

St. Christoforus, vue extérieure (Archives Schw)

TOUT N'EST PAS RÉVERSIBLE

L'église St. Christoforus (1956-59) de Rudolf Schwarz à Cologne-Niel

LA PETITE ÉGLISE St. Christoforus, projetée et réalisée entre 1956 et 1959, représente l'un des exemples les plus intéressants de l'œuvre tardive de Rudolf Schwarz.

Un projet de transformation, qui touche aux caractéristiques de l'espace intérieur, est actuellement à l'étude. L'entrée latérale est transférée dans l'axe du mur du fond, l'autel est déplacé et, en même temps que lui, l'ensemble des installations de l'église est tourné de 180 degrés. Divers éléments, par exemple un sas et/ou une superstructure de la coupole, sont en outre ajoutés. La cause de cette transformation découle de l'adaptation de l'espace religieux, conçu en fonction de la nouvelle liturgie catholique, au rite de la communauté arménienne, qui occupe aujourd'hui l'église.

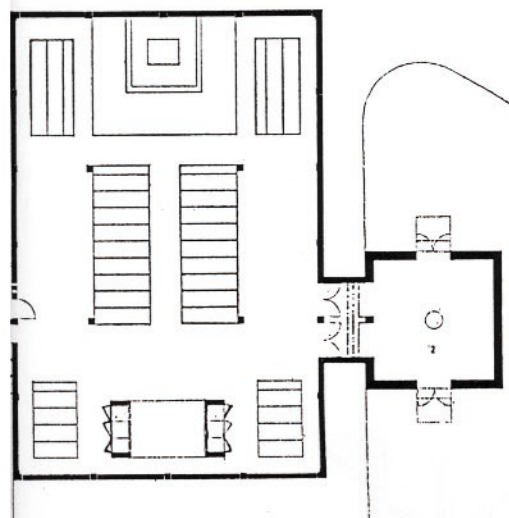
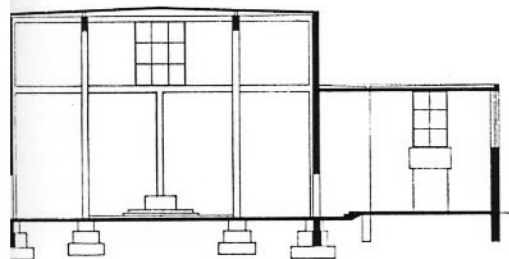
Les responsables de la conservation, tout en reconnaissant la valeur de l'église, se sont ralliés à une solution de compromis. Cette dernière repose sur l'idée que toutes les modifications constructives doivent être réversibles. Il est difficile pourtant d'imaginer qu'un tel parti puisse permettre un jour de

retrouver l'état d'origine de l'édifice. Bien au contraire, toute altération ultérieure de cet espace intérieur à l'ordonnance claire sera tolérée avec l'excuse de la réversibilité. Apparemment, les autorités, du fait de la contrainte qu'exerce la loi sur les constructions, se tournent vers de nouvelles stratégies dans leur approche des témoins de l'architecture moderne. En raison de la croyance en un rétablissement possible de l'état d'origine des éléments composant un bâtiment, demeure seul le contenu théorique, la conception. Il s'agit là d'une légitimation problématique du fait que l'œuvre d'art est dépossédée de ses facultés d'expression.

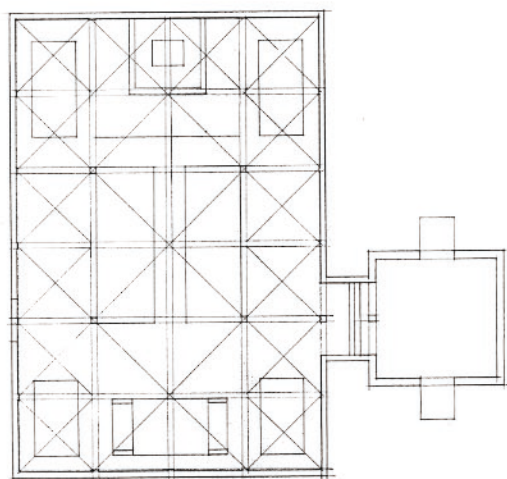
La description de l'église montre à quel point le projet de transformation méconnaît le principe spatial. L'état d'origine du bâtiment, tel qu'il existe encore aujourd'hui, se présente sous la forme d'une fusion complexe entre les règles du mouvement moderne et les lois formelles héritées du passé. La modernité de Schwarz se révèle également en ce qu'il ne s'écarte pas des formes artistiques tradi-



St. Christoforus, espace intérieur (Archives Schwarz)



Plan et coupe



Ordonnance géométrique du plan

tionnelles, bien au contraire. Il reprend des principes de conception éprouvés, sous réserve de pouvoir les adapter aux techniques et aux contraintes économiques actuelles. En même temps, Schwarz suit la tendance à l'abstraction qui caractérise le mouvement moderne. Ainsi s'inspire-t-il aussi bien des références historiques que des études contemporaines sur les moyens d'expression de configurations formelles abstraites.

Si l'on en juge par son ordonnance géométrique, St. Christoforus constitue l'une des œuvres les plus rigoureuses et les plus élaborées de Schwarz. Comme s'il s'inspirait de l'idéal roman, son plan s'élabore sur des unités de base carrées de quatre par quatre mètres. Des comparaisons typologiques avec les salles de culte romanes viennent à l'esprit, comme San Cataldo à Palerme, que Schwarz connaissait fort bien. Malgré cela, aucune axialité évidente ne marque l'espace intérieur. A l'inverse de l'original, Schwarz renonce à un accès frontal. Du fait de l'accès latéral, le visiteur découvre tout d'abord l'espace sur la diagonale. Pas une paroi ne domine l'autre, raison pour laquelle aucune orientation n'est clairement privilégiée. Les éléments de l'enveloppe et les quatre piliers qui portent le plafond créent bien au contraire une *structure centrale*. L'autel placé devant le pignon ouest amène une certaine frontalité, sans cependant que la centralité de l'espace, son organisation

des éléments se poursuit. Les parois se dressent sur deux niveaux. Le rez-de-chaussée dépourvu d'ouvertures mesure deux unités par rapport au niveau supérieur réduit à une seule unité. Celui-ci, séparé de la partie inférieure par une poutre de béton courant tout autour du bâtiment, est dominé sur le plan rythmique par les fenêtres aux proportions élancées. Cette distinction claire entre un socle aveugle et une partie supérieure percée de fenêtres ne crée pas seulement deux zones de parois différentes, mais bien deux espaces distincts: un niveau inférieur clos et un niveau supérieur ouvert.

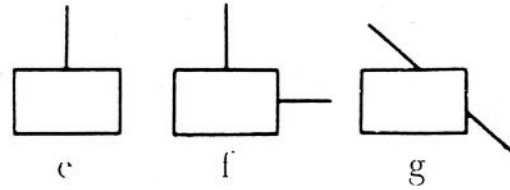
A ces aspects de clivage répondent des éléments unificateurs. L'élément linéaire que constitue la grille en béton de teinte émeraude, qui réunit l'ensemble des champs des parois dans la même ordonnance, s'oppose à la couleur complémentaire des briques rouges. L'appel à un squelette ne découle pas de réflexions sur la rationalisation, mais témoigne d'un intérêt pour l'expression visuelle du réseau de lignes qu'il engendre. Cette construction se distingue par conséquent de la technique des structures en béton avec remplissage, typique de la construction industrielle, de manière bien plus fondamentale que ne semble l'indiquer son apparence première et sa construction.

Par opposition à la grille en béton mécanique, ces lignes sont manipulées sur le plan figuratif. Avec des lignes qui se croisent dans les nœuds ou s'interrompent brusquement, Schwarz travaille de manière consciente «contre la grille», il dérange volontairement le motif géométrique rigide des lignes. Les éléments apparaissent d'ailleurs en tant que barres de béton indépendantes. Il obtient par exemple ce résultat en interrompant les lignes venues du sol sous les fenêtres occupant le champ supérieur. L'effet qui se produit à cet endroit est comparable à une interruption du champ de force qui parcourt la ligne.

Les recherches conduites par la psychologie de la Gestalt des années 20, qui étaient familières à Schwarz, sont apparentées à de tels phénomènes propres aux lignes. Comment se comporte la ligne, de quelle manière se poursuit-elle ou s'interrompt-elle? Max Wertheimer tente de répondre à l'aide de ses expériences sur la perception. Il fournit en quelque sorte ainsi la «preuve» de la possibilité de produire de manière purement synthétique des phénomènes de Gestalt qui ne s'inspirent pas de formes naturelles. Il s'agit là

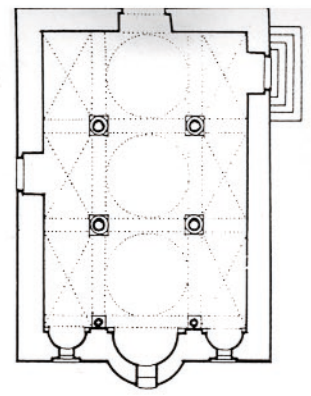
tion qui caractérise l'art et l'architecture du mouvement moderne.

Du fait de l'accumulation des forces à la hauteur de la coupure, le système de barres linéaires est directement confronté aux fenêtres planes et placé dans un champ de tension par rapport à elles. La relation des éléments composant la surface des parois n'est donc pas recherchée par le biais d'un squelette à la trame homogène, mais par sa décomposition. Le squelette ne doit pas posséder d'existence autonome par rapport aux fenêtres, mais s'opposer à elles par l'entremise d'une liaison pleine de force. Rudolf Arnheim établit un schéma graduel révélant le moment où l'association d'une ligne et d'une surface détermine une figure homogène. Dans la paroi de St. Christoforus aussi, la barre du rez-de-chaussée et la fenêtre au niveau supérieur sont identifiées en tant qu'unité. Leur position de confrontation se transforme lors d'un examen plus détaillé en une relation formelle étroite. En évitant la présence d'un montant central dans la fenêtre, Schwarz renforce cette relation figurative.

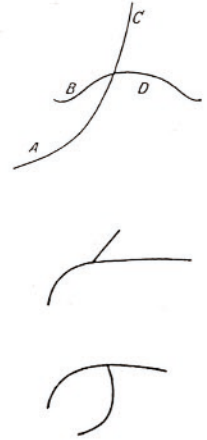


Rudolf Arnheim, *Tiefe als Folge von Überschneidung* (in R.A., Kunst und Sehen)

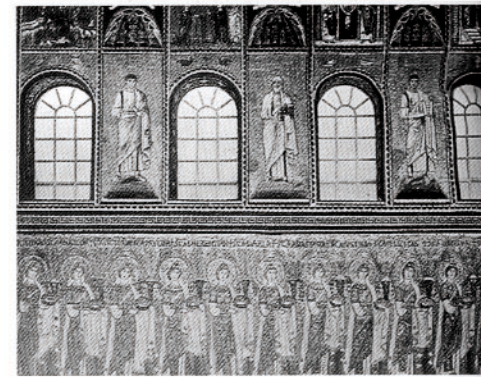
Du fait de cette disposition, la fenêtre prend une importance prépondérante. La barre en béton située en dessous d'elle, dans l'axe, donne l'impression de la supporter, comme si elle avait à porter une lourde charge. La barre verticale forme avec la poutre horizontale une base pour la partie supérieure, elle épaule en quelque sorte la fenêtre. L'ordonnance des lignes et des fenêtres crée donc, si l'on s'en réfère à l'impression visuelle, une sorte d'«inversion de la statique». Le fait de souligner la force d'appui exercée sur la barre verticale produit par réaction un effet de charge vers le bas de l'élément de verre transparent. Cette charge n'est bien entendu pas physique, elle est liée à la signification. A la jonction des éléments se développe un effet de force virtuel, qui établit la relation entre éléments linéaire et plan.



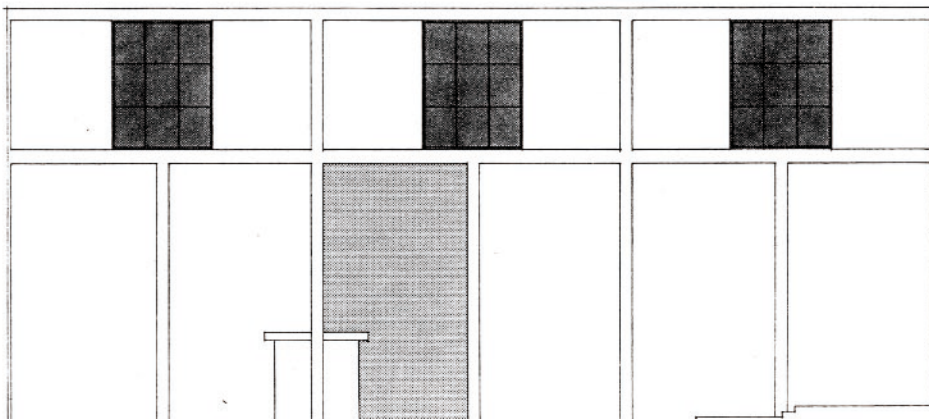
San Cataldo à Palerme (XII^e s.), plan (in Hans Erich Kubach, Romanik)



Max Wertheimer, *Gestaltphänomene an Linienkonfigurationen* (in M.W., Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt, Teil 2)



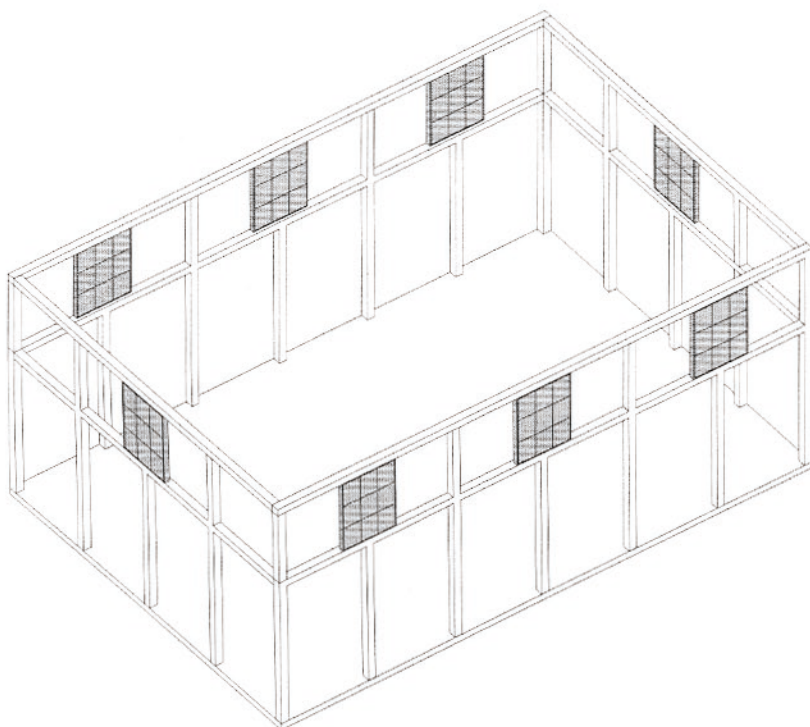
S. Apollinare Nuovo à Ravenne (V^e s.), mosaïques du niveau supérieur (in Rudolf Kömstedt, Vormittelalterliche Malerei)



St. Christoforus, élévation de la paroi longitudinale (dessin Thomas Hasler)



St. Christoforus, espace intérieur (Archives Schwarz)



Ainsi, le squelette et le remplissage ne se présentent pas dans ce cas comme étant séparés sur le plan mécanique-fonctionnel, mais fusionnés dans le cadre d'une expression d'ensemble.

Dans la description de son édifice, Schwarz fait référence au revêtement en mosaïque des parois de l'église S. Apollinare Nuovo à Ravenne. Un agrandissement photographique d'une partie de la paroi longitudinale qu'il possédait indique, contrairement à la réalité du bâtiment, une élévation à double niveau, qui doit avoir eu de l'importance dans la conception de St. Christoforus. Alors que la paroi historique acquiert sa structure visuelle principalement par le biais de ses mosaïques précieuses, un tel moyen n'est plus accessible à Schwarz. Dans le niveau supérieur de Ravenne, le centre de gravité de l'effet visuel oscille entre les figures des apôtres représentées frontalement et les fenêtres. En transposant cet effet, Schwarz déplace les fenêtres, qui représentent le moyen d'expression dominant de son édifice, à cheval sur les panneaux composant les parois. Au rez-de-chaussée, il conserve une illustration figurative. En souvenir de la beauté passée de l'art de la mosaïque, il place les trois sgraffites au charbon que Georg Meistemann a composés sur les surfaces d'enduit lisses.

Grâce à ces trois éléments figuratifs, Schwarz rompt de manière fondamentale avec l'espace statique. Tandis que la structure des parois et les fenêtres régulièrement disposées confèrent à l'espace une certaine stabilité, les trois fresques placées de manière libre créent une rotation dans l'espace qui est encore renforcée par l'entrée dans le bâtiment sur la diagonale. A la position axiale des fenêtres disposées dans le squelette en béton au niveau supérieur s'opposent les éléments figuratifs de grande dimension au rez-de-chaussée. Même dans la paroi placée derrière l'autel, érigée frontalement dans l'espace, le sgraffite, une figure de Jésus composée de motifs en bande, est décalé de l'axe. Du fait de leur dimension importante et de leur clarté, ces fresques réussissent à s'imposer par rapport à la force d'expression des fenêtres, sans remettre en cause leur ordonnance rigoureuse. A Ravenne aussi, l'orientation en biais des vierges dans la partie inférieure provoque, par opposition à la disposition frontale des figures supérieures, une dynamique complémentaire. Dans le cas de St. Christoforus, le déplacement latéral des surfaces occupées au rez-de-chaussée par les fresques par rapport au système rigide des fenêtres du niveau supérieur confère à l'espace une tension alliant mouvement et immobilité.

L'orientation axiale absolue que créera la transformation de l'église St. Christoforus détruit l'identité centrale d'une œuvre qui associe la statique spatiale propre aux espaces historiques au mouvement dynamique de l'espace moderne. Cette synthèse a le plus souvent échoué dans le cadre des courants et des contre-courants marquant les positions formelles actuelles. Et cela alors que Schwarz a réussi à maîtriser le problème.

Thomas Hasler

Traduit de l'allemand

par Françoise et Jean-Pierre Lewerer