a remplacé les fenêtres d'origine après la vente de la maison en 1950.
Photo Hans Steiner.



contribution critique : son ouvrage *Wohnhausbau*⁴, dans lequel texte et dessin revêtent une importance équivalente, traite principalement de l'habitation petite-bourgeoise, celle destinée à l'artisan.

Deux dessins. Les pièces sont bien proportionnées, lumineuses, accueillantes et peu décorées : la décoration se limite en effet à de légers rideaux en «mousseline blanche toute simple – pour les besoins purement pratiques, cela suffit –», qui «répartit la lumière de façon régulière et produit une impression de luminosité agréable»⁵; le «sens de ce qui est sobre, pratique et confortable»⁶ et l'exigence de «ne pas utiliser plus de matériau qu'il n'est absolument nécessaire»⁷, nous les retrouvons dans les meubles⁸, d'une fabrication artisanale simple et propre – «moins il en y a, mieux c'est»⁹ –, les murs constituant l'«arrière-plan, la surface destinée à mettre les objets en valeur, en se manifestant elle-même le moins possible»¹⁰; sur celle-ci, «à des fins d'éducation à l'art»¹¹, des tableaux sobrement encadrés, qui «ne remplissent pas, mais subdivisent»¹² le mur, parmi lesquels «d'excellentes reproductions d'œuvres de maîtres anciens et modernes»¹³; le tout est agrémenté de quelques plantes en pot, parfois des fleurs coupées, de «simples fleurs des champs ou des prés»¹⁴ – «les plus ordinaires sont les meilleures : soucis, renoncules, ornithogales, fleurs de coucou»¹⁵ –, dans des vases discrets, «qui trahissent une aspiration réjouissante à la sobriété»¹⁶, ou dans «des récipients en verre tout simples, lisses, sans décoration»¹⁷ – «comme pour le bouquet, le plus simple est, là encore, le meilleur»¹⁸; on y trouve tout de même certains objets comme des livres – «en reliure aussi, la sobriété est la règle numéro un»¹⁹ – et de quoi écrire, «des choses que l'on utilise tous les jours»²⁰, «des objets pratiques et sans aucune décoration»²¹. En un mot – de Lichtwardt – comme en cent : «tout était clair, lumineux, simple»²².

Comme dans une description d'Adalbert Stifter, nous faisons ici connaissance avec l'habitant, absent à ce moment précis : décrit à travers les objets dessinés, il sera bientôt de retour et continuera d'écrire avec sa plume encore humide.

Dans quelques dessins, le fait que les contours de la pièce ne soient pas marqués renforce le poids du premier plan. Ce qui sert ici à faire ressortir un meuble, Tessenow l'explique par ailleurs dans un texte livrant une réflexion fondamentale sur le rapport entre premier

Heinrich Tessenow, deux dessins.

A gauche : intérieur, vers 1921.

A droite : intérieur, Hausbau und der gleichen, 1916.

et arrière-plan, entre objet et espace: « [...] le constructeur de maisons n'est artiste que lorsqu'il parvient à renforcer, à mettre en valeur l'essentiel, le gros /das Grosse/ de l'expression donnée. Si nous avons par exemple pour tâche de bâtir une pièce, et que nous en exécutons le sol, les murs et le plafond de façon purement pratique, cette pièce aura naturellement, en tant qu'espace, son expression particulière; si nous étions cependant conscients, avant de réaliser la pièce, que l'essentiel de son expression serait par exemple déterminé par le fait que sol, murs et plafond se fondent l'un dans l'autre, et si nous avons dès lors, en bâtissant, accentué cette fusion, cette unité du sol, des murs et du plafond, peut-être en exécutant tous ces éléments dans un même matériau, nous aurons alors renforcé l'expression essentielle de l'espace, l'aurons peut-être mise en valeur au suprême degré, et aurons travaillé en architectes. Si nous plaçons ensuite une sculpture devant le mur, cela n'aura, en soi, rien à voir avec l'architecture, notre espace servira seulement d'arrière-plan à la sculpture, notre espace, en tant qu'art, existera en soi, sera peut-être un moyen de rehausser la sculpture; admettons cependant que le "gros" de notre espace, sa véritable expression soit le calme, alors cette sculpture, qui naturellement enrichira, animera l'espace, portera directement atteinte à notre architecture [...]»²³

Nous reviendrons plus loin sur le rapport évoqué entre premier plan et arrière-plan, entre objet et espace. La citation ci-dessus décrit une alternative exclusive. Ruskin nous dit ce que cela pourrait signifier à l'échelle du paysage: « Une seule villa gâtera parfois tout un paysage et détrônera une dynastie de montagnes.»²⁴ La randonnée que nous allons entreprendre nous fera découvrir une troisième possibilité, à savoir que des éléments opposés peuvent agir conjointement, « que la plastique du paysage peut être portée au plus haut degré par l'art de l'homme, bien plus, que seul celui-ci la révèle et la transfigure jusqu'à l'achèvement»²⁵. A l'échelle de l'aménagement intérieur, cette action conjointe conduit en fin de compte à la *Raumkunst*, à la création d'ensembles relevant de l'œuvre d'art totale.

La maison Böhler près de Saint-Moritz (1917-1989)²⁶

En 1917, elle est là, « chose parfaite [...] comme surgi[e] du sol d'un coup de magie»²⁷, elle qui passe aujourd'hui encore pour un exemple en matière de construction dans le paysage, de construction dans les montagnes ou d'architecture alpine²⁸.

C'est durant la Première Guerre mondiale, alors que l'état d'esprit triomphaliste du début s'était depuis longtemps mué en agonie, que la maison Böhler fut conçue par Tessenow, dans la lointaine Vienne²⁹, comme refuge et résidence estivale du fils peintre d'un industriel viennois et de son épouse, peintre également. Elle fut construite en Engadine, lieu sûr où les «sans soucis»³⁰, les riches et nantis s'amusaient, loin de la guerre, dans des hôtels de montagne. D'autres architectes et artistes étaient au front ou, sans travail et dans la misère, imaginaient des architectures visionnaires. Diverses circonstances ont rendu la maison Böhler unique et sa perte irréparable. Tant Tessenow que son époque étaient mûrs pour cette maison.

Avant de pénétrer dans le paysage intérieur de la maison, attardons-nous au paysage extérieur. Notre itinéraire commencera dans la vaste étendue de l'Engadine, s'en éloignera, puis reviendra à elle.

Lorsque Zarathoustra³¹ « retourna à sa montagne»³², il préféra braver « l'âpreté des Alpes»³³ de la mythique Engadine, plutôt que de choisir, à la hauteur de l'Hôtel Suvretta, près de Champfèr, le chemin presque bucolique passant par Oberalpina. A cette bifurcation – la



dernière étape où l'on est sûr d'être encore parmi ses semblables –, Böhler parvenait aussi bien lorsqu'il venait de sa ville natale de Vienne en passant par Saint-Moritz, que lorsqu'il arrivait de sa résidence hivernale de Lugano via le col de Maloja. Le dernier tronçon du trajet monte en serpentant à travers un bois de mélèzes clairsemé. On ne fait plus ici que deviner l'étendue de la vallée principale. Les doutes du voyageur qui se demande si le chemin ne se perd pas «dans les solitudes des montagnes»³⁴ sont dissipés par un panneau indiquant la direction d'Oberalpina. Et au moment où il risquait de faire demi-tour, il atteint une prairie formant terrasse, un alpage. Sur sa droite, en contrebas, se trouve Saint-Moritz, presque cachée dans le vaste paysage³⁵. Au-dessus, pour ainsi dire à la hauteur des yeux, dissimulé par l'arête rocheuse, se dresse l'Hôtel Chantarella³⁶. Après un tournant à gauche, quand Saint-Moritz est à nouveau hors de vue – mais que ses réconfortantes commodités ne sont pas hors de portée – apparaît soudain la maison recherchée, étonnamment proche.

Quelles sont nos attentes, quelles images avons-nous en tête, que percevons-nous ? La maison se trouve au bord du chemin, à l'extérieur d'un virage, sur une discrète avancée de terrain surplombant une douce cuvette où s'étend un marais. Cet endroit était déjà un lieu avant que la maison Böhler y fût construite. Beaucoup moins spectaculaire que la butte avec vue sur Saint-Moritz qu'occupe, juste au-dessus, la villa Heineken, il s'agissait d'un lieu réservé, selon les termes de Schultze-Naumburg, à la tour, au château ou à l'église.

Restons à l'endroit où nous avons aperçu la maison Böhler pour la première fois. Un grand toit en pyramide couvert de pierre – qui renvoie à une organisation intérieure rigoureuse – repose sur un socle maçonner aux angles brisés, peint en couleur claire, dont la lumière caresse les arêtes émoussées. La pente descend vers la gauche. L'ensemble est contenu par une «ligne limitante»³⁷ claire, facile à décrire. Nos tentatives d'évaluer la taille de la maison et la distance qui nous en sépare échouent en raison de l'effet déconcertant que produisent les dimensions et proportions variables des fenêtres. Restons sur place, le regard toujours posé sur la maison. A cette distance, celle-ci nous apparaît comme une figure plane sur un fond plan, on «en reçoit une image d'ensemble, et cette image est en fait, quel que soit son effet plastique par ailleurs, purement bidimensionnelle»³⁸. Nous le voyons déjà depuis le point de vue que nous occupons, et plus nettement encore après avoir fait quelques pas sur la droite, à flanc de talus : la silhouette du toit est identique à celle des pics Albana et Julier, qui en constituent l'arrière-plan. Il devient ainsi possible de «rassembler des objets individuels qui d'eux-mêmes n'appartiennent par nécessité à aucun ensemble, ni ne sont ordonnés spatialement les uns aux autres en fonction de quelque position nécessaire que ce

Heinrich Tessenow, maison Böhler, l'approche.

Crédits photographiques de gauche à droite :

Albert Steiner, Der Architekt, Vienne, 1919. En arrière-plan : les pics Albana et Julier.

Christian Kerez, 1989, retouchée par l'auteur.

Albert Steiner, Der Architekt, Vienne, 1919.

René Furer, septembre 1982, retouchée par l'auteur.

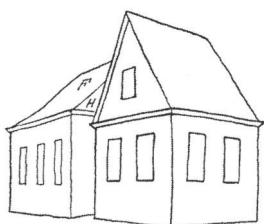
René Furer, juillet 1979, retouchée par l'auteur. Les appuis de baie ne sont pas d'origine.

René Furer, septembre 1982, retouchée par l'auteur.



soit, pour en faire une totalité nécessaire, conditionnée par sa propre nécessité à apparaître comme phénomène sensible»³⁹. Dans cette image d'ensemble, où la forme du toit coïncide avec celle de la montagne, coïncident aussi le regard du peintre⁴⁰ et celui du sculpteur. Ce dernier parle encore, de façon imagée, de «figures disposées sur différentes couches de distance», qui «se tendent pour ainsi dire la main grâce au recouplement sans pour autant qu'on pense qu'elles se touchent»⁴¹.

Avant la maison Böhler, Tessenow a déjà dessiné plusieurs bâtiments d'habitation isolés placés contre ou sur une butte, dont le plan, s'éloignant du carré ou du rectangle, présente une forme brisée, et qui possèdent un socle, parfois légèrement incliné, avec des angles brisés ou arrondis, reliant le bâtiment avec le terrain – il n'y a là, évidemment, pas de jardin. Ces «prédécesseurs» au caractère parfois romantique occupent toujours le centre du dessin, le lien entre paysage et bâtiment étant encore peu prononcé. Quelques années plus tard, la forme des bâtiments de Tessenow se modifiera de manière conséquente pour s'adapter à deux situations distinctes : d'une part celle de la maison appartenant à un ensemble collectif⁴², dont le plan est carré, d'autre part celle de la maison de montagne isolée, dont la forme se définit par rapport au paysage, et dont le plan est «mouvementé». La maison de la première catégorie et la maison Böhler ont en commun d'être soigneusement intégrées dans leur contexte respectif par le procédé, emprunté à la sculpture, du recouplement. Le «réglage» fin du toit de la maison Böhler ne s'est pas fait en atelier, mais sur le chantier, où l'on a «tâtonné jusqu'à ce que l'inclinaison de la charpente coïncide avec les pics Albana et Julier et le faîte avec le pic de la Margna»⁴³.



Dessin de H. Tessenow illustrant l'usage du recouplement Hausbau und dergleichen, 1916.

Lorsque nous nous avançons vers la maison, il devient évident que sa «majesté [...] dépend du poids et de la vigueur de [sa] masse bien plus que d'un autre attribut de [son] dessin, masse de toute sorte, de volume, de lumière, d'ombre, de couleur; non pas d'une simple quantité de celles-ci, mais de leur ampleur»⁴⁴. «L'effet est d'autant plus considérable quand, par ressemblance ou par association», ces propriétés «évoquent des objets imbus d'un sublime véritable et essentiel, comme des rochers ou des montagnes.»⁴⁵

A mesure que nous nous approchons, la «ligne limitante» se déforme jusqu'à ce que la silhouette disparaisse entièrement de notre champ de vision, le premier aperçu devient souvenir. Ce qui, de loin, paraît plat, devient plastique et «plus l'observateur s'approche de l'objet, plus il a besoin de mouvoir ses yeux et plus le phénomène d'ensemble originel se divise en manifestations phénoménales particulières, en images isolées. [...] l'observation



s'est par suite muée en une palpation et en un acte de mouvement»⁴⁶. Comme dans une séquence filmée, nous parvenons à «connaître la forme par une succession de perceptions acquises temporellement»⁴⁷. Coupures et changements d'échelle abrupts – la maison a-t-elle un ou deux étages, est-elle proche ou éloignée, grande ou petite? – nous mènent à l'entrée que ces manipulations rendent monumentale. Les murs semblent ici se mettre en retrait, en un geste accueillant. Deux poteaux en mélèze «ferment» la brèche ainsi créée. A la différence de ce que montre le plan publié, ces «gardiens»⁴⁸, réalisés d'après un dessin de Tessenow, sont décalés par rapport à l'axe de l'entrée, si bien que d'une part ils en offrent une vision et un accès latéraux à celui qui arrive par le bas, en longeant la maison, et d'autre part ils encadrent cette entrée – semblable à un visage – aux yeux de celui qui arrive presque frontalement, par le haut⁴⁹.

La photo la plus connue de la maison Böhler, probablement celle aussi qui se rapproche le plus de l'image que nous en avons, a été prise par Albert Steiner depuis un alpage que ne foulent d'ordinaire que les vaches et les bergers. Elle nous donne à voir les autres faces et parties du bâtiment, qui complètent la représentation que nous avons de sa forme générale. Non seulement nous devinons maintenant le rectangle qui la sous-tend et l'organise, mais nous saissons – encore une fois avec les yeux du sculpteur – «que cette méthode de taille libère la figure de l'espace de pierre de telle sorte que celui-ci a disparu matériellement bien qu'il continue à subsister pour nous, pour notre sensibilité, comme unité de mesure pour la seule et unique raison que les points les plus élevés se rejoignent sur sa surface externe et continuent ainsi à le figurer»⁵⁰. Cet «espace de pierre» a des dimensions impressionnantes: 23.5 m de long, 21.5 m de large et 18 m de haut.

Digression 1 : *Genius temporis*

Lorsqu'il fut mandaté pour concevoir quelques maisons dans la cité-jardin de Hellerau, Tessenow se retrouva au cœur du mouvement réformiste et de ses débats. C'est à lui, alors âgé d'un peu plus d'une trentaine d'années, que fut confiée l'importante réalisation de l'institut de formation du pédagogue et compositeur Emile Jaques-Dalcroze, et non aux architectes

Photo Albert Steiner, Der Architekt, Vienne, 1919.



La maison Böhler et, sur la butte située au-dessus, la Villa Alfred Heineken, vues du téléphérique Signalbahn, septembre 1988. Dessin de Wilhelm Hofman, ancien étudiant de H. Tessenow.

renommés et expérimentés qui avaient déjà donné forme à Hellerau, à savoir Theodor Fischer, Hermann Muthesius et Richard Riemerschmid. Ceux-ci formaient avec Fritz Schumacher⁵¹, le sculpteur Adolf Hildebrand et le peintre Otto Gussmann, la commission chargée d'examiner les projets de construction à Hellerau. On imagine aisément les maîtres évincés étalant leur savoir et leur expérience pour faire sentir leur supériorité au jeune homme de Mecklenbourg. Il se peut cependant que les confrontations directes et peut-être violentes vécues par Tessenow au sein de cette constellation de personnalités peu commune aient été importantes pour son évolution.

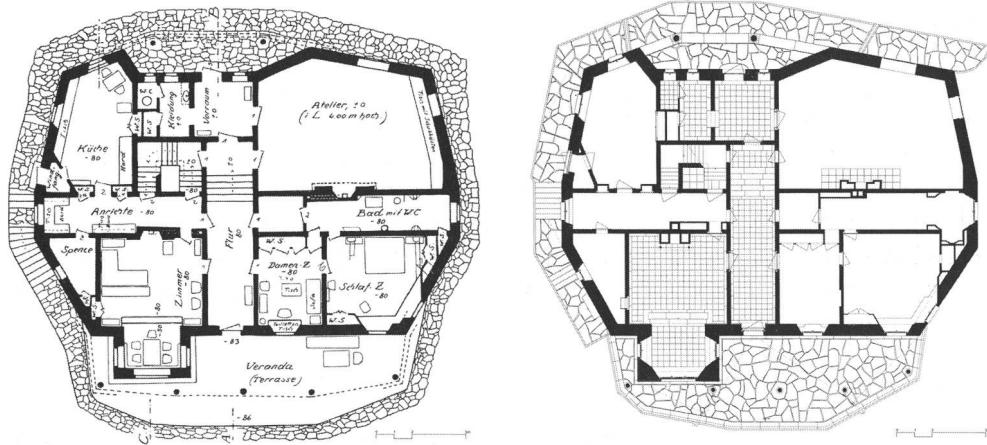
Une autre personnalité, Cornelius Gurlitt, était recteur de la Haute école technique de Dresde à l'époque où Tessenow était assistant chez Martin Dülfer. A travers des publications, des conférences et l'étude de divers bâtiments saxons, Gurlitt contribua de façon déterminante à la redécouverte et au changement de perception d'un baroque longtemps dédaigné – ce processus d'émancipation n'est d'ailleurs pas terminé. Or, on décèle des traits baroques dans plus d'un bâtiment de Tessenow.

Ce dernier aurait eu maintes occasions de rencontrer le fondateur de l'anthroposophie, Rudolf Steiner, dans le cadre de son intense activité de conférencier, par exemple à Dresde à partir de 1909, ou à Vienne à partir de 1913.

A Vienne, Tessenow fréquente, entre autres, Josef Hoffmann, Gustav Klimt, Koloman Moser et Alfred Roller.

Digression 2: *Genius loci*

Theodor Fischer parle d'une «loi fondamentale de l'architecture et de l'urbanisme» : «Tout ce que livre la nature doit être non pas estompé, mais développé, porté à un degré supérieur; la hauteur doit être élevée, la surface encore aplatie. Ce n'est pas dans le contraste avec la nature que réside la force de l'architecture, mais dans l'intégration, comprise dans un sens supérieur.»⁵² C'est la première partie de sa proposition, souvent citée. Celle-ci s'offrait à l'interprétation de Bruno Taut, élève de Fischer qui, dans ces années de détresse,



imagina une architecture alpine visionnaire, pour laquelle l'architecte devait «se souvenir de son sublime, sacerdotalement magnifique et divin métier»⁵³, et où «le palais trônaît au sommet de la montagne tel un casque bardé de pointes»⁵⁴. La seconde partie de la proposition, qui infléchit et tempère la première, rejoint l'attitude prônée dans les *Kulturarbeiten* de Schultze-Naumburg, déterminante pour Tessenow. Les architectures expressionniste⁵⁵ et anthroposophe⁵⁶, qui modifièrent les manières de voir et libérèrent l'usage des formes, exercèrent une influence indirecte sur la maison Böhler.

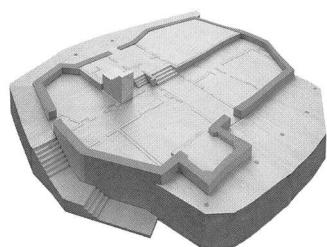
Aucun commentaire de Tessenow sur la maison Böhler ne nous a été transmis. Il nous dit, en quelque sorte, par la voix d'un de ses élèves ce qu'elle ne doit pas être : «La maison est enfin là, bien géométrique et symétrique – mais sans la moindre relation avec le sol sur lequel elle se tient et avec l'environnement dans lequel elle a été implantée!»⁵⁷ A propos d'un projet similaire, Tessenow écrira en revanche : «La maison se trouve dans un paysage très mouvementé, dans lequel elle est visible de loin; dans le souci de bien intégrer la maison dans le paysage, elle est, elle aussi, très mouvementée, en plan comme en élévation.»⁵⁸ Le caractère mouvementé du plan et de l'élévation de la maison Böhler est à tel point accordé à celui du paysage qu'elle en forme une composante immuable⁵⁹.

A Saint-Moritz, Tessenow rencontre un autre élève de Fischer, l'architecte Nicolaus Hartmann fils. Ce dernier, qui avait déjà construit dans le canton des Grisons plusieurs bâtiments marquants, allait jouer pour Tessenow le rôle d'architecte local⁶⁰. Ils s'entendirent bien.

Suite au changement de paradigme qui conduisit, au milieu du 19^e siècle, à ce que le traditionnel Grand Tour des architectes à destination de Rome ou de la Grèce soit remplacé par un voyage à l'intérieur de leur propre pays, destiné à leur en faire étudier le patrimoine architectural et découvrir la «richesse inépuisable»⁶¹, tous deux avaient effectué leurs propres études de terrain. Le Grand Tour de Tessenow l'avait conduit dans le rural Wendland, vers Hanovre ; Hartmann, lui, allait publier en 1923 le volume XII, intitulé *Le canton des Grisons, 1^{re} partie – Vallées du Sud*, de la collection *La maison bourgeoise en Suisse*, lancée en 1909. Le maître d'ouvrage Heinrich Böhler partageait avec les deux architectes un même intérêt pour la construction et les formes de vie rurales, ce qui explique peut-être pourquoi il apprit à peindre chez Egon Schiele et non chez Gustav Klimt, et pourquoi il se fit bâtir sa maison des Grisons par Tessenow et non par Joseph Hoffmann⁶².

A gauche : la maison Böhler, plan, dessin Heinrich Tessenow, 1917.

A droite : la maison Böhler, plan reconstruit par Thomas Grégoire et M.B., IAUC, 2003-2007.

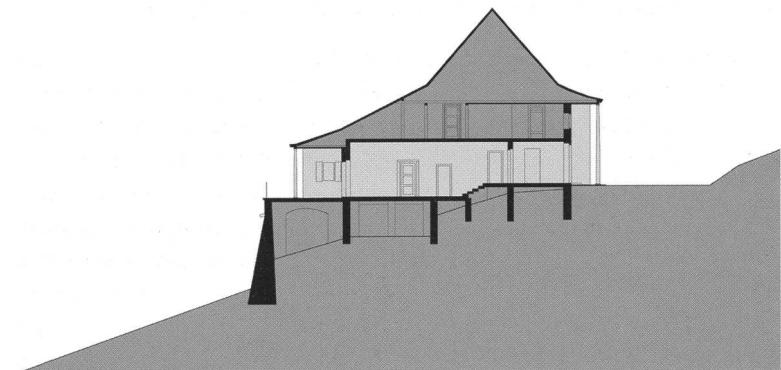


Maison Böhler, relief du sol. Maquette Raphael Dal Pont, IAUC, 2004.

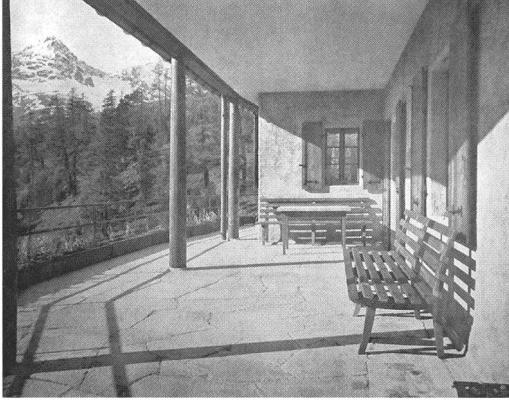
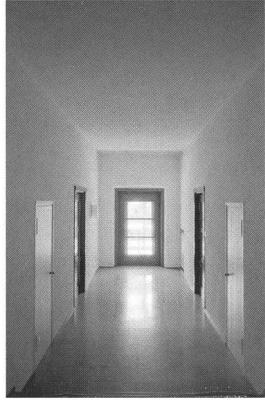
Nous terminerons cette digression par une citation de Schultze-Naumburg: «Il en ressort qu'il ne peut tenir à leurs dimensions absolues, mais au seul mystère de la création, que des corps de même taille nous apparaissent tantôt comme d'une grandeur gênante, tantôt comme puissants et grandioses. Et encore faut-il que cette création procède d'un art capable non seulement de produire un bâtiment harmonieux en soi, mais encore de le faire entrer en parfaite consonance rythmique avec la nature environnante. Toutes les propriétés du rocher, de la montagne et de l'arbre se retrouvent en lui, les matériaux poussent comme des organismes naturels à partir du sol indigène, dont ils prennent la coloration. Un tel bâtiment donnera toujours au spectateur l'impression non pas de venir d'être construit, mais d'avoir toujours été là.»⁶³

A l'intérieur

A l'opposé de la zone d'entrée concave, qui semble avoir été engendrée sous la pression d'un mouvement issu du chemin, se trouve, reliée à celle-ci par un large corridor, la terrasse couverte s'ouvrant sur le vaste paysage⁶⁴. Le parcours à travers la maison – «ralenti», dans la zone d'entrée, par le léger décalage des axes – y débouche comme sur un delta. En coupe, l'itinéraire mène du paysage à ciel ouvert à la haute niche d'entrée, puis passe par la compression spatiale du vestibule, par le corridor dont le plafond reste constant, mais dont cinq marches descendantes augmentent d'autant la hauteur, et, après dix pas, par la porte vitrée qui s'ouvre sur le «format paysage» de la terrasse. Le plan convexe de cette dernière – les poteaux décrivent une courbe moins marquée – offre au spectateur une vue panoramique, tout en lui donnant – depuis le poste d'observation que constitue cet espace défini de façon à la fois claire et complexe – le sentiment de faire partie du site. Le cercle, ici, se referme. Ce qui avait commencé dans l'étendue du paysage, pour donner lieu ensuite à la perception d'un volume dans le paysage, devient maintenant perception du paysage depuis l'intérieur protecteur du volume, en prenant la dimension d'une expérience, démultipliée, de type «espace dans l'espace»: la douce cuvette et son marais, plat comme un lac, constituent le premier plan – une «chambre» naturelle dans le site grandiose qui s'étend, vers le sud-ouest, jusqu'au pic de la Margna, et qui, l'après-midi, avec les reflets miroitant sur l'eau des lacs de Haute-Engadine, n'est quasiment que lumière.



A droite, la maison Böhler, coupe, dessin, novembre 2007.



Aux gardiens de l'entrée répondent les caryatides de la terrasse ; tous reposent sur un socle en ciment légèrement évasé, qui les protège de l'humidité. Les fissures dans les poteaux en rappellent l'origine, l'entasis et le chapiteau – le disque de bois arrondi semble légèrement employer sous la charge du toit en pierre – la longue tradition.

Le large corridor a pour nous quelque chose de familier. Il évoque le «sulér»⁶⁵ de la ferme engadinoise et, vaguement, la «Diele», le vestibule multifonctionnel que Tessenow connaît de sa patrie nord-allemande. Il rappelle aussi un peu la grande salle traversante de l'institut de formation de Hellerau, allant, d'un côté à l'autre, de la place urbaine à la place rurale – avec le motif du yin yang⁶⁶ sur les deux tympans. Le corridor de la maison Böhler organise l'intérieur avec la force d'un *cardo*, le *decumanus* revêtant, ici aussi, une importance secondaire. Ce système d'axes crée quatre quadrants remplissant chacun une fonction spécifique : l'atelier de quatre mètres de haut, doté de deux accès et si grand que la maison de Tessenow à Zehlendorf aurait pu y tenir, le salon-salle à manger, la cuisine et les chambres. Les portes parlent : celles des pièces principales sont larges, à panneaux, engagées dans l'épaisseur des murs, leurs cadres dotés de linteaux proéminents, le bois de résineux laissé naturel, avec des poignées incurvées en laiton, fabriquées d'après un dessin de Heinrich Böhler⁶⁷ ; les autres portes sont étroites, à lames assemblées, peintes en clair, dotées de poignées en forme d'olive, avec leur face lisse au nu du mur du corridor ; derrière ces portes se trouvent les locaux de service. Le relief du sol crée une topographie intérieure.

Deux des pièces principales sont rectangulaires : le salon, avec la salle à manger en oriel située deux marches plus haut – comme un cockpit, un avant-poste donnant sur le paysage –, et la chambre de la maîtresse de maison. Toutes les autres présentent deux ou plusieurs angles brisés. Le contour du plan, modelé par des forces extérieures, confère à chaque pièce son propre rapport au paysage. Deux murs s'alignent cependant toujours sur le système de coordonnées orthogonal du *cardo* et du *decumanus*, qui, à la manière d'une rose des vents, oriente l'ensemble, à la fois mouvementé et rigoureusement ordonné, dans l'étendue du paysage.

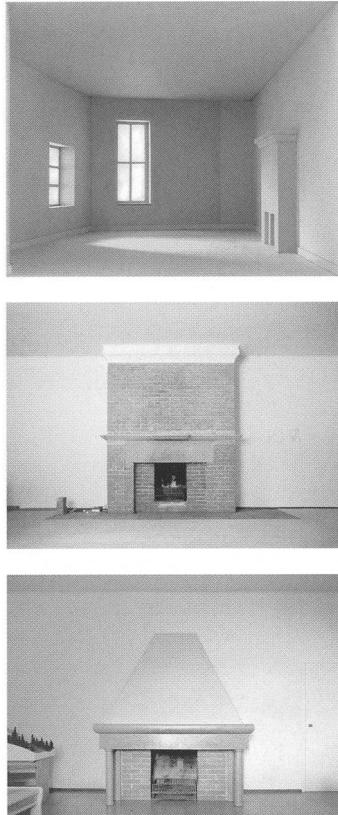
Maison Böhler.

De gauche à droite :

Le corridor avec les portes traitées de façon différenciée, photo Christian Kerez, 1989.

La terrasse, photo Albert Steiner, «Der Architekt», Vienne, 1919.

La vue par «l'œil du cyclope». Photo Hans Steiner.



Une précision s'impose : il était admis que Hoffmann avait aménagé l'intérieur de la maison Böhler⁶⁸. Il semble, renseignements pris, qu'il s'agissait du mobilier⁶⁹. Les éléments fixes que l'on voit sur certaines photos – les cheminées de l'atelier et du salon, les plans de travail ménagés devant la fenêtre de la chambre à coucher, les armoires intégrées, etc. – portent la signature de Tessenow. Il y a un endroit que l'on pourrait attribuer à Hoffmann, un endroit que Tessenow a escamoté dans le magnifique plan publié dans la deuxième édition de *Hausbau und dergleichen* : la salle de bains. Cette pièce sobre, en forme de couloir, présente vers la fenêtre un compartiment aux angles biseautés, doté d'une niche latérale vis-à-vis de laquelle un grand miroir était encastré dans le mur. On ignore à quoi était précisément destiné cet espace raffiné. A accueillir une douche ? Ou la table de toilette de la maîtresse de maison ? La baignoire indépendante se trouvait là où Tessenow l'avait dessinée⁷⁰. La question du rôle de Hoffmann est intéressante à plus d'un titre. Lorsqu'il fallut déterminer, à travers une expertise, si la maison méritait d'être protégée, la mention faite, dans la monographie d'Eduard Sekler, de l'implication de Hoffmann fut interprétée de façon tendancieuse et, en fin de compte, néfaste : «La collaboration fructueuse entre Tessenow et Hoffmann a fait de la maison Böhler une sorte d'œuvre d'art totale. Le fait que la contribution de Hoffmann à la villa Böhler ait été presque entièrement éliminée réduit l'importance de la maison à sa seule valeur architecturale»⁷¹ – valeur qui est elle-même contestée plus loin dans le texte. Les connaissances dont nous disposons aujourd'hui étaient déjà accessibles à l'époque. L'intérieur de la maison ne relève pas, comme le suggère l'expertise, de la *Raumkunst*, dont le Palais Stoclet de Hoffmann est exemplaire. Celle-ci est, en effet, en totale contradiction avec la conception qu'avait Tessenow des lieux d'habitation et de travail. Elle lui paraissait convenir à un tout autre genre d'objets, tel le monument aux victimes de la Première Guerre mondiale pour lequel il transforma, en 1930, la Neue Wache de Schinkel à Berlin⁷² – aux objets particuliers, et non aux objets ordinaires.

Maison Böhler.

De haut en bas :

*L'atelier avant l'abaissement du plafond et de la fenêtre d'atelier en 1949.
Maquette Rahel Gasser, études de cas,
IAUG, 2001.*

La cheminée de l'atelier après l'abaissement du plafond, photo Christian Kerez, 1989.

La cheminée du salon, photo Christian Kerez, 1989.

Traduit de l'allemand par Léo Biétry

Notes

1 Alfred Lichtwark (1852-1914), théoricien et critique d'art, promoteur du Musée des Beaux-Arts de Hambourg, in: *Die Bedeutung der Amateurphotographie*, Halle a.d. Saale, 1894. L'encouragement de la photographie amateur faisait partie des tentatives de réforme de l'époque, ce qui donne à la phrase mentionnée une portée particulière.

2 Un mot que Tessenow emploie souvent.

3 John Ruskin, *Les sept lampes de l'architecture*, édition originale parue en 1849, traduction allemande parue en 1900. Alfred Lichtwark, divers essais critiques à partir de 1890 environ. Paul Schultze-Naumburg, *Häusliche Kunstpfllege*, 1898. Plusieurs éditions. Si nous citons cet ouvrage, fortement inspiré des écrits de Ruskin et de Lichtwark, c'est surtout en raison du grand succès qu'il connaît.

4 Paru en 1909 chez Cassirer, à Berlin.

5 Paul Schultze-Naumburg, *Häusliche Kunstpfllege*, Verlag Eugen Diederichs, Jena, 1910, p. 36.

6 *Ibidem*, p. 51.

7 Alfred Lichtwark, «Unsere Möbel», 1896. Citation tirée de *Alfred Lichtwark. Eine Auswahl seiner Schriften*, vol. I, Verlag Bruno Cassirer, Berlin, 1917, p. 345.

8 Dans son texte de 1896 «Die Aufstellung der Möbel», in *Alfred Lichtwark. Eine Auswahl seiner Schriften*, op. cit., Alfred Lichtwark justifie par exemple l'aménagement de places assises dans l'angle d'une pièce par le fait que l'on y perçoit l'espace en diagonale, ce qui le fait paraître plus grand qu'il n'est. Lichtwark plaide par ailleurs – ce qui n'est pas exceptionnel pour l'époque, ni pour les décennies suivantes – pour que le dessus des commodes et autres reste à hauteur d'yeux et pour que leurs pieds soient assez hauts, en invoquant le nettoyage plus aisément du sol et des meubles eux-mêmes. L'autre effet – passé sous silence – de ces mesures concerne à nouveau la perception de la pièce: sol, murs et plafond

sont chacun perçus comme formant une unité, si bien que les meubles se présentent en tant que *figures* et les surfaces délimitant l'espace en tant que *fond*.

9 Alfred Lichtwark, «Die Aufstellung der Möbel», 1896. Citation tirée de *Alfred Lichtwark. Eine Auswahl seiner Schriften*, vol. I, Verlag Bruno Cassirer, Berlin, 1917, p. 350.

10 Paul Schultze-Naumburg, op. cit., p. 16.

11 *Ibidem*, p. 108.

12 *Ibidem*, p. 64.

13 *Ibidem*, p. 72.

14 *Ibidem*, p. 116.

15 Alfred Lichtwark, dans une lettre du 30 mars 1895 à Marie Zacharias, in Julius Gebhard, *Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg*, Hoffmann und Campe Verlag, Hambourg, 1947, p. 165.

16 Alfred Lichtwark, «Blumenkultus», 1897. Citation tirée de *Alfred Lichtwark. Eine Auswahl seiner Schriften*, vol. II, Verlag Bruno Cassirer, Berlin, 1917, p. 95.

17 Paul Schultze-Naumburg, op. cit., p. 120.

18 Alfred Lichtwark, op. cit., p. 88.

19 Paul Schultze-Naumburg, op. cit., p. 110.

20 *Ibidem*, p. 89.

21 *Ibidem*, p. 90.

22 Alfred Lichtwark, «Wandlungen», 1894. Citation tirée de *Alfred Lichtwark. Eine Auswahl seiner Schriften*, vol. I, Verlag Bruno Cassirer, Berlin, 1917, p. 317.

23 Heinrich Tessenow, *Der Wohnhausbau*, Verlag G. Callwey, Munich, 2^e édition, 1914 (1^{re} édition 1909), «Allgemeines», p. 7. Dans la 3^e édition de 1927, ce texte est remplacé par un autre. La 4^e édition est en cours de préparation.

24 John Ruskin, *Les sept lampes de l'architecture*, Librairie Renouard, Henri Laurens, Editeur, Paris, 1916, p. 186.

25 Paul Schultze-Naumburg, «Die Gestaltung der Landschaft, III», vol. 9 des *Kulturarbeiten*, Kunstwart-Verlag, Munich, 1917, p. 78.

26 L'étude la plus complète dont nous disposions aujourd'hui sur la maison Böhler est due à René Furer, architecte qui, dans le cadre de son activité d'enseignement à l'EPFZ entre 1968 et 1994, a joué pour toute une génération d'étudiants un important rôle de diffusion de l'architecture. Le très stimulant travail de Furer nous permet de nous limiter ici à quelques aspects particuliers. Voir: René Furer, «Heinrich Tessenow im Engadin», in *Werk, Bauen + Wohnen*, 6/1983, pp. 49-55; «Weggeklotzt. Nachruf auf ein Werk der Architektur», in *Archithese*, 5/1990, p. 75.

27 Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain I*, 145, Denoël/Gonthier, Paris, 1910, p. 148.

28 Cf. à ce propos l'éclairant essai de Bruno Reichlin «Die Moderne baut in den Bergen», in *Neues Bauen in den Alpen. Architekturpreis 1995*, Birkhäuser Verlag, Bâle, 1996, pp. 85-130.

29 Tessenow enseigna de 1913 à 1919, en qualité de professeur, à l'Ecole des arts appliqués de Vienne.

30 Stefan Zweig dans le feuilleton «Bei den Sorglosen», 1917.

31 Tessenow introduit son ouvrage *Hausbau und dergleichen*, paru aux éditions Bruno Cassirer en 1916, par une citation tirée de *Ainsi parlait Zarathoustra*, de Nietzsche. Entre 1902 et 1904, Tessenow travaille dans les ateliers de Paul Schultze-Naumburg à Saaleck. La femme du directeur de l'époque est la sœur et dépositaire des archives et de l'héritage de Nietzsche, mort en 1900.

32 Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Aubier, Paris, 1969, p. 189.

33 John Ruskin, op. cit., p. 312.

34 Friedrich Nietzsche, op. cit., p. 193.

- 35 Dans «Die Gestaltung der Landschaft, III», *op. cit.*, pp. 184 ss, Paul Schultze-Naumburg présente Saint-Moritz comme un mauvais exemple, tant dans le texte que dans les illustrations.
- 36 L'hôtel a été démolri il y a quelques années. Comme d'autres hôtels de montagne, il avait instauré, du fait de ses dimensions, son propre rapport au paysage, en organisant pour ainsi dire celui-ci selon son propre système de coordonnées.
- 37 John Ruskin, *op. cit.*, p. 188.
- 38 Adolf Hildebrand, *Le problème de la forme dans les arts plastiques*, L'Harmattan, Paris, 2002, p. 35.
- 39 *Ibidem*, pp. 57 ss.
- 40 L'ouvrage en neuf volumes de Paul Schultze-Naumburg, les *Kulturarbeiten*, se fonde sur le regard du peintre.
- 41 Adolf Hildebrand, *op. cit.*, pp. 67 ss.
- 42 Heinrich Tessenow, *Hausbau und dergleichen*, éditions Bruno Cassirer, Berlin, 1916, p. 45, ill. 18 et 19.
- 43 Lettre écrite dans les années 1980 par la propriétaire de la maison à partir de 1950 pour que celle-ci soit conservée, et entretien téléphonique du 25 août 2007 : le maçon Sem avait raconté comment il avait participé à la construction de la maison Böhler en tant que jeune manœuvre au service de l'entreprise Hartmann.
- 44 John Ruskin, *op. cit.*, p. 218.
- 45 *Ibidem*, p. 328.
- 46 Adolf Hildebrand, *op. cit.*, p. 36.
- 47 *Ibidem*.
- 48 Nous empruntons le terme à René Furer, «Heinrich Tessenow im Engadin», *op. cit.*, p. 52.
- 49 Heinrich Tessenow, *op. cit.*, p. 38. Phrase souvent citée : «La symétrie est d'autant meilleure que son axe est difficile à trouver.»
- 50 Adolf Hildebrand, *op. cit.*, p. 113.
- 51 Fritz Schumacher, «Der Vorgang des Entwerfens», in *Information über Gestalt, Textbuch für Architekten und andere Leute*, édité par Martina Schneider, Bauwelt Fundamente 44, Bertelmanns Fachverlag, Düsseldorf, 1974, p. 44 : «Les esprits tutélaires se nomment *Genius temporis* et *Genius loci*.»
- 52 Theodor Fischer, 6 Vorträge über Städtebaukunst, 1920, 6^e conférence, pp. 78 ss.
- 53 Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Verlag Eugen Diedrichs, Jena, 1919, p. 60.
- 54 Paul Scheerbart dans le poème «Der tote Palast», in Bruno Taut, *op. cit.*, p. 137. En nous laissant inspirer par la manière expressionniste et le motif du couvre-chef, nous pourrions voir dans la maison Böhler, avec le regard et l'empathie d'un enfant, un lutin louchant vers la vallée à travers l'étroite fente comprise entre son chapeau et le col de son manteau, ou le rocher derrière lequel il se cache. Cette observation entraîne cependant sur une fausse piste.
- 55 André Meyer, «Ein Gutachten – ein Entscheid – ein Nachwort: Der Fall Villa Böhler in Oberalpina, St. Moritz», tiré à part de : Das Denkmal und die Zeit, Festschrift für Alfred A. Schmid, Lucerne, 1990. Deux échantillons tirés de la tendancieuse expertise en question : «Historiquement parlant, la maison doit être attribuée au courant expressionniste apparu au sein du mouvement avantgardiste. En sont l'expression les combinaisons de formes compliquées [sic!] qui diffèrent à la maison son plan et son élévation inhabituels.»; «Du fait de la douceur des lignes expressives du contour extérieur du bâtiment, celui-ci est à la fois moins rigoureux et plus formaliste.»
- 56 Rudolf Steiner, maison Duldeck à Dornach, 1915-16.
- 57 Franz Scheibler, «Etwas vom Bauen in die Landschaft», in *Schweizerische Techniker-Zeitung*, 1923, n° 35, tiré à part, p. 2.
- 58 In Gerda Wangerin, Gerhard Weiss, *Heinrich Tessenow 1876-1950*, Verlag Richard Bacht, Essen, 1976, p. 123.
- 59 La proposition du dernier propriétaire de la maison, le brasseur Heineken, de la déplacer plutôt que de la démolir, comme il le décida plus tard, n'était pas une option sérieuse. «Aussi est-ce une erreur naïve de croire que l'impression produite par une figure dans une œuvre d'art donnée et qui ne repose que sur la relation harmonieuse qu'entretenait cette figure avec l'ensemble, persisterait si l'on se représentait la forme d'existence dans une autre constellation d'effets, c'est-à-dire si l'on se représentait cette figure dans une autre situation.» Adolf Hildebrand, *op. cit.*, p. 50.
- 60 Les plans de la maison Böhler, aujourd'hui (partiellement) conservés dans les archives du canton des Grisons à Coire, ont été dessinés par le bureau Nicolaus Hartmann. Ils ont servi de base à la reconstitution du plan qu'a réalisée, en exploitant les connaissances les plus récentes, Grégoire Thomas, assistant de l'auteur à l'Institut d'architecture de l'Université de Genève jusqu'en 2006.
- 61 Alfred Lichtwark, cité in Julius Gebhard, *op. cit.*, pp. 153 ss.
- 62 Eduard F. Sekler, Joseph Hoffmann, *Das architektonische Werk*, Residenz Verlag, Salzbourg et Vienne, 1982, p. 123. «Toute la famille Böhler se montra progressiste dans son amour de l'art, mais traditionnelle dans son adhésion aux formes de vie rurales.» Joseph Hoffmann avait à plusieurs reprises construit pour la famille Böhler, et c'est lui qui avait présenté Tessenow à Heinrich Böhler.
- 63 Paul Schultze-Naumburg, «Die Gestaltung der Landschaft, III», *op. cit.*, p. 200. Ces quelques phrases sonnent comme si Tessenow avait décrit la maison à Schultze-Naumburg...

64 On peut imaginer que cette terrasse a été inspirée aussi bien par l'Erechthéion que par les bâtiments de Frank Lloyd Wright connus à l'époque.

65 «La porte d'entrée, dimensionnée pour laisser passer les voitures chargées, donne sur un vaste local à partir duquel on accède latéralement aux chambres, à la cuisine, etc., mais aussi, par le mur du fond, aux étables annexées à la maison.» G. W. Röder et P. C. von Tscharner, *Gemälde der Schweiz. XV. Heft. Der Kanton Graubünden*, Huber und Compagnie, St-Gall et Berne, 1838, pp. 334 ss.

66 Ce motif n'a rien d'un hors-d'œuvre anecdotique. Il suffit à cet égard de penser au succès rencontré par les 81 aphorismes de Lao-Tseu, traduits en allemand en 1910.

67 Entretien téléphonique du 25 août 2007 avec la propriétaire de la maison à partir de 1950.

68 Eduard F. Sekler, *op. cit.*, p. 122. A propos des archives Joseph Hoffmann: Sekler avait encore eu accès, pour sa monographie, aux archives complètes. De nombreux documents furent plus tard vendus à des privés. Le fonds est aujourd'hui

dispersé. Indication fournie le 12 juillet 2007 par Adolph Stiller.

69 Entretien téléphonique du 25 août 2007 avec la propriétaire de la maison à partir de 1950. La maison fut vendue vide.

70 *Ibidem*.

71 André Meyer, *op. cit.*, p. 108.

72 Les projets de Heinrich Tesssenow pour la Neue Wache et sa dernière maison à Siemitz seront traités dans la prochaine édition de matières.