

Sublimes Visions

Edition Angewandte

Collection de l'Université des arts appliqués de Vienne
Éditée par Gerald Bast, recteur

edition: **Angewandte**

Susanne Stacher

Sublimes Visions Architectures dans les Alpes

Birkhäuser

Basel

Mentions légales

Auteur : Susanne Stacher, docteur en architecture et aménagement
Paris, France

Lectorat : Anna Mirfattahi

Traduction de l'allemand : Aurélie Duthoo, François Mortier

Révision : François Mortier

Maquette, conception graphique de la couverture et mise en page :
Katharina Erich

Lithographie : Katharina Erich, Elmar Bertsch

Responsable de projet « Edition Angewandte » pour l'Université des
arts appliqués de Vienne : Anja Seipenbusch-Hufschmied, Vienne

Responsable d'édition pour la maison d'édition : Angela Fössl,
Vienne (Autriche)

Impression : Holzhausen Druck GmbH, Wolkersdorf (Autriche)

Image de couverture :

Monica Studer, Christoph van den Berg, « Geröll » (éboulis), 2005.

Pour toutes les autres illustrations : voir jaquette

L'auteur s'est efforcée d'obtenir tous les droits afférents aux images
reproduites dans ce livre. Malgré toutes ses recherches, il se peut que
tous les détenteurs de droits n'aient pu être retrouvés. Le cas échéant,
merci d'en avvertir l'Université des arts appliqués de Vienne, qui
compensera les droits correspondants dans le cadre habituel.

Library of Congress Control Number : 2018937583

Avec le soutien de:



Ministère de la Culture
et de la Communication

Culture

CNL

CENTRE
NATIONAL
DU LIVRE

école nationale supérieure

**d'architecture
de versailles**

LéaV

Laboratoire de recherche
de l'école d'architecture
de Versailles

**AMALDI
NEDER
ARCHITECTES**

Information bibliographique de la Deutsche Nationalbibliothek

La Deutsche Nationalbibliothek a répertorié cette publication dans
la Deutsche Nationalbibliographie ; les données bibliographiques
détaillées peuvent être consultées sur Internet à l'adresse
<http://dnb.dnb.de>.

Les droits d'auteur de cet ouvrage sont protégés. Ces droits concernent
la protection du texte, de l'illustration et de la traduction. Ils impliquent
aussi l'interdiction de réédition, de conférences, de reproduction
d'illustrations et de tableaux, de radiodiffusion, de copie par microfilm
ou tout autre moyen de reproduction, ainsi que l'interdiction de
divulgaration, même partielle, par procédé informatisé. La reproduction
de la totalité ou d'extraits de cet ouvrage, même pour un usage isolé,
est soumise aux dispositions de la loi fédérale sur le droit d'auteur.
Elle est par principe payante. Toute contravention est soumise aux
dispositions pénales de la législation sur le droit d'auteur.

Ce livre est également paru en e-book (ISBN PDF 978-3-0356-1504-3)
ainsi qu'en langue allemande (*Sublime Visionen, Architektur in den
Alpen*, ISBN print 978-3-0356-1498-5, ISBN e-book 978-3-0356-1500-5)
et en langue anglaise (*Sublime Visions, Architecture in the Alps*, ISBN
print 978-3-0356-1499-2, ISBN e-book 978-3-0356-1506-7).

© 2018 Birkhäuser Verlag GmbH, Bâle

Case postale 44, 4009 Bâle, Suisse

Membre de Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Imprimé en Autriche

ISSN 1866-248X

ISBN 978-3-0356-1529-6

9 8 7 6 5 4 3 2 1 www.birkhauser.com

Table des matières

6	Matthias Boeckl – Préface	
8	Philippe Potié – Les Alpes ou la sublimation urbaine	
9	Introduction	
13	Baldine Saint Girons – Du sublime comme principe d'autodépassement	
19	1 Naissance du sublime alpin	
23	• Émergence du sublime naturel	
28	• Les montagnes, symboles de la liberté	
29	• Les montagnes, décor et objet d'exploration	
36	• Montagnes artificielles. Du sublime au pittoresque	
37	• Les citadins à la conquête des Alpes. Le sublime, leitmotiv de la réception alpine	
39	• La dimension physique du sublime	
42	1 « La Montagne » et le culte de la liberté de la Révolution française, 1794	
43	2 Des montagnes artificielles dans les « temples de la Raison », 1793	
44	3 Wolfgang Hagenauer, château de bains de Wildbad Gastein, 1791–1794	
46	4 Le panorama de Robert Barker construit par l'architecte Robert Mitchell, Londres, 1793–1864	
47	5 Louis Daguerre, Diorama, 1822	
48	6 « Village suisse », Exposition nationale suisse, Genève, 1896 ; Exposition universelle de Paris, 1900	
49	7 Giovanni Segantini, projet de panorama de l'Engadine, Exposition universelle de Paris, 1900	
50	8 Dreamland, Coney Island, New York, 1904–1911	
51	9 Valerio Olgiati et Bonzi Verme Peterli, projet de panorama sur le Gornergrat, 2011	
55	2 Cristal, cristallisation	
57	• Le cristal dans l'histoire culturelle	
57	• Le cristal dans la théorie de l'art	
59	• Le cristal dans l'architecture – l'architecte, créateur utopiste	
62	• L'âme des cristaux « vivants » dans l'architecture, la danse et le cinéma	
64	• Le cristal dans l'architecture alpine des années 1950 à nos jours	
10	10 Paul Scheerbart, <i>Architecture de verre</i> , 1914	66
11	11 Bruno Taut, <i>Architecture alpine</i> , 1919	68
12	12 Rudolf von Laban, le danseur dans le cristal	70
13	13 La mystique du cristal dans les films de montagnes – Arnold Fanck, « La montagne sacrée », 1926	72
14	14 Leni Riefenstahl, « La lumière bleue », 1932	74
15	15 Buckminster Fuller, les coupôles géodésiques et la vision cosmique du monde, 1949–1981	75
16	16 Gerhard Garstenauer, des sphères cristallines pour les remontées mécaniques de Sportgastein, 1972	76
17	17 Andrea Deplazes et Studio Monte Rosa EPF Zurich, refuge du mont Rose, 2009	77
	3 Paysage thérapeutique	81
	• « L'homme nouveau » et la nature qui guérit	
	• Philosophie de la vie, naturisme et associations...	84
	• Le Monte Verità ou les contradictions de l'utopie	87
	• Le soleil au service de la santé	90
	• L'architecture de la santé	91
18	18 Les cabanes aérées de la colonie de réforme de la vie Monte Verità, 1900–1924	94
19	19 Rudolf von Laban, Danse du soleil sur le Monte Verità, 1917	96
20	20 Emil Fahrenkamp, Hôtel Monte Verità – déclin et renaissance, 1926–1929	98
21	21 Juraj Neidhardt, projets pour un sanatorium à Davos, 1930	99
22	22 Les soleils artificiels de la « plage alpine », le Panhans et le Südbahnhotel, 1932–1933	100
23	23 Rudolf Gaberel, transformation de sanatoriums à Davos : sanatorium allemand, sanatorium du Midi.	102
24	24 Pol Abraham et Henry Jacques Le Même : projet du sanatorium de Plaine-Joux, plateau d'Assy, 1927–1929	104
25	25 Pol Abraham et Henry Jacques Le Même : sanatorium pour enfants du Roc des Fiz, plateau d'Assy, 1932	106
26	26 Villaggio Sanatoriale di Sondalo, 1932–1940	108
27	27 A. Farde, P. Souzy, solarium tournant de J. Saidman, Aix-les-Bains 1930, Jamnagar 1934, Vallauris 1935	110
28	28 Peter Zumthor, thermes de Vals, 1990–1996	112

Matthias Boeckl – Préface

Le présent ouvrage est le fruit d'une thèse préparée à l'Universität für angewandte Kunst de Vienne et à l'École nationale supérieure d'architecture de Versailles. Le sujet auquel il est consacré, la montagne, est un objet central et complexe des débats de l'architecture moderne, qu'il éclaire au prisme de différentes disciplines. C'est la première fois que cette thématique fait l'objet d'un traitement – inspiré de la tradition encyclopédique des Lumières – exhaustif et, de par son caractère de somme et grâce à l'expertise d'une architecte qualifiée, d'une telle clarté.

Comment notre rapport à la montagne alpine en est-il venu à jouer un rôle si important dans les discussions de la modernité ? La réponse se trouve dans le caractère ambivalent de ce rapport. D'un côté, les forces indomptées de la nature, au cœur du continent qui a inventé la modernité, représentaient pour la dimension rationnelle de cette dernière un énorme défi : à l'instar de la civilisation urbaine, cet espace naturel potentiellement dangereux devait lui aussi être conquis et contrôlé à grande échelle. Mais d'un autre côté, l'expérience de ces forces naturelles a toujours déclenché en nous des réactions archaïques d'une forte intensité émotionnelle.

Encore aujourd'hui, quand on prend le téléphérique, qu'on laisse la vallée pour atteindre en quelques minutes un sommet enneigé aux à-pics vertigineux, à plusieurs milliers de mètres d'altitude, au milieu de montagnes qui s'étendent jusqu'à l'horizon, on ne peut échapper à ces émotions élémentaires et profondément bouleversantes. Leurs traces, présentes dans toute l'histoire intellectuelle européenne, ont été rassemblées par les Lumières dans le concept complexe de sublime. Depuis, les Alpes ont pu, malgré l'industrialisation croissante, conserver jusqu'à nos jours des restes d'authenticité. Jadis décor terrifiant, la montagne s'est transformée de plus en plus en une ressource précieuse, magique et curative. Ce faisant, elle n'a pas tardé à faire prendre conscience à la modernité de ses limites : la civilisation techniciste ne peut ni remplacer ni reproduire artificiellement les fonctions émotionnelles et sensorielles du cerveau humain.

Cette tension a eu un fort impact sur la production artistique de la modernité, qui, on le sait, a toujours voulu inventer des espaces de vie globaux. En montagne, elle est mise à l'épreuve : elle doit tirer parti de cette ressource à la fois

prodigieuse et hautement vulnérable, mais en usant de stratégies intelligentes pour ne pas la détruire. Cela exige des trésors de créativité et de technicité. L'architecture moderne a relevé ce défi, beaucoup de ses grandes figures se sont intéressées et s'intéressent encore à la construction en montagne. Cela a donné des structures efficaces et des symboles puissants.

Dans les pages qui suivent, Susanne Stacher explore l'histoire de ce débat à la lumière du sublime, outil toujours opératoire qu'elle applique aux disciplines les plus variées, de la philosophie aux beaux-arts en passant par la médecine, la place centrale revenant à l'architecture. Mais ce livre est aussi un ouvrage de référence sur la remise en question et la fragile légitimation de la modernité par elle-même devant cet environnement, aujourd'hui menacé, qui depuis des millénaires a fortement marqué notre ADN.

Matthias Boeckl, professeur à l'Université des Arts appliqués de Vienne

115	4 L'enjeu de l'enfance		
117	• France : Sous les yeux immédiats de l'Être suprême		
121	• Suisse : Élèves de la nature, quelles heures bénies vous passez !		
122	• Autriche : Construisez des écoles à la campagne, à côté des écuries, à côté du tas de fumier		
124	• Corps dociles		
125	• Italie : Une « sublime politique de paix »		
128	• Allemagne : Rupture dans l'« art allemand »		
129	• Pouvoir et terreur, critères du sublime ?		
132	29 Adolf Loos, école Schwarzwald au Semmering, 1911–1912		
133	30 Henry Jacques Le Même, pension d'enfants Chez Nous, Megève, Haute-Savoie, 1935		
134	31 Henry Jacques Le Même, collège et internat Le Hameau, Megève, 1933		
135	32 Alfons Rocco et Jakob Licht : maison de cure Prasura, Arosa, 1928		
136	33 Hannes Meyer, foyer pour enfants de Mümliswil, Jura, 1938–1939		
138	34 Vittorio Bonadé Bottino, colonia montana Tina Nasi Agnelli, Fiat, Sauze d'Oulx, 1937		
140	35 Gino Levi-Montalcini, colonia montana IX Maggio, Bardonecchia, 1937		
142	36 Lois Welzenbacher, pension d'enfants Ehlert, 1931–1932		
147	5 Mouvement, ivresse et vertige		
149	• Les Alpes, terrain d'expérimentation		
150	• Mouvement		
152	• Le tourisme des sports d'hiver et l'aménagement technique des Alpes		
153	• Mouvement et dynamisme en architecture		
154	• Ivresse		
	• Vertige		
157	37 Arnold Fanck, « L'ivresse blanche », 1920–1931		
158	38 Franz Baumann, téléphérique de la Nordkette, Tyrol, 1928		
160	39 Maurice Braillard, téléphérique du mont Salève, 1932		
162	40 Gio Ponti : Albergo Sportivo Paradiso del Cevedale, 1935; réseau de téléphérique dans les Dolomites, 1941–1942		
165	41 Carlo Mollino, téléphérique Plan Maison-Furggen, Val d'Aoste, 1950		
	42 Alfons Walde, nudité et érotisme dans la neige		166
	43 Le corps dénudé de Charlotte Perriand face à la montagne		167
	44 Charlotte Perriand et Pierre Jeanneret, refuge bivouac, 1938		168
	45 Werner Tscholl, Timmelsjoch Experience, 2009		170
	46 Zaha Hadid, tremplin de saut à ski du Bergisel, 2002		172
	6 « Sublimer » 30 000 lits		175
	• La société de consommation à la conquête des Alpes		178
	• Des stations de montagne créées ex nihilo		180
	• Le spectacle grandiose des réalisations humaines		183
	• La fin de l'euphorie du tourisme de masse		183
	• Intensité		185
	47 Clemens Holzmeister, hôtel Drei Zinnen/Tre Cime, Sesto/Sexten, Tyrol du Sud (1926), 1929–1934		186
	48 Le Corbusier, station de ski de Vars, Hautes-Alpes, 1939		188
	49 Marcel Breuer : Flaine, Haute-Savoie, 1960–1977		190
	50 Candilis, Prouvé, Perriand, Woods, Josic, Piot, Suzuki : station de ski de Belleville, Savoie, 1962		193
	51 Charlotte Perriand : La Cascade, Versant Sud, La Nova, Les Arcs 1600 et 1800, 1968–1981		194
	52 Jean Prouvé, Reiko Hayama, Serge Binotto, hôtel Les Arcs 2000, 1970		197
	53 Ross Lovegrove, <i>Alpine Capsule</i> , Dolomites, 2008		198
	Conclusion		201
	Paolo Amaldi – Machines du sublime		203
	Crédits images		205
	Bibliographie		211
	Index des personnes et des lieux		221
	Remerciements		223

Philippe Potié – Les Alpes ou la sublimation urbaine

Les Alpes que Susanne Stacher nous invite à parcourir sont un sublime amplificateur de la vie urbaine. L'écho des vallées profondes, loin d'atténuer le bruit et la fureur de la ville, en redouble les effets et la donne à voir dans le reflet d'un miroir grossissant. Le paysage ne joue pas ici un rôle apaisant ; tout au contraire, sa surnature semble stimuler une sururbanité. À l'opposé d'un hameau de la Reine qui rejoue la paix des campagnes loin des agitations des civilités, les « cités » alpines surjouent à l'extrême les passions de la ville. Étrangement, les Alpes agissent ici comme un accélérateur de projet, un intensificateur émotionnel. Tout se passe comme si cette géographie hors norme autorisait un travail aux limites, voire hors limites. Le sublime, catégorie trop connotée jusqu'alors pour être convoquée, retrouve dans ces pages une actualité qui en redécouvre la pertinence. Comme l'étymologie l'indique, le terme désigne un combat aux frontières, une remise en question des usages et des formes. Cette mise en danger met à nu la brutalité des désirs, des sociabilités comme des formes, et il est remarquable que les objets analysés paraissent hypertrophier les obsessions du siècle dans des architectures « mégalisées ». Depuis la surmondanité du grand hôtel du XIX^e siècle jusqu'au surhygiénisme du sanatorium, en passant par le libertarisme de la communauté de Monte Verità, les Alpes stimulent le déploiement d'ardeurs citadines que plus rien n'entrave. Aux révélations émotionnelles et spirituelles que les corps y découvrent répondent des architectures tout aussi hyperboliques et superlatives. Le porte-à-faux de Breuer semble mettre en déséquilibre le monolithe de l'église de la Tourette quand Gustav Gräser, nu dans le jardin du Monte Verità, semble pousser Thoreau dans les retranchements naturistes des bois de Walden... quand un peu plus loin la tour de Fiat pour une colonie d'enfants renvoie les panoptiques de Bentham à de pâles esquisses de centralisation des corps et des âmes.

Il y a quelque chose de pulsionnel dans l'expression de ces volumes qui érigent victorieusement leurs lignes en ouvrant le champ d'une expérience esthétique exacerbée. Susanne Stacher nous invite à repenser une théorie du sublime pour redéployer cet art des accentuations et des tonalités puissantes, des contrastes volontaires. Les Alpes, parce que Nature et Culture s'y opposent fortement, offriraient ainsi la possibilité

d'une telle expressivité, en laissant se développer une écriture émancipée d'un surmoi trop civil. Aux corps qui exultent sous le soleil répondraient ces architectures exacerbées, radicales. La course en montagne à laquelle nous convient ces pages saisit la vitalité de cette architecture qui réécrit ses projets de civilisation en se libérant de ses contraintes dans un geste d'émancipation violent et libertaire, sublime.

Philippe Potié, professeur à l'École nationale supérieure d'architecture de Versailles

Introduction

Architecte, passionnée de randonnée et amoureuse des Alpes, je me suis souvent demandée pourquoi les Alpes nous attirent à ce point. Nous allons y chercher les montagnes, apprécier des villages souvent intacts, nous abreuver d'une nature encore sauvage - et nous détruisons tout cela par notre simple présence et par les bâtiments que nous construisons, sans lesquels nous n'aurions pas accès à cet univers.

Le tourisme de masse et les édifices imposants qui ont été bâtis dans les Alpes depuis le XIX^e siècle n'empêchent pas les voyageurs d'y affluer : « Avec près de 5 millions de lits, 500 millions de nuitées et 120 millions de vacanciers, les Alpes représentent l'une des plus grandes régions touristiques du monde. Un quart du tourisme mondial se joue ici. » (*BauNetzWoche*, 19 mars 2015, en rapport avec notre exposition « Dreamland Alps »¹.) Alors, que vient-on chercher dans les Alpes ?

Si nous examinons les différentes raisons qui au cours de l'histoire ont poussé les citadins² à se rendre dans les Alpes, nous obtenons un tableau d'une étonnante hétérogénéité, dont l'architecture porte l'empreinte très nette. Cet ouvrage présente des architectures conçues par des citadins pour des citadins en montagne : au XIX^e siècle, ils voulaient faire l'expérience du sublime dans les grands hôtels ; dans la colonie Monte Verità, ils voulaient réaliser l'utopie d'un renouveau radical au beau milieu de la « nature sauvage » ; dans les solariums et les sanatoriums, ils recherchaient l'environnement

climatique idéal pour la guérison du corps ; dans les années 1920 et 1930, ils s'enivraient de mouvement, comme le montre le film « L'ivresse blanche » ; dans les stations de ski des années 1960, les touristes venus en masse font l'expérience d'une parfaite domination de la nature ; plus tard, individus (ou couples) encapsulés, ils se coupent du monde dans des bulles de verre transparentes, comme dans l'*Alpine Capsule* (2008) de Ross Lovegrove. Toutes ces démarches, des débuts du tourisme à aujourd'hui, peuvent sembler foncièrement différentes, mais n'ont-elles pas malgré tout des caractéristiques similaires ? N'y a-t-il pas entre elles un « dénominateur commun », une sorte d'ADN partagé ?

À y regarder de plus près, tous ces projets, toutes ces constructions ne me semblent pas si « neutres » : le « concept fort » qui les sous-tend est lié à une représentation très précise de ce à quoi doit ressembler notre vie avec et dans la « nature sauvage ». Avec l'affirmation progressive de notre relation à l'environnement naturel, la montagne est devenue un lieu idéal de projection de visions impliquant une autre forme d'existence. Situées en marge du monde, les montagnes ont souvent un caractère « insulaire », et à l'instar des îles géographiques, elles sont devenues le territoire par excellence de toute utopie. Il est étonnant de constater qu'un certain type d'expérience limite entre ici en jeu et implique tout autant l'esprit que le corps. À elle seule, la séparation spatiale de l'homme et de la nature pose avec acuité la question du rapport à la frontière.

Cette question nous ramène aux XVIII^e et XIX^e siècles, lorsque le sublime était la catégorie centrale dans la réception des Alpes, comme l'attestent les tableaux, les récits de voyage et les écrits philosophiques de cette époque. Mêlant fascination et effroi, le sublime s'apparente à un état émotionnel transcendantal, voire extatique, qui implique un dépassement de ses propres limites, comme l'indique le latin *sub limen* (jusqu'à la limite, suspendu dans les airs), étymologie possible du terme.

Si l'on ne cantonne pas ce concept à un passé révolu, mais qu'on le considère comme un élément essentiel de notre existence, alors le sublime peut devenir un outil d'interprétation de l'architecture créée dans les Alpes par des citadins, pour des citadins. Sa définition n'étant pas rigide, puisqu'elle a au contraire connu de multiples évolutions et réinterprétations au cours de l'histoire, les différentes architectures qui coexistent dans les Alpes peuvent se lire comme l'expression de cette mutation, et nous renseignent sur l'état d'esprit qui accompagnait ces différentes époques et phénomènes sociaux.

Le lien spécifique entre le sublime et les Alpes

Le sublime est un concept général qui peut se rapporter aux océans, aux volcans, aux catastrophes naturelles ou même à toutes les montagnes ; néanmoins, la plupart des textes philosophiques l'ont utilisé en référence aux Alpes. Il y a à cela des raisons historiques, géographiques et politiques : les Alpes ont été nettement plus fréquentées dans l'histoire que les Pyrénées, par exemple, les Carpates ou les Apennins, car elles étaient sur la route du Grand Tour qui menait les aristocrates anglais en Italie.

Vers la fin du XVII^e siècle, avec l'intérêt croissant manifesté par les philosophes pour la « nature sauvage », un changement de perspective s'est produit : auparavant « effroyables », les montagnes sont devenues « sublimes ». Historiquement, les Alpes ont été au cœur de cette évolution, et ont donc assumé une certaine fonction pionnière dans le développement du tourisme. Dans la mesure où ma réflexion est avant tout axée sur la dimension phénoménologique, tant dans le choix du territoire étudié que dans la sélection des projets, j'ai exclu de cette étude les autres régions montagneuses d'Europe. Dans ce contexte, le statut du projet (construction existante, projet ou simple vision) importe peu : juxtaposés, comparés, les exemples se complètent et se font écho.

Face à la grande hétérogénéité des architectures réalisées ou planifiées depuis l'avènement du tourisme, j'ai voulu observer quelles visions portent les différents projets, et quels peuvent être leurs liens avec le sublime. Après avoir durablement marqué l'histoire culturelle des Alpes, le concept de sublime ne pouvait que se refléter dans leur architecture spécifique. Mais de quelle manière, et comment ce processus s'est-il transformé au cours des siècles ? Dans quelle mesure le sublime a-t-il transformé notre rapport aux montagnes, et par quels biais les considérations philosophiques sur la nature ont-elles créé un terrain idéal pour des constructions visionnaires, depuis la naissance du tourisme jusqu'à l'époque présente ?

Une architecture du sublime ?

Afin d'expliquer ce qui a motivé les citadins à bâtir diverses architectures dans les Alpes, il nous faut dans un premier temps examiner de près le phénomène de l'« expérience du sublime ». Cette analyse porte sur la nature, sur la signification symbolique que la culture lui a donnée et sur l'imaginaire des hommes, mais aussi sur le corps, qui joue ici un rôle non négligeable.

Pour mieux comprendre comment ces facteurs sont liés les uns aux autres, on peut s'appuyer sur la théorie du psychanalyste Jacques Lacan, qui conçoit le rapport entre le réel, le symbolique et l'imaginaire comme une entité indissoluble³. Selon lui, l'imaginaire joue un rôle clé pour le corps⁴, car il représente le premier pas vers le plaisir physique⁵. Lacan illustre sa thèse à l'aide du nœud borroméen, dont les entrelacs complexes représentent la structure du sujet, composé de trois unités s'influençant réciproquement et ancrées chacune dans les deux autres : le symbolique⁶, par exemple, relève autant de l'imaginaire que du réel.

Partant de l'unité du réel, du symbolique et de l'imaginaire, on peut se demander s'il ne faut pas supposer aussi, à côté de l'expérience purement spirituelle du sublime, une « physiologie du sublime ». Tout, ici, est autant moral que physique : dans le sublime, le réel communique avec l'imaginaire. L'objet en soi, par exemple l'océan, n'est pas qualifié de sublime, comme le constate déjà Emmanuel Kant : « Son aspect est terrible, et il faut que l'esprit soit déjà rempli de diverses idées⁷ » pour éprouver pareil sentiment (nous y reviendrons dans le chapitre 1). Le sublime présuppose un certain état

d'esprit, une disposition psychique et une certaine humeur, et il est toujours porteur d'une signification symbolique (le « suprême », l'« absolu », l'« insaisissable »...).

Par l'imaginaire, la nature *matérielle* (le corps) nous terrasse tout en nous élevant. Pour l'exprimer par une analogie : nous percevons une limite, et en même temps la possibilité de la dépasser (par le sentiment chez Burke, par la raison chez Kant, voir chapitre 1). La « sublimation » est donc un acte de dépassement de soi qui se compose de deux étapes : d'abord terrassés, nous nous élevons ensuite au-dessus de cet état (non pas au sens psychologique, mais transcendantal).

Le sublime est difficile à appréhender ; il n'est pas possible d'affirmer simplement « cette montagne (ou cette architecture) est sublime », car la contemplation d'un objet fait toujours intervenir deux composantes : la perception subjective (la manière dont je le vois) et la teneur symbolique objective (ce que cet objet représente culturellement, les contenus dont il est chargé). Le sublime est à la fois la condition et son expérience, le principe et son effet (on ne peut en faire l'expérience que par ses effets, non par la chose en soi). C'est la montagne (avec toute sa teneur symbolique), mais aussi son expérience (la sensation d'un frisson excitant, en supposant qu'on y soit réceptif). Pour pouvoir parler du sublime, les philosophes (Kant inclus) doivent se servir de divers exemples, ce qui montre qu'on ne peut le rendre sensible et compréhensible qu'en recourant à des objets concrets.

Si l'on se propose d'étudier comment l'architecture peut contribuer à déclencher l'expérience du sublime, il faut se demander de quelle manière elle agit sur les personnes et comment elle peut éventuellement engendrer des expériences limites. Dans ce processus, l'esprit et la psyché jouent un rôle central, mais le corps aussi : au bout du compte, c'est lui qui voyage, parcourt les montagnes ou escalade les sommets, c'est lui qui nous amène dans des situations extrêmes – et c'est aussi pour lui que l'architecture existe, une architecture qui se transforme selon qu'il s'agit d'un corps statique, contemplatif, d'un corps allongé, convalescent, ou d'un corps sportif en activité frénétique. L'architecture s'adapte aux différents besoins et engendre en permanence de nouvelles typologies qui résultent de la façon dont le corps l'utilise.

Les effets réciproques entre le réel, le symbolique et l'imaginaire (entre l'architecture et la nature [le réel], sa teneur symbolique et nos désirs ou visions [l'imaginaire]) s'expriment par une interaction permanente avec le corps.

Nous pouvons alors formuler notre problématique de la façon suivante : de quelle manière la dimension spirituelle du sublime s'est-elle déplacée vers une expérience-limite physique, et comment cette mutation se reflète-t-elle dans l'architecture ?

L'architecture nous intéresse aussi bien en tant que « cadre » construit d'une contemplation de la nature qu'en tant qu'« enveloppe » destinée à protéger le corps qui l'occupe – et elle est aussi, sous un autre aspect, un « dispositif dynamique » confrontant le corps à la nature. L'architecture ne doit pas être considérée uniquement comme le « résultat » d'une société pensante, désirante et projetante, mais aussi comme un « medium » ayant une influence sur nous. De ce point de vue, l'architecture n'est pas seulement le miroir d'une société en perpétuelle évolution, apte à nous renseigner sur son évolution : elle contribue aussi activement à cette évolution.

Plan

À travers six thèmes transversaux, nous montrerons les « déclinaisons » possibles du sublime.

Le chapitre introductif, intitulé « Naissance du sublime alpin », retrace la manière dont le sublime a influencé notre regard sur les Alpes, et quelle a été la part de l'architecture dans ce processus.

Dans le chapitre « Cristal, cristallisation », nous examinerons comment le principe du « cristallin » s'est transposé de l'histoire culturelle et artistique à l'architecture, et quel rôle a joué ici le sublime naturel, qui est à l'origine des aspects transcendants du cristallin.

Le chapitre suivant, « Paysage thérapeutique », présentera les Alpes comme lieu propice à la guérison, où se développent de nouvelles typologies architectoniques au service du corps. De quelle manière ces diverses méthodes curatives ont-elles établi un lien avec le soleil, symbole mythique du sublime, et en quoi l'architecture en porte-t-elle la trace ? Le chapitre « L'enjeu de l'enfance » est consacré aux colonies

de vacances construites dans les Alpes en application de différentes théories politiques. Une analyse comparative nous permettra d'étudier comment les programmes idéologiques, entre utopie et dictature, se manifestent dans l'architecture. Nous interrogerons la signification prise dans ce contexte par le « sublime », récupéré à des fins politiques par le fascisme.

Le chapitre « Mouvement, ivresse, vertige » thématise une autre « expérience du sublime » suscitée par le corps, surtout dans les Alpes, dont la plus emblématique est l'expérience enivrante de la limite et de son dépassement, que diverses architectures rendent possibles - et mettent en scène.

Enfin, le chapitre « Sublimier 30 000 lits » abordera la problématique du tourisme de masse à partir des années 1960. La question centrale sera ici de savoir comment la société de consommation, qui permet une domination parfaite de la nature, a transformé notre rapport à la montagne, et ce qu'il reste de « sublime » dans les « greffons urbains » transplantés en montagne.

Le propos de ce livre est de montrer de quoi sont faites nos visions actuelles de la nature, et comment elles s'expriment concrètement. L'architecture alpine révèle l'évolution du rapport entre l'homme et la nature au cours de l'histoire, et incite à réfléchir au présent et à l'avenir, en gardant à l'esprit que les ressources de la nature sont limitées et menacées par le développement continu du tourisme.

1 L'exposition « Dreamland Alps » a été conçue et réalisée par Susanne Stacher et ses étudiants de l'École supérieure nationale d'architecture de Versailles (ENSA-V). Depuis 2013, elle a été présentée dans différentes villes des Alpes (Innsbruck, Meran, Munich, Chambéry, Salzbourg, Saalfelden, Bellinzona, Saint-Jean-de-Maurienne, Modane, Annecy).

2 Pour une meilleure lisibilité, nous utiliserons systématiquement la forme masculine.

3 Jacques Lacan, conférence RSI, 18 mars 1975, 3f. : « Les nœuds c'est quelque chose d'assez original, avec peut-être – j'en suis sûr – l'ambiguïté de l'originel. (...). Les trois ronds me sont donc venus comme bague au doigt, et j'ai tout de suite su que le nœud m'incitait à énoncer du symbolique, de l'imaginaire et du réel, quelque chose qui les homogénéisait. »

4 Ibid. : « Nous voilà donc là, dans ce qui rend plus sensible que tout le rapport du corps à l'Imaginaire et ce que je veux vous faire remarquer, c'est ceci : peut-on penser l'Imaginaire, l'Imaginaire lui-même en tant que nous y sommes pris par notre corps, peut-on penser l'Imaginaire comme Imaginaire pour en réduire, si je puis dire, de quelque façon l'imaginarité ou l'imagerie, comme vous le voulez. »

5 Ibid. : « [...] l'Imaginaire, c'est le pas-de-jouissance. De même que pour le Symbolique, c'est très précisément qu'il n'y a pas d'Autre de l'Autre qui lui donne sa consistance. »

6 Chez Lacan, le symbolique renvoie à la langue, au discours, mais aussi au pouvoir.

7 Emmanuel Kant, *Critique du jugement* (1790) 1846, livre II, « Analytique du sublime » [=Kant (1790) 1846], « Du sublime dynamique de la nature », § XXIII, « Passage de la faculté de juger du beau à celle de juger du sublime », 140.

Baldine Saint Girons – Du sublime comme principe d'autodépassement : peut-on le promouvoir sans le trahir ?

Écrire, tenter de rendre compte de l'effervescence dans laquelle jette le sublime, n'est-ce pas déjà le trahir, l'exaspérer de façon artificielle, le priver de sa puissance originaire et de sa stupéfiante autonomie ? Comment s'approprier le sublime ou le capter dans une œuvre ? Si le sublime est bien ce qui me traverse et traverse les choses, s'il me dépasse et me transporte, alors il me fait découvrir ma limite non plus comme la borne qui termine et fait cesser mon être, mais, au contraire, comme ce qui le convoque, le défie en profondeur, le pousse au commencement et au recommencement.

Toute la difficulté du sublime tient à ce qu'il nous jette dans un ailleurs, qui, bien que parfois ressenti comme une forme d'enfer, s'apparente finalement à un « nouveau paradis » : ce paradis alpestre qu'évoque inoubliablement Rousseau. Les choses inanimées prennent alors un empire inédit sur notre âme, les impressions s'accroissent et les idées vont et viennent à leur guise, « quand il leur plaît, non quand il me plaît ». D'un côté, le moi est suspendu ; de l'autre, le lieu devient « surnaturel », atopique, inclassable. Impossible alors de tout consigner, que ce soit sur-le-champ ou après-coup. Le désir du renouvellement l'emporte sur le simple goût de conserver.

« [Ces impressions et ces idées] ne viennent point ou elles viennent en foule, elles m'accablent de leur nombre et de leur force. Où prendre du temps pour les écrire ? En arrivant, je ne songeais qu'à bien dîner. En partant, je ne songeais qu'à bien marcher. Je sentais qu'un nouveau paradis m'attendait à la porte ; je ne songeais qu'à l'aller chercher¹. »

Impossible, à plus forte raison, de prendre conscience de tout ce qui se donne soudain à voir ou même mieux qu'à voir, à violemment pressentir :

L'horizon présente aux yeux plus d'objets qu'il semble n'en pouvoir contenir ; [...] le spectacle a je ne sais quoi de magique, de surnaturel, qui ravit l'esprit et les sens ; on oublie tout, on s'oublie soi-même, on ne sait plus où on est².

Existe-t-on plus intensément ou n'existe-t-on plus ? Voit-on encore ou ne voit-on plus ? Un proverbe chinois évoque la disparition de ce qui se donne avec le maximum d'intensité, ou encore l'effondrement formel de ce qui surgit dans une dynamique qui le rend inappropriable : *jian shan bu shi shan* ;

jian shui bu shi shui ; ce qu'on peut traduire par : « On voit les montagnes non plus comme montagnes ; on voit les eaux non plus comme eaux ». Que se passe-t-il ? Le sublime refuse toute chosification de la transcendance, en même temps qu'il exige une suspension, un effacement, un dépassement du moi. Il n'y a plus de substance, il y a des flux. Ainsi Rousseau prétend-il ne vraiment « voir » que ce qu'il se rappelle et n'avoir d'« esprit », au sens social et abstrait du terme, « que dans ses souvenirs³ ».

L'écriture, alors, ne serait qu'un pis-aller, une médiation indigne de son objet. Même si elle sert à présenter une image de son auteur qui lui ressemble davantage (« moi présent, on n'aurait jamais su ce que je valais⁴ »), il y a au fond quelque chose de servile dans son procédé, que souligne Senancour en digne émule de Rousseau :

« Il eût fallu écrire ce que j'éprouvais ; mais alors j'eusse bientôt cessé de penser de façon extraordinaire. Il y a dans le soin de conserver sa pensée pour la retrouver ailleurs, quelque chose de servile, et qui tient aux soins d'une vie dépendante. Ce n'est pas dans les moments d'énergie que l'on s'occupe des autres temps et des autres hommes⁵. »

« Penser de façon extraordinaire », accéder à des « moments d'énergie », qu'est-ce donc ? Ce n'est pas penser sans images ni sans mots, mais penser avec des images et des mots qui jaillissent de façon torrentielle. Ce n'est pas se remplir d'une énergie constante, mais sentir une énergie supérieure qui passe à travers soi. Rousseau et Senancour ont formé notre sensibilité. Comme eux, nous revendiquons un rapport immédiat avec un paysage alpin, non surédifié, accessible à la sensibilité, ouvrant à plus grand que soi et donnant cours à une forme de pensée proprement inouïe.

Pourtant, rien de moins solitaire et de plus médiatisé que notre accès actuel à la haute montagne : que subsiste-t-il donc de cette merveilleuse « liberté alpestre » tant revendiquée dans la seconde partie du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, comme alternative à une vie trop sociabilisée, réglementée et uniformisée ? Le sublime de Rousseau et de Senancour serait-il déjà un « vieux sublime », un sublime dépassé ?

Du sublime poétique et rhétorique au sublime naturel

Pour répondre à cette question, il importe de se référer à un sublime très ancien : le sublime poétique et rhétorique de l'Antiquité gréco-latine. Cette référence possède un double

avantage : elle permet de comprendre que ce qu'on appelle « le sublime naturel » n'a rien de premier, mais qu'il est une conquête de l'histoire ; et elle oblige à introduire entre le sublime et nous des « machines » du sublime, des prothèses de toutes sortes, parmi lesquelles « la nature », considérée comme l'ensemble des êtres et des choses non créés par l'homme, n'a été que tardivement considérée comme essentielle.

Le sublime que recherche Longin au I^{er} siècle après J.-C. se donne bien comme cime et point le plus haut, mais comme cime et point le plus haut du discours. L'idée de hauteur, en tant que dimension physique opposée à la largeur et à la longueur, est bien présente dans le *hypsos* grec. Et elle est sensible également dans l'adjectif latin *sublimis*, qu'on dérive de *sub*, qui marque le déplacement vers le haut, et de *limis*, « oblique, de travers », ou bien, au contraire, de *limen*, limite, seuil. Dans les deux cas, la verticale domine et l'idée de hauteur s'associe à celle de profondeur. Mais nous sommes dans le registre de la métaphore ; et il faut bien se garder de naturaliser indûment le sublime antique. Cela pour deux raisons. D'une part, si l'emblématique du sublime naturel s'élabore déjà chez Longin, c'est seulement dans une incise, au chapitre XXXV de sa lettre-traité : il n'appartient pas aux simples rivières, mais aux grands fleuves, le Nil, le Danube, d'inspirer l'étonnement du sublime. Et pas aux simples montagnes, mais aux volcans. Mais le vaste, l'imprévisible et le terrible, sont des principes, dont l'illustration par les éléments de la nature est secondaire.

D'autre part, Longin a beau vanter « l'amour invincible que la nature nous a inculqué pour le grand et le divin », c'est aussitôt pour affirmer que « même la totalité du monde ne suffit pas à la contemplation et à la pensée auxquelles l'homme s'applique⁶ ». Cime du discours, le sublime est, d'abord, chez Longin l'écho d'un grand esprit : c'est à la fois un don de la nature et un principe d'autodépassement.

Du sublime naturel en rétroaction de l'humiliation cosmologique

Force est de reconnaître que la question du sublime naturel ne naît à proprement parler qu'à la fin du XVII^e siècle chez Burnet, Dennis ou Shaftesbury, en relation avec la révolution galiléo-copernicienne. L'espace euclidien et ptolémaïque tend alors à paraître insuffisant, faux, étriqué ; il faut le quitter

pour rencontrer des espaces plus conformes à ceux que nous découvre la science nouvelle.

Ce besoin est celui des savants qui, tel Horace-Bénédict de Saussure passe de la vision actuelle du massif du Mont-Blanc à l'hallucination de sa morphogenèse (« Je voyais cette chaîne primitive composée de feuillettes [...]. Je vis ces matières s'arranger horizontalement par couches concentriques⁷ ») : un nouvel espace-temps se donne à l'intuition, telle la matérialisation d'un rêve scientifique, brusquement éclos.

« Mais ce besoin est aussi celui de l'homme vulgaire, soucieux de trouver sinon une illustration, du moins une vision du monde davantage en accord avec la nouvelle cosmologie. Voilà, en effet, qui ne va pas de soi, comme le souligne énergiquement Théophile Gautier. »

« Quand on habite les villes ou les plaines, il est facile d'oublier qu'on circule à travers l'insondable espace, emporté par une planète gravitant autour du soleil avec une prodigieuse vitesse. [...] Les données, si précises pourtant, de l'astronomie semblent presque chimériques, et il vous prend des envies de revenir au système de Ptolémée, qui faisait de notre chétif habitacle le noyau même de l'univers⁸. »

La vexation ou l'humiliation cosmologique – cette première et fondamentale entame du sujet, la *Kränkung* qu'évoque Freud en liaison avec les progrès de la culture – est un coup porté à l'amour de soi (*Eigenliebe*) ou, mieux, au « narcissisme universel⁹ ». L'illusion de la toute-puissance des pensées s'en trouve ébranlée. C'est à ce traumatisme qu'il faut revenir, pour comprendre la profondeur de la révolution subie : l'homme n'a, en effet, pas seulement perdu « sa place dans le monde », il a perdu « le monde même qui formait le cadre de son existence et l'objet de son savoir », comme l'écrit profondément Alexandre Koyré¹⁰.

Que signifie, dans ces conditions, l'ivresse des Alpes ?

Si, chacun à leur manière, Rousseau et Senancour mettent en question le sublime de l'écriture, voire de la parole, c'est au profit d'un nouveau sublime qu'on aurait trop vite fait de confondre avec un ineffable hypostasié, crédité d'une existence autonome. Ce sublime est celui de la solitude assumée, racontée à soi-même ; il nous découvre la puissance du corps affrontant les escarpements et surmontant la fatigue, la stimulation profonde due à l'inhalation d'un air vif et glacial, l'effervescence d'une pensée vivifiée par des visions d'une splendeur sans cesse renouvelée.

La cime à atteindre n'est plus celle du discours : il s'agit de susciter en soi l'intense vie physique et spirituelle qui lui donne son sens, de délaisser un monde de plus en plus complexe et artificiel pour retrouver à travers soi quelque chose de l'unité originaire. « Jamais je n'ai tant pensé, tant existé, tant vécu, tant été moi, si j'ose dire ainsi que dans les voyages que j'ai fait seul et à pied », déclare Rousseau, rappelant combien la marche – la marche longue et solitaire, en montagne ou en vallée – réussit à intoner la pensée et lui donner son rythme¹¹.

Du sublime comme principe de lui-même

Maintenant, la référence à l'antiquité gréco-latine n'a pas seulement l'avantage de nous faire comprendre les effets de la révolution cosmologique sur le renouvellement de la conception du sublime ; elle nous oblige également à réfléchir sur le rapport du sublime à ses moyens ou plutôt à ses véhicules privilégiés (qui ne sont pas infaillibles, tels des moyens, mais dotés d'une relative contingence), sur ses effets et sur ses principes.

Pourquoi la question du sublime est-elle si difficile ? Il me semble que cela tient au fait que le sublime est à la fois principe et médiation : il est le principe de lui-même et de ses propres prothèses : le discours, la peinture, l'architecture, la nature... D'un côté, le sublime-origine, plus ou moins mythique ; de l'autre côté, l'ensemble des machines qu'il utilise pour apparaître : les différents discours (poétique, rhétorique, historique, philosophique), les différents arts (peinture, sculpture, architecture, musique) et les différents paysages. La difficulté méthodologique qui m'est devenue familière dans mes recherches sur le sublime tient à ce que nous nous mouvons dans un cercle. *Le sublime surgit à partir de ce qui est déjà sublime ; il a pour caractéristique de s'employer lui-même. C'est lui qui produit l'expérience et les signifiants qui le découvrent ; et ce qui le découvre participe forcément de lui-même, est donc déjà sublime. C'est très net chez Longin : la source première du sublime n'est pas la pensée en général, mais la force de conception qui atteint son but (to peri tas noeseis adrepêbolon). Sa deuxième source n'est pas la passion en général, mais la passion véhémence qui crée l'enthousiasme (sphodron kai enthousiastikon pathos). Quant à ses sources techniques, ce ne sont pas de simples figures, mais des figures au tour déjà heureux ; non l'expression comme telle, mais l'expression déjà noble ; non la seule synthèse ou orchestration*

(*synthesis*), mais celle qui possède déjà dignité et élévation. Il nous faut donc concevoir les perpétuels allers et retours entre un usage *principliel* du sublime et des usages différenciés, resserrés, correspondant à ses modes d'actualisation, ici et maintenant.

Le sublime architectural alpin : invention plastique – invention verbale

Il y a trois personnages dans le livre de Susanne Stacher : le sublime, les Alpes et... l'architecture. Non pas la littérature et la philosophie, mais l'architecture et le projet architectural alpins du XIX^e au XXI^e siècle, brillamment assistés du dessin, de la peinture ou de la danse, de la photographie, du cinéma. Il s'agit de confronter l'histoire de l'architecture à ce qu'on pourrait appeler « l'architecture naturelle des Alpes » qui semble d'abord la dépasser et l'annihiler, mais n'en réussit parfois pas moins à la mettre au défi, à la stimuler, à l'inspirer. Ces deux temps sont, *de facto*, caractéristiques du sublime : d'un côté la stupeur et l'inhibition qu'elle engendre ; de l'autre, la mobilisation de l'énergie physique et mentale – ou de ce que Susanne Stacher appelle « l'ADN du sublime » – un ADN mentalisé et spiritualisé.

Opposons avec Susanne Stacher le « Promeneur au-dessus de la mer de nuages » de Friedrich au « Regard dans l'infini » de Hodler. Le premier se présente carrément de dos, d'aplomb sur une éminence rocheuse qui constitue un piédestal – celui des grands hommes éternisés par la sculpture – mais qui empêche aussi le spectateur de voir une grande partie du paysage. Le promeneur a la majesté d'un seuil, au sens propre du terme, mais d'un seuil qui serait paradoxalement à la fois infranchissable et mobile. Il « architecture » le paysage et tend à s'y réifier. Vu de dos et dépourvu donc de ses organes essentiels d'expression, nous conduit-il vers le paysage ou bien en constitue-t-il la tache aveugle ? Est-ce un initiateur ou un gêneur ? Nous oscillons d'abord entre deux positions. Le sublime naît d'un conflit qu'il nous faut surmonter ; mais l'aspect d'initiation finit par prévaloir.

À cette « figure de dos » sombre et très habillée, plantée sur son rocher noir et appuyée sur son Alpenstock, s'oppose chez Hodler la figure de face, dénudée, d'un jeune garçon, dominant son rocher couleur de chair, les mains sur la poitrine. Cette figure est décentrée : c'est celle, encore fragile, de

l'homme nouveau, à l'état naissant, comme l'explique Susanne Stacher. Qu'a-t-on perdu ? Qu'a-t-on gagné ?

Un second diptyque s'établit entre le Voyageur de Friedrich et l'étonnante *Alpine Capsule* de Lovegrove, reprise et expliquée en fin de parcours. Deux types d'hommes nouveaux semblent, en effet, surgir à l'aube du XX^e siècle : celui qui apparaît face à nous, dans un effet de miroir, tel que l'a conçu la nature, nu, sans habits, sans outils, et celui qui se montre équipé pour dominer le monde. Si sublime il y a dans ces deux nouveaux cas, ce n'est certainement pas le même que celui du romantisme, lequel concerne avant tout un spectateur, non un acteur, que celui-ci soit ingénu ou, au contraire, très armé. Quel rapport établir entre la régression chez Hodler et l'avancée architecturale des capsules spatiales ? Cette question est entre autres poursuivie dans cet ouvrage.

La tentative la plus clairement revendiquée consiste à nouer ensemble six aspects fondamentaux de notre rapport aux Alpes en les regardant à travers « le prisme du sublime ». Ainsi Susanne Stacher cherche-t-elle à montrer l'étrange parenté qui s'affirme entre des aspirations philosophiques, un désir de cristallisation ou d'accroissement selon des formules géométriques, le raffinement des mises en scène thérapeutiques, l'élaboration de programmes éducatifs (à tendance plus ou moins fasciste), la valorisation de l'escalade et des sports de vitesse, ou la structuration générale de l'accueil hôtelier. Toutes sortes de descriptions très concrètes, telles celles de la Fiat à Sauze d'Oulx, de Monte Verità ou encore des falaises taillées et des dômes cristallins de Bruno Taut, enchanteront le lecteur, comme si, à cette aube de l'exploitation des Alpes, se redessinaient toute l'histoire de l'humanité.

Le sublime ne fait que passer : il se fait admettre et se dérobe

Le sublime commande la quête et l'invention de figures de lui-même qui puissent s'élever à sa hauteur. Il apparaît ainsi structuré comme un risque : risque de l'énorme, du grotesque de l'obscur, du rudimentaire, etc. Sans doute rien, sinon la haute conscience que nous en formons, ne le garantit contre des utilisations à des fins détestables. Mais cela ne l'empêche pas, en tant que principe, de nous relancer sans cesse des défis.

La force du livre de Susanne Stacher est de montrer comment le sublime constitue un véritable principe qui anime des aspirations très différentes, presque inévitablement détournées de leur fin par la quête du profit, la mégalomanie, le conformisme, le goût de paraître, etc. Si les Alpes attirent encore aujourd'hui près d'un quart du tourisme mondial, n'est-ce pas que l'appel des cimes – si étouffé et déformé soit il résonne toujours en nous au sens propre et au sens figuré ?

Baldine Saint Girons, professeur à l'Université de Paris-Nanterre

1 Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, dans : Œuvres complètes, livre IV, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959–1995 [=Rousseau (1732) 1959–1995], I, p. 165.

2 Jean-Jacques Rousseau, *La nouvelle Héloïse*, I, 23, éd. citée, II, 79 : « L’horizon présente aux yeux plus d’objets qu’il semble n’en pouvoir contenir : [...] le spectacle a je ne sais quoi de magique, de surnaturel, qui ravit l’esprit et les sens ; on oublie tout, on s’oublie soi-même, on ne sait plus où on est. »

3 Rousseau (1732) 1959–1995, 115.

4 Ibid., 116.

5 Senancour, *Oberman*, présentat., notes, dossier, par Fabienne Bercegol, Paris, GF Flammarion, 2003, p. 95 : « Il eût fallu écrire ce que j’éprouvais ; mais alors j’eusse bientôt cessé de penser de façon extraordinaire. Il y a dans le soin de conserver sa pensée pour la retrouver ailleurs, quelque chose de servile, et qui tient aux soins d’une vie dépendante. Ce n’est pas dans les moments d’énergie que l’on s’occupe des autres temps et des autres hommes. »

6 Longin, *Du sublime*, chap. XXXV, 3.

7 Saussure, *Premières ascensions au mont Blanc*, François Maspero / La Découverte, 1979, pp. 151-152 : « Je voyais cette chaîne primitive composée de feuillettes [...]. Je vis ces matières s’arranger horizontalement par couches concentriques. »

8 Théophile Gautier, *Le Moniteur universel*, 16 juin 1862, repris dans *Impressions de voyage en Suisse*, Lausanne, L’Age d’Homme, 1985, p. 83 et 84 : « Quand on habite les villes ou les plaines, il est facile d’oublier qu’on circule à travers l’insondable espace, emporté par une planète gravitant autour du soleil avec une prodigieuse vitesse. [...] Les données, si précises pourtant, de l’astronomie semblent presque chimériques, et il vous prend des envies de revenir au système de Ptolémée, qui faisait de notre chétif habitacle le noyau même de l’univers. »

9 Voir Freud, *L’Introduction à la psychanalyse*, 1916, chap. 18, et *Une difficulté de la psychanalyse* de 1917, trad. française de Bertrand Féron, *L’Inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, 1985.

10 Alexandre Koyré, *Du monde clos à l’univers infini* (anglais 1952, français 1962), trad. Raissa Tarr, Gallimard, 1973, 73 : « Yet, in my opinion they are concomitants and expressions of a deeper and more fundamental process as the result of which man – as it is sometimes said – lost his place in the world, or, more correctly perhaps, lost the very world in which he was living and about which he was thinking, and had to transform and replace not only his fundamental concepts and attributes, but even the very framework of his thought. »

11 Rousseau (1732) 1959–1995, 162.



1672
G. Kneller
London
1672

1 Naissance du sublime alpin

Qu'on se figure d'énormes prismes de glace, blancs, verts, violets, azurés [...]. On dirait une ville d'obélisques, de cippes, de colonnes et de pyramides, une cité de temples et de sépulcres, un palais bâti par des fées pour des âmes.¹

Victor Hugo, Fragment d'un voyage aux Alpes, 1825

Au début du XVIII^e siècle, les Alpes sont peu à peu devenues un lieu idéal de projection de diverses idées philosophiques, utopiques ou visionnaires. En bouleversant la représentation qu'on se faisait jusqu'alors du monde, la révolution copernicienne a aussi entraîné un changement de paradigme dans la conception de la nature : d'« effroyable », la montagne est devenue « sublime ». Ce caractère nouveau a découlé de la mise en cause du géocentrisme, du « passage d'un monde clos à un univers infini² », ainsi que l'a formulé Alexandre Koyré (1892–1964), car l'homme « a perdu sa place dans le monde, ou, plus exactement, il a perdu le monde même qui formait le cadre de son existence et l'objet de son savoir ». Le sublime permet alors de penser le nouveau monde qui surgit des ruines de l'antique cosmos, et dans ce processus, la montagne joue un rôle important, comme le montre cette citation de Théophile Gautier (1811–1872) : « Quand on habite les villes ou les plaines, il est facile d'oublier qu'on circule à travers l'insondable espace, emporté par une planète gravitant autour du soleil avec une prodigieuse vitesse³. » Or ce n'est pas le cas à la montagne : « les grandes montagnes aident à faire comprendre que la terre est bien réellement un corps céleste suspendu dans l'éther [...] ». »

Vers la fin du XVII^e siècle, trois catégories de sublime se dégagent peu à peu dans l'appréhension de la nature, perçue

comme géante, haute et démiurgique. La nature semble dotée d'une énergie phénoménale dont témoignent son activité et sa mobilité cosmique. Le regard positif que l'on porte désormais sur les montagnes fait des Alpes un objet de tout premier plan pour l'esthétique, tandis que l'on commence parallèlement à se passionner pour leur étude scientifique et leur conquête physique – passions auxquelles s'ajoutera par la suite l'engouement pour les activités sportives.

La nature sauvage, en particulier celle qui impressionne par son caractère infini (le vaste océan, les hautes montagnes) devient l'expression d'un ressenti intense mêlant effroi et fascination. Ces sentiments opposés, qui en confrontant des extrêmes suscitent une expérience limite, représentent le fondement même du sublime, comme l'indique à elle seule l'origine du mot, dérivé du latin *sublimis* (jusqu'au seuil, élevé dans les airs). Ce concept implique ainsi un jeu avec les limites et leur dépassement, qui s'articule de différentes manières au cours des siècles, et demeure d'actualité aujourd'hui.

Pseudo-Longin : le sublime frappe comme la foudre

Le concept philosophique de sublime est issu à l'origine de la rhétorique grecque, et ce n'est que par la suite qu'il a été appliqué à une certaine vision de la nature. Il a été théorisé pour la première fois dans *De sublimitate*, ou *Traité du sublime*

(en grec *Peri hypsous*), ouvrage signé de Dyonisius Longinus, auteur ou rhétoricien de la Grèce antique dont on ignore aujourd'hui encore l'identité et qui passa à la postérité sous le nom de Pseudo-Longin⁴. Pseudo-Longin évoque les discours et les poèmes qui font voler en éclats les règles de la rhétorique et enthousiasment les auditeurs : « [Le sublime] donne au discours une certaine vigueur noble, une force invincible, qui enlève l'âme de quiconque nous écoute⁵. » Il s'agit d'une puissance oratoire qui ébranle au-delà des limites rationnelles et se soustrait aux critères de la critique, qui ne peuvent s'appliquer qu'aux règles conventionnelles de l'esthétique.

La technique acquise par l'orateur n'est d'ailleurs pas décisive, bien moins en tout cas que son talent naturel. Pseudo-Longin était fasciné par la puissance et l'effet des discours, des récits et des poèmes qui « renversent tout comme un foudre » : « Car [le sublime] ne persuade pas proprement, mais il ravit, il transporte, & produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement & de surprise, qui est toute autre chose que de plaire seulement, ou de persuader. [...] Mais quand le sublime vient à paraître où il faut ; il renverse tout comme un foudre, & présente d'abord toutes les forces de l'Orateur ramassées ensemble⁶. »

Le sublime suscite des émotions extrêmes, entre effroi et fascination, la sensation de « suspension » étant ici fondamentale. Pseudo-Longin identifie « cinq sources du grand⁷ » qui comprennent non seulement l'élévation de l'esprit, mais aussi le pathétique et l'enthousiasme, facteurs essentiels pour enflammer un discours :

« La seconde [source du grand] consiste dans le pathétique : j'entends par pathétique, cet enthousiasme, & cette véhémence naturelle qui touche & qui émeut. [...] En effet c'est comme une espèce d'enthousiasme & de ferveur noble qui anime l'oraison, & qui lui donne un feu & une vigueur toute divine⁸. »

Pseudo-Longin soutient à l'occasion que le naturel est un facteur important du sublime (en rapport avec l'utilisation de la figure de style de l'hyperbate). L'art doit se retrancher derrière la nature :

« Et à dire vrai, l'art n'est jamais dans un plus haut degré de perfection, que lorsqu'il ressemble si fort à la nature, qu'on le prend pour la nature même ; & au contraire la nature ne réussit jamais mieux que quand l'art est caché⁹. »

En dépit de traductions antérieures, le traité de Pseudo-

Longin n'est devenu célèbre que grâce à la version française qu'en a donnée Nicolas Boileau (1674), peut-être parce que celui-ci publia la même année *L'Art poétique*, qui donnait aux caractéristiques du sublime une dimension réellement perceptible : dans cette introduction à l'art poétique, le sublime occupe une place à part, car c'est lui qui doit enthousiasmer le lecteur et marquer son esprit, dans la droite ligne de Pseudo-Longin¹⁰. Dans sa préface au traité de Pseudo-Longin, Boileau mentionnait que « par Sublime, Longin n'entend pas ce que les Orateurs appellent le style Sublime : mais cet extraordinaire & ce merveilleux qui frappe dans le Discours, & qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte¹¹. » C'est ainsi que vers la fin du XVII^e siècle, le concept de sublime développé par Pseudo-Longin se retrouve sur le devant de la scène, tout comme son concept de nature, qui amène, notamment dans l'Angleterre des Lumières, l'idée positive d'une « nature sauvage ». Dans cette nouvelle façon d'appréhender la réalité, les Alpes aussi vont jouer un rôle important – mais le chemin doit encore être frayé. Le sublime « naturel » commencera à se forger sur un terrain préparé par des récits de montagne de Pétrarque et de Conrad Gessner, pour n'en citer que quelques-uns¹². Dans leurs descriptions, il est particulièrement intéressant de voir que cette expérience implique tout autant le corps, l'esprit et l'âme, car le sentiment du sublime ne naît pas dans une sphère purement spirituelle, mais au contraire en lien constant avec le corps.

Pétrarque, ou quand l'ascension engage le corps, l'esprit et l'âme, 1336

C'est à Pétrarque que l'on doit l'un des premiers textes contenant des réflexions sur l'ascension d'une montagne. Il nous a été transmis sous la forme d'une lettre. Pétrarque y évoque à l'attention d'un ami son ascension du mont Ventoux, en 1336, qu'il décrit comme une expérience tout autant spirituelle que physique. Désireux de voir l'étendue de la contrée où il séjourne, Pétrarque a décidé de gravir en compagnie de son frère ce mont abrupt, pyramidal. Tandis qu'il progresse sur des sentiers difficiles, des doutes l'assailent, qu'il tente de surmonter par la métaphore de la vertu, en comparant l'effort physique à l'effort spirituel qui impose d'emprunter des chemins étroits et caillouteux :

« Ce que tu as éprouvé tant de fois dans l'ascension de cette montagne, sache que cela arrive à toi et à beaucoup de ceux

qui marchent vers la vie bienheureuse ; mais on ne s'en aperçoit pas aussi aisément, parce que les mouvements du corps sont manifestes, tandis que ceux de l'âme sont invisibles et cachés. La vie que nous appelons bienheureuse est située dans un lieu élevé ; un chemin étroit, dit-on, y conduit. Plusieurs collines se dressent aussi dans l'intervalle, et il faut marcher de vertu en vertu par de glorieux degrés. Au sommet est la fin de tout et le terme de la route qui est le but de notre voyage¹³. »

Il est intéressant de noter le parallèle que fait Pétrarque entre chemin de croix physique et chemin de croix moral : de même que le corps peine en gravissant la montagne, l'âme souffre également dans son accession à la vertu. Après être péniblement arrivé au sommet, Pétrarque se demande toutefois si en définitive, il n'est pas plus difficile d'élever le corps que l'âme :

« Et plutôt à Dieu que j'accomplisse avec mon âme le voyage après lequel je soupire jour et nuit, en triomphant enfin de toutes les difficultés, comme j'ai fait aujourd'hui pour ce voyage pédestre ! Je ne sais si ce que l'on peut faire par l'âme agile et immortelle, sans bouger de place et en un clin d'œil, n'est pas beaucoup plus facile que ce qu'il faut opérer pendant un laps de temps, à l'aide d'un corps mortel et périssable, et sous le pesant fardeau des membres¹⁴. »

Il parvient cependant, « passant rapidement par la pensée des choses matérielles aux choses immatérielles », à achever sa pénible ascension. Arrivé au sommet, ce qu'il aperçoit l'impressionne : « Tout d'abord frappé du souffle inaccoutumé de l'air et de la vaste étendue du spectacle, je restai immobile de stupeur. Je regarde ; les nuages étaient sous mes pieds. [...]»¹⁵. » Pétrarque décrit ensuite les nuages et les sommets enneigés qu'il aperçoit au loin ainsi que le paysage du côté de l'Italie, sa patrie, qu'il a dû quitter dix ans auparavant et dont il se languit à présent. Perdu dans ses pensées, il songe à son passé agité et joyeux et écrit : « Pendant que j'admirais tout cela, tantôt ayant des goûts terrestres, tantôt élevant mon âme à l'exemple de mon corps, je voulus regarder le livre des Confessions de saint Augustin¹⁶. » Il s'agit là d'un cadeau de l'ami à qui cette lettre (posthume)¹⁷ est destinée. Pétrarque raconte alors comment, ouvrant le livre, il tombe par hasard sur le célèbre passage dans lequel saint Augustin appelle l'homme à se détourner de l'admiration de la nature pour se livrer à l'introspection : « Les hommes s'en vont admirer les cimes des montagnes, les vagues de la mer, le vaste

cours des fleuves, les circuits de l'Océan, les révolutions des astres, et ils se délaissent eux-mêmes¹⁸. »

Pétrarque fait immédiatement le lien avec sa propre expérience : « Je fus frappé d'étonnement¹⁹ », écrit-il, décidant de cesser d'admirer le splendide panorama qui s'ouvre devant ses yeux : « Alors, trouvant que j'avais assez vu la montagne, je détournai sur moi-même mes regards intérieurs, et dès ce moment on ne m'entendit plus parler jusqu'à ce que nous fussions parvenus en bas²⁰. »

La lecture de saint Augustin a modifié sa perception de la montagne, qui pendant la descente lui paraît tout à coup modeste : chaque fois qu'il se retourne pour regarder le sommet, il lui semble à peine haut d'une coudée. Il oppose alors la petitesse de la montagne à la grandeur de la nature humaine - tant qu'on ne la plonge pas « dans la fange des souillures terrestres », s'empresse-t-il d'ajouter.

Saint Augustin avait perçu l'attraction et la séduction exercées par la nature infinie, et appelé à l'introspection morale et religieuse (contre la *vana curiositas* [vaine curiosité] et la *concupiscentia oculorum* [concupiscentie des yeux]²¹). Homme de son temps, Pétrarque était encore disposé à suivre cette injonction. L'idée d'une nature sublime ne s'imposerait qu'avec l'avènement du modèle héliocentrique.

Conrad Gessner, quatre saisons en une seule journée, 1541

200 ans plus tard, l'humaniste zurichois Conrad Gessner (1516–1565) évoque dans une lettre datée de 1541 le « grand spectacle de l'univers » et de toutes ses merveilles, parmi lesquelles l'homme « représente un être supérieur, voire l'Être suprême lui-même²² ». Il porte un regard identique sur le spectacle des montagnes, qui le bouleverse, car il voit en elles l'œuvre du grand architecte (*summus illius architectus*). En compagnie de Benedict Marti (vers 1522-1574), il réalise l'ascension du mont Pilate (1 920 m), du Stockhorn (2 192 m) et du Niesen (2 366 m), à la suite de quoi, plein d'enthousiasme, il se dit décidé « chaque année à faire l'ascension de quelques montagnes, ou en tout cas d'une » :



« [...] à la période où les plantes sont dans toute leur force vitale, et ce afin de les connaître, d'autre part pour exercer mon corps de manière honorable et enfin pour la délectation de l'esprit. Car grand est le plaisir, grandes sont les satisfactions que l'esprit, quel qu'il soit, trouve à admirer le spectacle incommensurable des montagnes et à lever en quelque sorte la tête de l'autre côté des nuages²³. Je ne sais comment la raison se trouve ébranlée de ces étonnantes hauteurs et emportée vers la contemplation de l'architecte suprême (*in summi illius architecti considerationem*)²⁴. »



Dans sa tentative de saisir l'univers montagneux, encore inexploré, mais qui pourtant fait bel et bien partie du cosmos, Gessner évoque à la fois « l'exercice du corps » et « la délectation de l'esprit ». L'étude de la nature a pour but de comprendre le jeu des éléments, mais stimule aussi les perceptions sensorielles, comme Gessner le note lui-même. Il admire la « diversité de la nature, qui dans les montagnes se révèle en quelque sorte dans un seul et unique sommet », « le

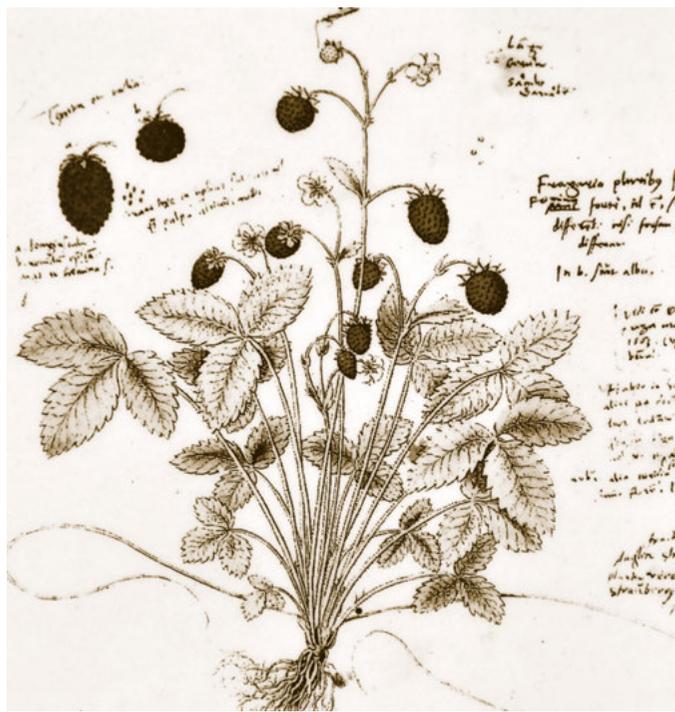
plaisir de l'esprit s'ajoutant harmonieusement au plaisir de tous les sens : car quel autre type de volupté, dans les limites de la nature, pourras-tu trouver qui soit plus vraie, plus grande et plus parfaite que tous les nombres absolus²⁵ ? » Pour Gessner, les montagnes font partie d'un ordre parfait, c'est pourquoi il les compare à une abstraction, celles des nombres absolus. Mais par leur appartenance à la nature, les montagnes surpassent encore les nombres en grandeur comme en perfection, car contrairement à eux, elles touchent les sens. Quant à son compagnon, Marti, il se demande comment il est possible de ne pas aimer les montagnes, et souligne leur caractère intemporel et extraordinaire :

« Si tu désires voir des choses anciennes, tu y trouveras des monuments de longévité, des abîmes, des escarpements, des rochers suspendus dans les airs, des crevasses profondes

et d'étonnantes ouvertures des montagnes, des cavernes cachées, de la glace dure au plus fort de l'été. Je n'en dirai pas plus : on a là le théâtre du seigneur, avec des monuments (sans distinction) à la longévité, et les délectations que procurent l'admirable sagesse et l'extraordinaire²⁶. »

Pour Marti, la magie inhabituelle des montagnes fait d'elles l'expression de la sagesse divine, tandis que Gessner y voit l'ordre suprême du « sage architecte ». Lorsque tous deux gravissent le mont Pilate (2 132 m), Gessner est impressionné par les différents étages auxquels les plantes présentent des développements différents, comme si l'on changeait de saison : « Nous pouvons ainsi diviser les hautes montagnes des Alpes en quatre régions. Au degré le plus élevé règne en permanence l'hiver, avec de la neige, de la glace et des vents froids. Vient ensuite la région du printemps [...], puis l'étage de l'automne, où trois saisons se côtoient, l'hiver, le printemps et un peu de l'automne ; et enfin le niveau inférieur, où l'on trouve aussi un bref été, soit les quatre saisons²⁷. »

Tandis que dans la zone inférieure, les cerises sont mûres (comme à la fin du printemps), plus haut, ce sont les mûres (comme à l'automne), constate Gessner, impressionné par la possibilité que lui donne la montagne de traverser quatre saisons en une même journée, au même endroit. De ce phénomène, il déduit toute une cosmogonie, une théorie générale du fonctionnement du monde et son architecture. Gessner a contribué à donner une charge émotionnelle positive aux montagnes, l'étude scientifique de la nature rejoignant ici la conception néo-platonicienne de Dieu. Pourtant, ses expériences et ses études n'ont pas été intégrées à l'encyclopédie *Cosmographia universalis*²⁸ de Sebastian Münster (1544), rédigée à Bâle, qui rassemblait toutes les connaissances géographiques, botaniques, minéralogiques et anthropologiques de l'époque. Dans cet ouvrage, la montagne est encore décrite comme *topos horribilis*. Les recherches de Gessner n'ont pas trouvé d'écho, car dans son admiration du « grand spectacle du cosmos » et des « hauteurs inaccessibles de la montagne », il était en avance sur son temps. Non seulement il a ouvert la voie à l'ensemble des cosmogonies dans lesquelles les montagnes jouent un rôle central, mais il a aussi préparé l'avènement du sublime.



Émergence du sublime naturel

Deux ans après la parution de la lettre de Gessner, c'est-à-dire en 1543, Nicolas Copernic (1473–1543) publie l'ouvrage révolutionnaire dans lequel il affirme que la terre est une planète parmi d'autres et qu'elle tourne avec elles autour du soleil. Dans l'ouvrage *Astronomia Nova*, paru de 1609 à 1618, Johannes Kepler (1571–1630) avait exposé que les mouvements des planètes autour du soleil suivaient des trajectoires légèrement elliptiques obéissant à des règles mathématiques. Après avoir observé une supernova en 1604, il avait mis un terme à la croyance en une voûte céleste fixe. Dans *De motu corporum in gyrum* (1684) et *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (1687), Isaac Newton (1643–1727) apporte une preuve mathématique aux lois de Kepler. Il ramène les lois de la pesanteur qui s'appliquent sur Terre à une formule universelle qui décrit l'attraction réciproque de deux corps et peut aussi s'appliquer à l'univers et aux planètes. Preuves à l'appui, la Terre est désormais unie par des liens universels à un cosmos en mouvement qui ne connaît rien d'extérieur à lui-même. Ce cosmos est considéré par les néo-platoniciens comme un système bien ordonné maintenu en mouvement perpétuel par le « démiurge ». La conception chrétienne de

Dieu évolue, Dieu agit désormais à la fois sur la nature et sur l'homme. Il en résulte une transformation du regard porté sur la nature sauvage, et donc sur les montagnes : tout ce qui existe sur Terre, y compris la nature, incontrôlable, avec tous les orages, toutes les avalanches et autres catastrophes naturelles qui se produisent en elles, est dorénavant perçu comme une partie intégrante de ce cosmos agité. Avec la conception d'un « cosmos harmonieux », un nouveau rapport à la nature émerge, qui va de pair avec un certain type de religiosité. À partir du moment où la nature sauvage est considérée comme un élément du cosmos maintenu en mouvement perpétuel par le démiurge, le grand architecte, plus rien n'interdit d'éprouver de la passion pour « [...] les cimes des montagnes, les vagues de la mer, le vaste cours des fleuves, les circuits de l'océan, les révolutions des astres [...] »²⁹ dont saint Augustin préconisait de se détourner. L'introspection qu'il exigeait se mue alors en une réflexion sur soi qui trouve son expression dans la vision d'une nature sublime. L'esthétique étant encore inséparable de la science, de la philosophie, de l'éthique et de la religion, cette perception d'une nature sublime n'a pu s'imposer qu'avec le nouveau modèle héliocentrique.

La « New Science » et la conception nouvelle de la nature

La nature sauvage passe peu à peu au premier plan de l'esthétique, portée par les tenants du mouvement anglais *New Science* (1640–1700, appelé aussi « *New Philosophy* ») qui s'inscrit dans le mouvement des Lumières et emprunte certaines de ses doctrines à l'Antiquité³⁰. Bien qu'une première traduction du traité de Pseudo-Longin ait déjà été réalisée en 1554, du vivant de Gessner, par Francesco Robertello³¹ à Bâle, le concept de sublime ne s'impose qu'avec la deuxième traduction de Nicolas Boileau parue en 1674, qui trouve une large audience et ouvre la voie au changement perceptif par lequel les montagnes cessent d'être effroyables pour devenir sublimes.

La conception de la nature de Pseudo-Longin (« la nature est l'art suprême ») a été reprise à la fin du XVII^e siècle dans l'Angleterre révolutionnaire où elle s'est imposée dans l'esthétique, associée à une conception nouvelle de l'identité et de la liberté, et affirmée comme antipode à la rigueur géométrique des jardins à la française typiques de l'absolutisme. Cette nouvelle conception de la nature s'exprime notamment