

L'organisation militaire de la ville de Haguenau (1375-1425)

par Guillaume ARBOGAST

L'objet du mémoire de recherche consiste en une analyse de l'organisation de l'institution militaire de la ville de Haguenau sur une période principalement comprise entre les années 1375 et 1425. Divers exemples de l'engagement haguénovien dans les conflits du Bas Moyen Age, ayant eu lieu durant la période visée ou bien dans ses proches environs temporels, furent mentionnés dans les lignes de ce travail avec le but affiché de fournir un vaste éventail des aspects militaires de l'époque, pour une la seconde ville d'Alsace, à égalité avec Colmar, et membre de la Décapole.

Remontons en premier lieu à la fondation de la ville de Haguenau, que l'historiographie récente fait remonter aux alentours de 1115. Le fondateur de la bourgade de l'époque centrée sur un château fut Frédéric le Borgne, duc de Souabe et d'Alsace. Rapidement, la ville s'étendit et dépassa le cadre primaire du château et de la rivière Moder sur laquelle elle était centrée. Au début du XIV^e siècle, la ville était la plus étendue d'Alsace, derrière Strasbourg, en recouvrant une surface de 81 hectares et ceinturée par trois enceintes, la protégeant des agressions extérieures.

Du point de vue institutionnel, Haguenau fut d'emblée considéré comme un centre politique et administratif important pour le pouvoir impérial. En 1280, le pouvoir central de l'Empire créa l'institution du Grand Bailliage, qui fut d'office implantée à Haguenau, où elle resta jusqu'à l'Époque Moderne. Ce Grand Bailliage, faisant office de représentation permanente de l'empereur dans la région, put être désigné comme « la préfecture » de l'Alsace, faisant de Haguenau une capitale administrative de la région.

Au gré de son développement urbain, la ville connut, à l'instar de toutes les villes médiévales, la nécessité de mettre en place une force armée dans le cadre d'une politique militaire active dans le but de se prémunir, elle-même en tant que personne morale, ainsi que ses infrastructures et ses habitants, des différents dangers qui guettaient les gens de l'époque. Ces périls pouvaient ainsi prendre forme au travers du brigandage effectué sur les axes routiers menant les marchands et les voyageurs à la ville, ou bien dans les conflits d'intérêts

opposant fréquemment les seigneurs et chevaliers locaux à la municipalité, souvent pour des kyrielles de raisons difficilement identifiables.

La ville entretenait donc un essaim de bourgeois-guerriers qui servaient dans la milice de la ville selon les quotas humains imposés par le Conseil aux diverses corporations dans lesquelles était répartie la population municipale. Cette participation de la population à la défense de la ville était l'une des contreparties attendues d'elle à l'occasion de l'entrée au Conseil des représentants des corporations aux côtés des échevins nobles en 1331.

La principale mission qui était dévolue à ces hommes consistait en la garde des murailles de la ville et des tours qui punctuaient celles-ci, ainsi que de patrouiller la nuit aux abords des remparts et de surveiller les différentes portes. Cette exigence de surveillance était renforcée par la permanence de la mobilisation des Haguenviens. En cas d'alarme, chaque habitant mâle en âge de porter les armes devait rejoindre la place d'armes où il y retrouvait les membres de sa corporation.

En plus des missions de surveillance des remparts, la milice haguenvienne était aussi employée pour effectuer des opérations de maintien de l'ordre dans la proche campagne en cas de débordements avec les habitants des bourgs voisins. En 1481, les Haguenviens arrêtaient ainsi des Bischwillerois ayant commis des infractions dans la Forêt Sainte.

Cette force armée permanente au sein de la ville, ayant une multitude de tâches tournées vers le domaine de la sécurité, comptait dans les années 1420-1430, près de 600 hommes répartis en trois contingents, faisant de la ville la première puissance militaire alsacienne après Strasbourg (qui alignait dix fois plus de miliciens) et la première force armée de la Décapole.

Afin de fournir des prestations militaires de qualité et d'assurer efficacement la protection de la ville, la milice haguenvienne se devait aussi d'être correctement équipée en matériel de guerre. La municipalité disposait à cet effet d'un arsenal, le *Rüstenhaus*, qui contenait de nombreuses pièces d'artillerie, leurs munitions et des provisions de poudre, le tout sous la supervision d'un maître de l'artillerie recruté parfois jusque dans le Palatinat. Parmi les diverses armes dont l'on retrouve la trace dans les inventaires disponibles encore aujourd'hui aux archives municipales de Haguenau, il est fait mention d'un grand canon de type « pierrier », c'est-à-dire tirant des boulets en pierre, dont la masse était estimée à cinquante quintaux de l'époque soit près de 2,5 tonnes d'aujourd'hui. Des inventaires des années 1450 nous fournissent aussi des précisions sur les différents types d'armes employées à Haguenau et leur répartition dans les tours de la ville, elles-mêmes encastrées dans les murailles. Vers 1455, on trouvait ainsi 193 pièces d'artillerie et arbalètes dévolues à la protection des remparts. Du point de vue offensif, notons que la ville disposait aussi au XV^e siècle de deux longs béliers faits dans des troncs de sapin qui furent commandés par les baillis pour menacer et dissuader les chevaliers brigands, véritable fléau au Moyen Âge, de mener

des attaques contre les civils se rendant à Haguenau et de se retrancher par la suite dans des places fortifiées.

A l'extérieur de la ville, la milice haguénovienne se devait de suivre un comportement dicté dans un règlement strict. Il existait effectivement deux de ces règlements qui devaient dater de la première moitié du XVe siècle (c'est du-moins ce que nous supposons en l'absence de date écrite sur les documents en question des archives municipales) et qui réglaient les faits et gestes de l'armée en campagne.

L'organisation des hommes et leur placement dans le convoi étaient rigoureusement déterminés. Les tribus étaient réparties selon un ordre précis dans le cortège, la bannière de la ville devait être défendue coûte que coûte par le capitaine secondé d'une douzaine d'hommes. Les soldats étaient soumis à une forte discipline et devaient connaître un mot de passe ou un cri de ralliement permettant de mieux assurer la sécurité du camp, particulièrement la nuit alors que la formation militaire se trouvait la plus vulnérable à une attaque surprise.

Des valets et hommes de confiance accompagnaient les guerriers et leurs commandants afin d'effectuer des tâches de ravitaillement ou d'entretien. L'armée se déplaçait ainsi avec une cohorte de cuisiniers et de boulangers, mais aussi avec un prêtre et un chirurgien. De son côté, le maître artilleur avait pour charge de surveiller que les soldats n'usassent pas trop des munitions et de la poudre qui se trouvaient en quantité limitée. Il veillait aussi à ce que les canons fussent correctement entretenus.

La milice n'était cependant pas le centre absolu de l'organisation militaire de la ville de Haguenau. Celle-ci, représentée par son Magistrat et son Conseil, se fit une spécialité de diversifier l'origine de ses combattants en engageant une grande quantité de mercenaires arrivant en nombre dès les années 1390. Le recours à ces professionnels de la guerre accourant de toute l'Alsace et d'une partie de la région rhénane, fut fréquent à Haguenau qui vraisemblablement usait de ces hommes pour les opérations extérieures où il était risqué d'envoyer des bourgeois de la ville, ou bien pour des opérations plus proches ne nécessitant pas forcément le dérangement de toute la milice, ou bien au contraire pour renforcer l'armée municipale en manque d'effectifs face à une menace conséquente.

Les archives municipales de Haguenau ont conservé de nombreux contrats allant des années 1350 jusqu'aux années 1430 avec une grande densité de recrutement dans les années 1390-1410. Les contrats, souvent très longs, se présentaient comme des « formulaires types » communs à chaque combattant engagé quelque fût son nom ou son origine, qui stipulait que le mercenaire devait suivre un ensemble de recommandations comme l'obéissance au capitaine de la ville ou l'entretien correct des chevaux mis à sa disposition. Une mention était également faite pour l'équipement fourni, pour les dates de début et de fin du contrat et naturellement pour la solde perçue en rétribution des services rendus.

Un deuxième type de document très employé également à Haguenau dans les archives concernant les affaires militaires de la ville et faisant la paire avec les contrats de recrutement étaient les quittances délivrées par la municipalité aux mercenaires arrivés au terme de leur contrat. Ces documents juridiques beaucoup plus restreints que les contrats attestaient du paiement réalisé pour services rendus à une date donnée.

Les contrats et les quittances permettent de savoir avec précision quels furent les guerriers engagés par la ville et à quelle époque. Nous ne pouvons cependant que déplorer le fait que l'écrasante majorité de ces documents ne citent aucune raison ou cause de l'engagement. Cela reste à déterminer par une analyse des conflits auxquels la ville prit part au moment de la rédaction et de la signature des actes étudiés.

La deuxième partie de ce mémoire fut consacrée à l'analyse d'un conflit extérieur lointain auquel la ville de Haguenau participa militairement. Il s'agit de la guerre des Hussites opposant en Bohême les réformateurs tchèques aux catholiques impériaux et « européens » entre les années 1419 et 1437. La ville de Haguenau, sollicitée par le roi des Romains Sigismond de Luxembourg, futur empereur, consentit à prendre part au conflit dans une mesure limitée et en traduisant son action en deux composantes : l'envoi de mercenaires et le paiement de subsides.

L'engagement de la ville dans ce conflit ayant rang de croisade, débuta principalement par une campagne diplomatique menée par le roi Sigismond afin de se plaindre auprès de villes de l'Empire (dont celles d'Alsace) des exactions des hussites et de leur demander ainsi de l'aide. Les grands nobles de l'Empire qu'étaient les sept électeurs, continuèrent durant les années du conflit à expédier des demandes adressées à Haguenau et à la Décapole visant à l'envoi de renforts, parfois chiffrés comme trente lances avec la solde payée pour un an, ou bien de l'argent afin d'équiper l'armée royale.

Vraisemblablement, l'action de Haguenau fut assez rapide dans la mesure où des mercenaires furent envoyés sur place dès le début du conflit, mais également de faible intensité dans la mesure où l'aide consentie était assez limitée. La ville étant possiblement en froid avec le pouvoir royal et située loin de l'épicentre d'un trouble lui étant inconnu, de même qu'exposée à des dangers plus immédiats, l'absence de réaction vive et intense pouvait alors mieux se concevoir. Toutefois, des nobles locaux partirent en Bohême en étant rémunérés par la Décapole comme Walther de Geroldseck. Un mercenaire bavarois très important du fait de sa connaissance du terrain et du nombre de cavaliers qu'il était capable de lever, fit également plusieurs voyages en Bohême au nom de la ligue des villes d'Alsace. Il s'appelait Heinrich Pflüg von Schwarzenburg et enchaîna pas moins de trois contrats sur les années 1420 en étant rémunéré à hauteur de plusieurs centaines de florins, ce qui justifiait un contrôle accru des autorités municipales sur son expédition.

Une fois déployés sur les terrains de combat en Bohême, les mercenaires envoyés par les villes alsaciennes (voire par la seule ville de Haguenau pour au moins une dizaine d'entre eux) vécurent une guerre difficile face à une armée hussite très organisée et de grande valeur militaire. Ils firent l'expérience de la redoutable technique de guerre visant à utiliser des chariots reliés entre eux comme fortifications de campagne permettant à des tireurs d'abattre leurs ennemis en restant à couvert. Cette technique exploitée admirablement bien par les hussites resta dans le vocabulaire allemand sous le nom de *Wagenburg*. Il se pourrait fort que cette technique fût alors rapportée en Alsace et réutilisée par les miliciens haguenviens dans les conflits suivants.

Le deuxième volet de l'engagement des Haguenviens et des villes d'Alsace qu'ils représentaient du fait de la situation de capitale de la Décapole et de Grand-Bailliage, fut d'ordre financier.

La ville de Haguenau fut mise à contribution par le pouvoir royal pour le paiement de subsides visant à alimenter l'armée officielle en capitaux. Une lettre de l'électeur de Cologne datée de 1430 demande ainsi clairement le versement d'une somme d'argent.

De même, Haguenau centralisant tous les services administratifs de la Décapole, une correspondance d'ordre financier était entretenue avec les villes de la ligue d'Alsace concernant les sommes avancées par elles-mêmes et devant servir à rétribuer Heinrich Pflüg von Schwarzenburg et ses dizaines de mercenaires montés. Deux documents comptables conservés par les archives municipales de Haguenau nous informent ainsi de sommes versées respectivement par les différentes villes aux autorités de Haguenau, qui les reversèrent ensuite sous forme de solde hebdomadaire à Pflüg, qui se trouvait alors en Bohême.

Entre envoi de mercenaires lourdement équipés et paiements de divers impôts et soldes, la participation de la ville à l'effort de guerre ne dépassa pas cette limite déjà honorable pour un bourg comme le fut Haguenau.

Directrice de recherches : Elisabeth CLEMENTZ

**Heinrich LÜTZELMANN et le *CYCLE DE LA PASSION* (XV^e s.)
de l'église catholique Saint-Pierre-le-Vieux, Strasbourg**

par Marlyse LEININGER-BIRRY

Notre intérêt pour la production picturale de l'art du gothique tardif ou *Spätgotik* dans le Rhin supérieur et plus particulièrement en Alsace, a participé à circonscrire ce sujet de recherche. Cet art, caractérisé par le *weicher Stil*¹, déploie toutefois un style et langage formel propres, privilégiant la narration, l'expression des sentiments et le naturalisme des figures, inspirant de nombreux artistes majeurs, *die Meister*², qui ont marqué une génération de peintres du milieu du XV^e s. dans le Rhin supérieur. Nous avons voulu consacrer notre recherche à un artiste peu mis en lumière dans la littérature, un de ces *Kleinmeister*³ ayant exercé leur art dans le sillage de ces « maîtres ». Le choix s'est porté sur Heinrich Lützelmann, apparaissant indissociable, dans la littérature consultée lors de nos recherches préalables, d'un cycle de la Passion du XV^e s., conservé à l'église catholique Saint-Pierre-le-Vieux de Strasbourg (**fig. 1**). Bien que souvent cités, l'artiste et l'œuvre n'ont fait l'objet d'aucun écrit spécifique, alors même que ce cycle de la Passion, composé de dix panneaux de bois peints, est inscrit aux Monuments Historiques, et attribuée de façon interrogative à « Heinrich Lützelmann (?) »⁴. Proposer alors une monographie sur le peintre et cette œuvre majeure, nous a semblé pleinement justifié.

Deux ouvrages ont servi de base à notre recherche dans un premier temps. Celui de Hans Haug qui identifie Lützelmann comme le « Maître de la Passion de l'église Saint-Pierre-le-Vieux » et évoque la destination originelle de l'œuvre au XV^e s., le couvent des Pénitentes de Sainte-Madeleine de Strasbourg et sa translation au XIX^e s. à l'église catholique Saint-Pierre-le-Vieux⁵. Mais c'est véritablement la notice de Victor Beyer consacré à Heinrich Lützelmann qui a été la plus informative, tant au niveau biographique que du recensement de ses œuvres⁶. Si, dès 1876, Lützelmann apparaît dans la littérature⁷, le lien avec le *Cycle de la Passion* n'est pas fait systématiquement. La littérature consacrée à l'œuvre elle-même est plus abondante, avec une attribution à un artiste anonyme du nom de convention, le Maître des Études de draperies (*der Meister der Gewandstudien*) ou le Maître des Ronds de Cobourg (*der Meister der Coburger Rundblätter*), sur la base de dessins d'études de draperies⁸, apparenté ou non à Lützelmann.

L'absence de sources suffisantes pour établir une biographie de Lützelmann, a délimité l'essentiel de cette monographie à l'œuvre elle-même.

Retracer l'histoire de sa destination originelle a permis de cerner les conditions de réalisation de l'œuvre dans le contexte historique, sociétal et religieux de l'époque, jusqu'à sa translation au XIX^e s. Lucien Pflieger⁹ retrace dans l'ouvrage d'Eugen Speich¹⁰ l'histoire du

¹ *Weicher Stil* : « style doux », correspondant à l'ultime manifestation du style du gothique international en Allemagne et une partie de l'Europe du Nord et qui y perdure jusqu'au début du XVI^e s. alors qu'en Italie la Renaissance a débuté depuis quelques décennies au Quattrocento.

² *Meister* : littéralement « maître ».

³ *Kleinmeister* : littéralement « petit maître ».

⁴ Base Palissy, réponse n° 793 (Direction du Patrimoine du Bas-Rhin, 25 juillet 1978).

⁵ Hans Haug, *L'art en Alsace*, Grenoble, Arthaud, 1962, p. 240.

⁶ Victor Beyer, « Heinrich Lützelmann », Jean-Pierre Kintz (dir.) *Nouveau Dictionnaire de Biographie Alsacienne*, Strasbourg, Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie d'Alsace, 1996, p. 2469.

⁷ Franz Xaver Kraus, *Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen. Beschreibende Statistik. Band I. Kunst und Alterthum im Unter-Elsass*, Strasbourg, C.F. Schmidts Universitäts-Buchhandlung, Friedrich Bull, 1876, p. 403.

⁸ Conservés à Paris, Strasbourg, Copenhague, Veste-Cobourg...

⁹ Lucien Pflieger, « Geschichte des Reuerinnenklosters St. Magdalena in Strassburg. Die Gründung des Reuerinnenordens. Das Kloster am Waseneck », Speich Eugen (dir.), *St. Magdalena in Strassburg, Geschichte des Klosters und der Pfarrei*, Strasbourg, Speich Eugen, 1937, p. 1-15.

¹⁰ Speich Eugen (dir.), *St. Magdalena in Strassburg, Geschichte des Klosters und der Pfarrei*, Strasbourg, Speich Eugen, 1937.

couvent primitif fondé en 1225 au lieu-dit *Waseneck* près du *Judentor*, en-dehors des remparts de la ville de Strasbourg, jusqu'à sa démolition en 1475 en raison du péril bourguignon de Charles le Téméraire¹¹. Cette fondation a eu pour vocation d'accueillir des femmes repentantes, souhaitant se retirer de la vie séculière comme le fit sainte Madeleine. Par deux bulles papales de 1227 et 1232, Grégoire IX rattache le couvent à un nouvel ordre, celui des Pénitentes de Sainte Marie-Madeleine (*Ordo Sanctae Mariae Magdaleneae de pœnitentia*) accueillant les *Büsserinnen der hl. Magdalena*, selon la règle de saint Augustin. A Strasbourg, le couvent sera désigné comme le *Reuerinnenkloster*¹². Des documents archivistiques de 1476 à 1479 attestent de la construction d'un nouveau couvent dès 1478, à l'intérieur de la ville sur un terrain cédé par elle pour dédommager les religieuses, près de l'*Utengasse*¹³. La construction de l'église est achevée en 1480 (pose de la 1^{ère} pierre en présence du prédicateur Geiler de Kaysersberg), celle du couvent en 1485. Dernière construction gothique à Strasbourg, il n'en subsiste que des vestiges du cloître et du chœur de l'église avec une travée (**fig. 2**).

L'accueil de jeunes filles de familles patriciennes dans ce nouveau couvent est privilégié, entraînant un mécénat intensif des familles pour la décoration de l'église. C'est dans ce contexte que nous retrouvons notre cycle de la Passion. Joseph Walter rapporte que l'église du couvent était un véritable réceptacle d'œuvres d'art comportant un riche ensemble de vitraux peints, et de nombreux retables attestés par des documents d'archives départementaux, dont l'un représentant un cycle de la Passion¹⁴.

De nombreuses spéculations sur la forme originelle du *Cycle de la Passion* conservé à Saint-Pierre-le-Vieux ont été faites. Le manque d'homogénéité de certains motifs incite à évoquer des panneaux issus de plusieurs retables. Constatant *de visu* que les dimensions du chœur de l'église du couvent des Pénitentes¹⁵ permettaient d'accueillir un retable monumental, nous ne pouvons affirmer ou exclure la possibilité qu'il ait pu s'agir du retable constitué des dix panneaux de ce cycle de la Passion. La profusion de retables aux dimensions monumentales dans l'aire germanique, remplaçant progressivement le culte des reliques, étaye plutôt l'hypothèse d'un retable. Par ailleurs, la possibilité que ces panneaux aient pu décorer les stalles des religieuses du couvent n'est pas à écarter non plus.

Concernant la datation de l'œuvre autour de 1488, un rapprochement a été fait avec la présence de Lützelmann documentée à Strasbourg de 1473 à 1506¹⁶, la consécration de l'église du couvent des Pénitentes en 1480 et de son maître-autel en 1488. Cette date a été corroborée par l'identification des donateurs et/ou leurs armoiries, représentés sur certains panneaux. Des recherches héraldiques et archivistiques ont permis de situer ces familles patriciennes d'origine strasbourgeoise à l'époque de la construction du couvent au XV^es. Ces mêmes donateurs sont visibles sur les volets du *Retable de sainte Marguerite* conservés à

¹¹ Lucien Pflieger, « Die Zerstörung des Klosters am Waseneck. Der Neubau in der Utengasse. Die Klosterkirche und der Jubiläumsablass », Eugen Speich (dir.), *St. Magdalena in Strassburg. Geschichte des Klosters und der Pfarrei*, Strasbourg, Eugen Speich, 1937, p. 16.

¹² Découle du vocable *Die Reue* qui veut dire le regret, alors que *die Busse* sous-entend l'idée de pénitence.

¹³ Situé dans l'actuel quartier de la Krutenau, à l'emplacement qu'occupe l'actuelle église Sainte-Madeleine.

¹⁴ Walter, Joseph Walter, « Die St. Magdalenenkirche als Heimstätte christlicher Kunst », dans Speich Eugen (dir.) *St. Magdalena in Strassburg. Geschichte des Klosters und der Pfarrei*, Strasbourg, Eugen Speich, 1937, p. 237-264.

¹⁵ Sert aujourd'hui de chapelle du Sacré Cœur à la paroisse catholique Sainte-Madeleine.

¹⁶ Hans Rott, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, Band III Der Oberrhein, (Quelle I, Baden, Pfalz, Elsass)*, Stuttgart, Strecker und Schröder Verlag, 1936.

Dijon, attestant de la même provenance. Par contre, l'exploitation d'un obituaire du XV^es., issu du couvent des Pénitentes, fait état de commanditaires pour les vitraux de l'église, sans lien avec la réalisation d'un retable¹⁷.

C'est grâce à la résistance des religieuses à tous les bouleversements historiques ou faits de guerre, aux crises iconoclastes induites par la Réforme protestante et la Révolution française, que ces dix panneaux ont été préservés. L'histoire de leur translation début du XIX^e s. à l'église catholique Saint-Pierre-le-Vieux repose sur une tradition orale, mais elle est également rapportée par Claude Muller dans un article qu'il consacre au curé Xavier Métrot¹⁸. L'installation définitive en 1869 de ces panneaux dans le chœur de cet édifice est en quelque sorte un *continuum* de sa place originelle au sein de l'église du couvent du XV^e s. L'histoire de l'église catholique Saint-Pierre-le-Vieux que nous avons relatée et la présence d'autres œuvres du XV^e s. nous amène à évoquer une « église-musée ».

Après avoir circonscrit ces éléments, nous avons entrepris une étude approfondie du *Cycle de la Passion* qui jusqu'alors n'a fait l'objet d'aucune analyse propre, en-dehors de comparaisons stylistiques avec d'autres œuvres.

Auparavant, nous avons brossé une brève biographie de Lützelmann en reprenant les recherches archivistiques faites par Hans Rott qui ont permis de situer l'activité du peintre dans la région du Rhin supérieur entre 1473 et 1506, comme bourgeois de la ville et peintre. Il possédait un atelier dans la paroisse Saint-Martin de Strasbourg. Ces sources corroborent encore l'idée qu'il s'est agi d'un peintre de renom, ayant formé et travaillant avec des compagnons. Nos propres recherches archivistiques ne nous ont pas permis de découvrir d'autres informations complémentaires.

En préalable de l'étude de l'œuvre, la critique d'authenticité effectuée a permis de vérifier l'absence de modification ou de rajout au niveau de l'iconographie suite aux travaux de restaurations effectués sur ces panneaux.

Au niveau méthodologique, nous avons procédé tout d'abord à une description détaillée de chaque panneau de ce cycle christologique qui sont de taille monumentale (hauteur 2,05 m largeur 1,20m, et 1,50 m pour la *Descente de Croix*). La figuration de l'environnement, des personnages et de leur expressivité, leur gestuelle, la représentation des drapés ont été détaillés, permettant de conclure au caractère homogène de l'ensemble d'où émane une atmosphère pesante se prêtant à ce cycle christologique.

Au niveau iconographique, Lützelmann a appliqué *stricto sensu* les codes requis au Moyen Âge pour ce type de représentation. Placer les scènes antiques dans un environnement médiéval, différencier et hiérarchiser les personnages par les drapés antiques et contemporains, introduire une narration continue à plusieurs unités de temps sur un même panneau, citer des figures d'œuvres de peintre contemporain en les reproduisant sur ce cycle, ou mêler des éléments issus d'autres iconographies, au risque d'une lecture complexe des panneaux, sans toutefois les rendre illisibles, ne l'a pas éloigné des Textes, même s'il en livre sa propre exégèse de façon originale.

¹⁷ Louis Schlaefli, « Le couvent des Pénitentes de Sainte-Madeleine à Strasbourg : notes historiques et artistiques, leçon d'un obituaire », *Annuaire de la Société des Amis du Vieux Strasbourg*, Strasbourg, Les Amis du Vieux Strasbourg/Le Verger, 26, 1998-1999, p. 57-67.

¹⁸ Claude Muller, « Xavier Métrot, curé de Saint-Pierre-le-Vieux de Strasbourg (1804-1841) », *Annuaire de la Société des Amis du Vieux-Strasbourg*, 13, Strasbourg, Société des Amis du Vieux Strasbourg, 1983, p. 99-106.

Au niveau de la composition, il semble émerger une certaine planéité. L'espace est saturé d'un grand nombre de personnages, se déployant sur trois ou quatre plans, mais dans une distribution homogène, semblant répondre à un *horror vacui* propre à la production picturale de l'époque dans cet espace haut-rhénan. La hiérarchisation des plans est respectée ainsi que l'échelle des figures selon leur position dans la composition. La narration semble prendre le pas sur l'environnement qui ne sert qu'à « poser un cadre ». La représentation de la profondeur ne semble pas avoir été la préoccupation première du peintre, et reste empirique tout comme la représentation de la perspective atmosphérique. Pourtant l'ensemble reste cohérent grâce aux jeux de lignes des éléments architectoniques. L'ensemble de ces caractéristiques permet au peintre de servir au mieux la narration.

Au niveau chromatique, si la palette de Lützelmann n'apparaît pas très étendue, les couleurs sont éclatantes et leur distribution dans l'espace est cohérente, semblant répondre à un schéma prédéfini. Les verts et les rouges, très prégnants, sans impression de saturation, réservés aux drapés, orientent le regard du spectateur sur les figures et captent son attention. Le camaïeu de bruns réservé à l'environnement renforce l'éclat du reste de la composition. Des aplats de couleur blanche, quelques nuances claires de jaunes viennent rompre la partition chromatique par une respiration visuelle. Nous relevons que le peintre s'est inspiré de la couleur du grès des Vosges de sa région pour certains éléments architectoniques, comme pour souligner le lien avec la construction des édifices religieux de l'époque. L'impression de vitalité dégagée par le chromatisme, et la luminosité qui va *crescendo* du premier au dernier panneau, viennent contrebalancer le sordide des représentations.

Absente dans la littérature, la réalisation d'une analyse stylistique approfondie du *Cycle de la Passion*, était un préalable à la définition du style du peintre visible dans cette œuvre. Une observation détaillée de la figuration des corps et des drapés a permis de rendre compte comment le peintre a traité les formes, souligné les modelés et les structures par un dessin et un jeu de nuances de couleurs, d'ombres et de lumière, maîtrisés. Si quelques caractéristiques communes ont été relevées au niveau des visages, chevelures et barbes, il n'y a pas de schématisation véritable des physionomies. Une étude de la représentation du Christ, des apôtres Pierre et Jean, des figures féminines (la Vierge, Marie-Madeleine...) montre leur conformité à l'iconographie traditionnelle. Les visages sont expressifs, ceux caricaturaux de la soldatesque romaine et des bourreaux sont un exemple de la représentation de la laideur de l'âme humaine dans l'art haut-rhénan. La gestuelle accompagne les actions, et participe à l'expressivité des sentiments. La figuration des mains, ainsi que celle des pieds, reprend les codes de l'art du gothique international avec son peu de réalisme anatomique.

Le corps souffrant du Christ dans la représentation de ses supplices, dénudé et vêtu de son seul *perizonium*, est central et en corrélation avec la narration. Le peintre a accentué les traits de souffrance par une maigreur et un allongement du corps peu réalistes. Cette manière d'allier la délicatesse de certains traits et l'expressivité exagérée de la souffrance et de la mort s'inscrit également dans cet art du gothique tardif dans l'aire germanique. Quant aux corps des autres figures, l'analyse en a été brève, puisque quasi invisibles sous les drapés volumineux. Seule l'ordonnancement des plis rendait perceptible les parties et les mouvements du corps.

Dans un deuxième temps, l'analyse stylistique des drapés a apporté un éclairage sur le savoir-faire du peintre, prenant l'allure d'un exercice de style. Un grand soin est apporté à leur

rendu tant au niveau de leur ordonnancement sur le corps, la diversité des structures et l'agencement des plis. Le peintre s'est servi de deux types de drapés, de façon anachronique, servant ainsi judicieusement la narration et à interpeller le spectateur (tuniques antiques pour Jésus et son entourage proche, vêtements contemporains pour les autres personnages). Le peintre a procédé à une véritable déclinaison de riches vêtements contemporains, jusqu'aux coiffes et casques. Le rendu des matières est très réaliste, témoignant de la dextérité du peintre.

Afin de compléter ce travail de recherche, nous avons entrepris une comparaison stylistique entre le *Cycle de la Passion* et d'autres œuvres attribuées à la fois à Lützelmann et/ou au Maître des Études de draperies/Maître des Ronds de Cobourg. Ce rapprochement prenait tout son sens pour pouvoir renforcer l'idée qu'il puisse s'agir du même artiste, à l'aune d'éléments probants stylistiques, avant d'engager une discussion d'attribution.

Notre choix s'est porté tout naturellement sur trois panneaux peints, de petite taille, conservés au Musée de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg¹⁹ (*MOND*) : *Saint Conrad, évêque de Constance*, v. 1480-85, (**fig. 3**), *Saint Augustin et deux donateurs*, v. 1480-90 (**fig. 4**) et *Sept dignitaires ecclésiastiques*, v.1480-85, (**fig. 5**). Au préalable d'une brève description de chaque œuvre, couplée d'une analyse iconographique, la consultation des dossiers d'archives du musée, afférents à ces œuvres, a permis d'en retracer brièvement leur histoire.

Pour l'analyse stylistique de ces panneaux qui ne se voulait pas exhaustive, nous avons suivi le même schéma que pour celle du *Cycle de la Passion*. De nombreuses similitudes dans le traitement du visage des figures et les mêmes codes de l'art du gothique international pour la représentation des mains ont été relevés. Les concordances entre les œuvres du *MOND* et le *Cycle de la Passion* ont été les plus frappantes au niveau des motifs à type de frises et de végétaux parcourant les passementeries des drapés. Par ailleurs, la représentation identique d'un sol carrelé a été observée sur quelques-unes de ces œuvres.

La littérature fait état de nombreuses discussions et d'avis divergents sur l'auteur de ces œuvres, identifié quelquefois sans conteste comme le Maître des Études de draperies/Maître des Ronds de Cobourg, ou au contraire mis en lien avec Heinrich Lützelmann. La proximité stylistique entre les trois panneaux du *MOND* et le *Cycle de la Passion* que nous avons observée, nous laisse à penser qu'il pourrait s'agir du même artiste. Toutefois, si l'on sait que l'époque était propice au « dialogue artistique » avec la circulation des artistes et de carnets de modèle, il nous semble que l'ensemble des œuvres que nous avons étudiées, sont la production d'un peintre aguerri, rompu à l'art du dessin et à la technique picturale qu'il met au service d'iconographies aussi différentes que le sont ces portraits de saints du *MOND* et ce cycle christologique.

En conclusion

L'étude globale et approfondie de ce cycle de la Passion et de son auteur, pour lesquels l'intérêt des chercheurs semblait tari depuis quelques décennies, nous ont permis de proposer cette monographie. La difficulté était de faire émerger le style d'un artiste ayant une sensibilité propre, qu'un contexte aux multiples influences de l'époque aurait pu occulter. Si l'on a pu observer que le peintre s'est inspiré du style des Primitifs rhénans, comme celui de son maître Hans Hirtz, ou d'un Jost Haller, ou encore du style délicat d'un Martin Schongauer et de l'art du gothique international, l'influence la plus frappante est celle de l'apport de *l'ars nova*, en particulier celui de Rogier van der Weyden. Ainsi, Lützelmann a mis au service de

¹⁹ Musée de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg : sera citée dans ce résumé sous l'acronyme *MOND*.

cette narration, les apports de la peinture à l'huile, mais aussi le goût du détail et de l'ornementation. Malgré cela, son style s'est révélé personnel, dynamique et maîtrisé, lui ayant permis une interprétation personnelle de ce cycle de la Passion. Les éléments biographiques le concernant, la possession d'un atelier, la proximité géographique avec les peintres et peintres-verriers de Strasbourg, laissent à penser qu'il s'agit d'un peintre reconnu à qui l'on a confié la réalisation de cette œuvre monumentale.

Par ailleurs, si nous avons pu conclure à une similitude de style entre Lützelmann et le Maître des Études de draperies/Maître des Ronds de Cobourg, notre analyse excluant les autres œuvres qui leur sont attribuées, nous ne pouvons affirmer avec certitude qu'il s'agit du même artiste.

La richesse de cette œuvre représentant la Passion du Christ mériterait qu'elle soit comparée à d'autres œuvres figurant ce cycle christologique à la même époque dans l'espace haut-rhénan. Cette étude permettrait de déterminer la place de ce peintre oublié, Heinrich Lützelmann, et de dire en quoi son style serait original ou représentatif d'un art régional.

Directeur de recherches : Marc Carel SCHURR



Fig. 1 : Heinrich Lützelmann, *Cycle de la Passion* (v. 1488), Strasbourg, chœur de l'église catholique Saint-Pierre-le-Vieux



Fig. 2 : Église catholique Sainte-Madeleine de Strasbourg, chapelle du Sacré-Cœur, vestiges du chœur de l'église et du couvent des Pénitentes de Sainte-Madeleine du XV^e s.



Fig. 3 : Maître des Études de draperies, *saint Conrad de Constance et donateur Conrad de Duntzenheim*, v. 1480/85, tempera et huile sur bois, 140x51 cm, Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame

Fig. 4 : Maître des Études de draperies, *saint Augustin et deux adoreurs*, v. 1480/90, tempera et huile sur bois, 35,5x24,3 cm, Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame



Fig. 5 : Maître des Études de draperies, *Sept dignitaires ecclésiastiques*, v. 1480/1485, tempera et huile sur bois, 79x47 cm, Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame

**« Les engagés volontaires alsaciens dans la *Wehrmacht* et la *Waffen SS*
(1940-1945) »**

par Geoffrey DIEBOLD

Sujet :

Absents des ouvrages retraçant l'histoire de l'Occupation nazie de l'Alsace et oubliés de l'historiographie des combattants du Second conflit mondial, les engagés volontaires Alsaciens dans les unités militaires et paramilitaires allemandes amènent bien des questions. Combien étaient-ils ? Comment cela a-t-il été possible ? Comment ont-ils été sélectionnés et approchés par les autorités militaires ? Comment se sont-ils illustrés sur le front et surtout, qui étaient-ils ? Tant de questions auxquelles notre recherche apporte des éléments de réponse.

Sources :

Ce thème n'ayant que peu attiré les historiens, de longues recherches en archives ont été nécessaires. Ce sont à la fois des sources allemandes (provenant des autorités nazies) et des sources françaises d'après-guerre qui ont été utilisées. Le corpus se compose dans sa partie principale de dossiers relatifs aux procès d'épuration ayant eu lieu dans le Bas-Rhin et se trouvant aux Archives Départementales. On y trouve de nombreuses informations concernant le comportement d'individus jugés suspects durant l'Annexion. Puis une deuxième partie est issue des archives du « Service pour le soutien des incorporés dans la *Wehrmacht* », mis en place par les autorités nazies à Strasbourg entre 1941 et 1944. Ces documents se trouvent aux Archives de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg. On y découvre notamment des listes d'incorporés, dont des volontaires, au total plusieurs centaines d'individus du Bas-Rhin comme du Haut-Rhin ; mais aussi des correspondances, des coupures de presse, des listes de soldats tombés au front... Divers autres dossiers tirés de ces deux fonds complètent également le corpus, tout comme quelques cartons tirés des Archives Départementales du Haut-Rhin à Colmar.

Trois fonds secondaires sont encore à mentionner. Un sondage a été réalisé dans le fonds de la Division des Archives des Victimes des Conflits Contemporains ou DAVCC, à Caen. Il comprend les dossiers des soldats français ayant et n'ayant pas obtenu la mention « Mort pour la France ». 161 dossiers d'Alsaciens n'ayant pas obtenu cette mention car ils étaient volontaires ont été identifiés. Un autre sondage a été réalisé dans les archives de la *Deutsche Dienststelle* ou *WASSt* ; le Bureau allemand des états de services (anciennement Bureau d'information de la *Wehrmacht*) à Berlin. Des documents personnels ou tirés des archives de l'ancienne *Wehrmacht*, des *Waffen SS* ou d'autres organisations militaires ou paramilitaires s'y trouvent. Enfin, il faut encore relever plusieurs affiches et brochures de propagande conservées notamment à la Bibliothèque Nationale Universitaire de Strasbourg.

Méthode :

En partant du chiffre annoncé par le *Gauleiter* Wagner en juin 1942, qui est resté comme celui de référence, à savoir 2 100 volontaires alsaciens, et des quelques informations et hypothèses que nous livrent les très rares ouvrages mentionnant ces hommes, il a fallu retracer les événements qui leur ont permis d'endosser volontairement l'uniforme du *Reich*. Totalement inédite, une importante partie du mémoire s'arrête sur les volontaires en question. Sur leur carrière militaire d'abord ; de leurs motivations et leur engagement jusqu'à leur

retour en France après la fin des hostilités, en passant par leur présence dans les unités et sur les différents fronts où combat le *Reich*. Puis il a fallu montrer combien ils ont été, au vu des découvertes faites lors des recherches en archives. Enfin grâce aux données récoltées, nous avons pu réaliser une étude sociologique et dresser un portrait des volontaires alsaciens.

Quelques éléments de réponse :

Le *Gauleiter* Wagner se lance dès la fin de l'année 1940, suite aux directives données par Hitler, dans une campagne de germanisation et de nazification de la région. Pour lui un des seuls moyens efficace pouvant aider les Alsaciens à se sentir pleinement citoyens du *Reich*, est la mise en place du service militaire obligatoire pour tous les jeunes gens. Ce contexte va permettre au *Gauleiter*, après bien des négociations et des échanges avec le Haut-Commandement de la *Wehrmacht* (l'*OKW*), de mettre en place en octobre 1941 une première campagne de recrutement de volontaires, au profit de la *Wehrmacht* et de la *Waffen SS*. Se soldant par un échec, cette campagne est suivie d'une deuxième en février 1942 et d'une troisième en juillet de la même année, alors que le nombre d'hommes nécessaires aux armées du *Reich* combattants sur un front de plus en plus étendu, devient important. Appuyées par de nombreux vecteurs de la propagande nazie, ces campagnes sont décevantes, les résultats sont bien en dessous des espérances de Wagner.

S'il a annoncé qu'ils furent 2 100, nos recherches ont permis de retrouver 2 428 volontaires pour la *Wehrmacht* (1 442 individus) et les *Waffen SS* (871 individus). L'Armée de terre est la première branche avec presque 1 000 volontaires. Aux 2 428 hommes il faut ajouter également neuf femmes considérées comme volontaires. En ce qui concerne les motivations des Alsaciens, deux tendances apparaissent ; celle du volontariat que l'on peut qualifier de spontané et à l'opposé, celle du « volontariat » forcé. En effet nombreux et variés furent les éléments qui ont pu les pousser à s'engager, dès la fin de l'année 1940 pour quelques rares cas et jusqu'au début de l'année 1945. Ces engagements s'opèrent essentiellement entre fin 1941 et fin 1942 (ils sont plus nombreux en 1942). Un autre point à souligner est la poursuite des engagements volontaires (en nombre moindre cependant), après la mise en place du décret d'incorporation de force en Alsace en août 1942.

On les retrouve alors essentiellement dans la *Heer* où ils sont présents dans de nombreuses unités et plus particulièrement dans l'infanterie et l'artillerie, là où les besoins sont les plus grands. Pour la *Waffen SS* certaines divisions sont plus représentées comme la division *Leibstandarte SS Adolf Hitler*, la division *Das Reich* ou encore la division *Totenkopf*. Envoyés sur les différents fronts où combat le *Reich*, c'est le front de l'Est qui revient le plus régulièrement et c'est également sur celui-ci que 79 d'entre eux perdirent la vie sur les 252 morts identifiés, le plus souvent lors des combats, mais aussi des suites d'une grave blessure ou d'une maladie.

Enfin, que nous a appris notre étude sociologique ? Ces hommes sont majoritairement issus du Bas-Rhin, avec la région strasbourgeoise comme foyer principal. Dans le Haut-Rhin, leurs lieux d'origine sont plus variés. Relativement jeunes lors de leur engagement, une grande majorité est née dans la décennie 1920 et de ce fait, beaucoup ont fréquenté la *Hitlerjugend*. Ce jeune âge va de pair avec le fait qu'ils sont majoritairement non-mariés ou célibataires. Ils exercent des professions où le revenu est assez faible, l'agriculture en tête, mais les étudiants, lycéens et apprentis sont aussi bien représentés. Originaires de familles dont on ne sait souvent que de maigres choses, il n'est cependant pas rare d'apprendre que d'autres membres de la famille, s'impliquent dans des organisations ou occupent des postes dans le Parti.

Marcel Eissen (1848-1914) : essai de reconstitution de la carrière d'un architecte strasbourgeois

Par Gaëlle DUVAL

L'annexion de l'Alsace-Lorraine à l'Empire allemand à la suite de la défaite de la France dans la guerre de 1870 est entérinée par le traité de Francfort signé le 10 mai 1871. Cet événement entraîne un grand nombre de modifications tant politiques que sociales dans le nouveau *Reichsland Elsass-Lothringen* mais également des modifications physiques du territoire. Ainsi, les autorités décident de faire de Strasbourg la capitale de cette nouvelle province avec deux objectifs bien définis : installer dans la ville les nouvelles institutions nécessaires au bon fonctionnement de celle-ci mais également faire de Strasbourg la vitrine éclatante de l'Empire exhibée sous le nez des Français. Un chantier d'ampleur considérable est alors lancé, ce qui changera profondément l'apparence de la ville – celle-ci verra sa superficie tripler et se trouvera dotée d'institutions nouvelles tels le Palais de la Diète d'Alsace-Lorraine, la Trésorerie ou encore l'Université qui prendra une envergure nouvelle. Si cette *Neustadt* a longtemps été délaissée voire critiquée – du moins par les chercheurs français²⁰ – du fait de sa germanité trop palpable et de son caractère hétéroclite, elle suscite un regain d'intérêt depuis le début de la décennie 2010. En sus de la volonté de la ville d'étendre le périmètre classé à l'Unesco de la Grande-Ile à la *Neustadt* en vertu de la richesse architecturale, patrimoniale et historique de cet ensemble urbain²¹, une étude scientifique a été lancée au Service de l'Inventaire et du Patrimoine²² de la région Alsace afin d'effectuer un recensement systématique du patrimoine bâti de la *Neustadt* ainsi qu'une étude approfondie de celui-ci. C'est dans ce cadre que s'est déroulée l'étude sur l'architecte Marcel Eissen.

Le but du travail était de présenter une monographie de l'architecte et donc de s'intéresser à différents aspects de la vie de ce personnage : professionnel mais également relationnels et sociaux. De ce fait, les sources utilisées ont été nombreuses et de nature très diverse. Pour faire le point sur la production architecturale, le recensement s'est effectué grâce au travail du SIP, mais également, pour les constructions hors *Neustadt*, grâce au site archi-wiki et au *Dictionnaire historique des rues de Strasbourg* de Moszberger paru en 2012. S'en sont suivies des recherches dans la Police du Bâtiment des Archives de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg²³ et sur le terrain. Pour couvrir les autres aspects de la vie de l'architecte je me suis appuyée sur divers documents à l'instar de l'état civil, du fichier domiciliaire, annuaires d'adresses, archives du gymnase protestant, ... pour ce qui concerne les archives conservées aux AVES. Nous nous

²⁰ DOLLINGER P., *Strasbourg, du passé au présent*, édition DNA, Strasbourg, 1972 – s'il est fait mention de la *Neustadt* dans cet ouvrage, les termes n'en sont pas élogieux. Au contraire des études poussées sont menées en Allemagne notamment : NOHLEN K., *Construire une capitale. Strasbourg impériale de 1870 à 1918. Les bâtiments officiels de la place impériale*, Strasbourg, 1997 (version originale publiée une dizaine d'années plus tôt).

²¹ L'étude sur Marcel Eissen a été menée entre 2014 et 2016, ce classement a depuis abouti.

²² Le service sera par la suite désigné sous l'acronyme SIP.

²³ Malgré ces recherches nous n'avons pu recenser l'intégralité de la production mais seulement 24 édifices ainsi que quelques projets et modifications sur des édifices préexistants. La Police du Bâtiment est classée par adresse et non par nom d'architecte et y aller « au hasard » n'aurait rien eu de pertinent.

sommes également rapprochés des Archives Nationales à Paris, des archives de la ville de Bruxelles, de celles de Karlsruhe et d'un certain nombre d'autres villes françaises et allemandes principalement pour essayer de faire le jour sur la formation qu'a pu recevoir l'architecte. Enfin, nous avons retrouvé la trace de l'un de ses descendants qui possédait des écrits de sa seconde épouse. Il a également pu nous mettre en lien avec une autre descendante possédant quelques documents mais la grande majorité des archives semble avoir disparu lors de la seconde guerre mondiale²⁴.

Marcel Eissen est issu d'une ancienne famille strasbourgeoise dont la présence dans la ville est attestée depuis le XV^{ème} siècle²⁵. Fils du médecin Edouard Eissen, Marcel Eissen effectue sa scolarité au Gymnase Protestant, comme nombre de jeunes à son époque, où il passe cinq ans dont une dernière année en classe industrielle. La suite de sa formation nous est malheureusement inconnue – sa nécrologie²⁶ fait mention d'une formation française mais nous n'en trouvons aucune trace dans les archives²⁷. Nous savons en revanche qu'il occupait le poste de comptable-dessinateur au sein de la Compagnie Générale d'Entreprise des Chemins de Fer Économiques à Paris entre octobre 1869 et juillet 1870 puis d'architecte-dessinateur au sein du cabinet de l'architecte Alfred Coulomb à Paris entre mai 1879 et juillet 1880²⁸. Il s'installe entre temps à Bruxelles pour deux ans (1876-1877) où il est enregistré comme architecte²⁹. Il s'établit définitivement à Strasbourg en 1884 mais n'y est désigné comme architecte qu'à partir de 1892³⁰.

La guerre de 1870 sera importante dans la vie de Marcel Eissen car il quitte Paris afin de défendre sa ville en s'enrôlant dans la Garde Mobile. Cette guerre nous permet de mieux cerner la personnalité de Marcel Eissen. Emprisonné à Rastatt en juillet 1870, il sera libéré en 1871. Ce passage de sa ville natale française à un état allemand sera une véritable épreuve pour l'architecte qui se retrouvera tiraillé entre son amour pour son pays et celui qu'il voue à sa ville. Il fera dans un premier temps le choix du pays en optant pour la France. Il va à Paris en 1872³¹ avant de revenir s'installer à Strasbourg l'année suivante. Preuve de plus de son attachement à la France, il rentre dans l'armée française en 1874 et sera libéré de son engagement en 1889.

Cet attachement à la France se retrouve également dans la vie sociale de l'architecte. Il entre en 1884 au sein de la Société des Amis des Arts de Strasbourg³² (SAAS) et y restera jusqu'à sa mort en 1914. Il participe à la vie de cette association *via* son appartenance récurrente au comité mais également en tant que membre du comité d'organisation de certaines expositions à l'instar de

²⁴ La famille a quitté précipitamment Strasbourg et à leur retour à la fin de la guerre leur logement était vide.

²⁵ EISSEN C., *Arbre généalogique de la famille Eissen de Strasbourg dressé en 1905*, Strasbourg, 1905.

²⁶ *Journal d'Alsace Lorraine* du 11 juillet 1914.

²⁷ Nous avons en vain pris contact avec les archives des villes qui avaient à cette époque une école des Beaux-Arts.

²⁸ Archives personnelles.

²⁹ Les archives concernant le bâti à Bruxelles fonctionnent comme la Police des Bâtiments, nous ne savons donc pas s'il y a effectivement construit quelque chose. De même, nous ne savons pas s'il a travaillé dans le cabinet d'un architecte local n'ayant pas d'attestation comme pour Paris.

³⁰ D'après une étude des annuaires d'adresse de 1874 à 1914, il apparaît auparavant comme représentant en entreprise.

³¹ Ces informations sont disponibles dans les carnets militaires de l'architecte conservés par la famille.

³² La société sera par la suite désignée sous l'acronyme SAAS.

l'Exposition alsacienne de portraits anciens qui s'est tenue au Palais Rohan en 1910. Les co-organisateurs de cette exposition sont des personnalités strasbourgeoises d'importance et fervents défenseurs de la culture française et alsacienne tels Ferdinand Dollinger³³, Camille Schlumberger³⁴ ou encore Pierre Bucher³⁵. Son implication pour le musée alsacien souligne une fois encore cette francophilie de Marcel Eissen. Il a participé aux travaux de réfection de la maison située au 23 quai Saint-Nicolas – en ancrant la façade – mais a surtout proposé un décor pour le comptoir des fleurs du bazar Erckmann-Chatrion³⁶ qui a eu lieu dans ce musée en mai 1908.

Outre la francophilie perceptible par ces différentes adhésions, il était intéressant de se pencher sur le cas de la SAAS dont l'architecte a été membre durant 50 ans. En analysant les registres d'inscrits, nous nous apercevons que Johann Georg Hummel, Auguste Klein ou encore Charles et Gustave Siegfried faisaient partis de la SAAS et ont pu y rencontrer l'architecte avant de lui passer commande pour une hôtel particulier, un entrepôt ou encore un immeuble de rapport (**fig. 1**). Il faut toutefois prêter attention à ces analyses car nous retrouvons également au sein de la SAAS Charles Eissen ou encore Adolphe Seyboth, tous deux commanditaires mais respectivement cousin et ami proche de l'architecte. Le même constat peut être fait avec les collaborateurs de Marcel Eissen Si les associations peuvent être un vecteur de sociabilité et donc un lieu d'opportunités professionnelles, elles ne sont pas les seules. Il nous a également paru très intéressant d'étudier le profil des commanditaires³⁷ et des entrepreneurs ou architectes collaborateurs de l'architecte - à savoir leur origine ainsi que leur confession. Il semble en effet pertinent dans cette période de bouleversements d'observer si les liens – qu'ils soient nationaux ou confessionnels - peuvent jouer un rôle dans le choix de l'architecte. Le constat est sans appel concernant les commanditaires. Tous à l'exception d'un – J. F. Schüle – sont Alsaciens d'origine ou Français. De même, pour les 13 commanditaires ayant résidé à Strasbourg – et ayant donc une fiche domiciliaire – 9 sont protestants, 1 catholique et le champ n'est pas renseigné pour les derniers. Il semble donc que l'origine et la communauté religieuse jouent un rôle important dans le choix de l'architecte ce qui n'est en outre pas très surprenant, les membres d'une même paroisse ou d'une même confession se croisant à diverses reprises et donc font connaissance. Le commanditaire de Marcel Eissen était donc un homme d'origine française, protestant et ayant un niveau de vie élevé – pour la majorité d'entre eux des industriels et des négociants³⁸. Le constat est moins flagrant quand la même méthode est appliquée aux collaborateurs de l'architecte. Si

³³ Médecin et rédacteur au sein de la Revue alsacienne illustrée. Voir KINTZ J.-P. (sous la dir. de), *Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne de DIE à DYR*, Strasbourg, 1997 (rééd.)

³⁴ Artiste-peintre, manufacturier et collaborateur au *Journal d'Alsace*. Voir KINTZ J.-P. (sous la dir. de), *Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne de SCHA à SCHM*, Strasbourg, 1997 (rééd.)

³⁵ Médecin, homme politique et cofondateur avec Léon Dollinger du musée alsacien. Voir KINTZ J.-P. (sous la dir. de), *Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne de BAA à BZ*, Strasbourg, 1997 (rééd.)

³⁶ Auteurs lorrains du XIX^{ème} siècle connus pour leurs romans véhiculant un fort sentiment patriotique.

³⁷ A partir du fichier domiciliaire. Là encore les conclusions sont à faire en prenant des précautions car ces informations peuvent être incomplètes et/ou erronées – la première fiche domiciliaire de Marcel Eissen indique qu'il était catholique alors qu'il est en réalité protestant par exemple (il y a là aussi un loupé puisqu'un individu ne devait avoir qu'une fiche domiciliaire et que nous en trouvons deux pour l'architecte). AVES, fichier domiciliaire, 601MW89

³⁸ Observation réalisée à partir de l'étude des annuaires d'adresses des années de construction de chaque édifice afin de recenser la profession du commanditaire au moment de la commande.

l'origine des collaborateurs suit la même lignée avec une très grande majorité d'alsaciens, le constat confessionnel est moins tranché. Certes on observe une majorité de protestants mais les catholiques sont également présents. Il est évident que les compétences professionnelles vont primer sur l'origine ou la confession des individus d'où cette variété plus importante d'origine ou de confession. Par exemple, la collaboration avec Edouard Züblin, Italien d'origine, s'explique parfaitement car celui-ci est spécialisé dans la méthode de béton armé Hennebique.

Enfin, il a s'agit de se pencher sur les réalisations de l'architecte. L'essentiel de la production qui nous est connu se situe dans la *Neustadt* du fait du recensement du SIP (**fig. 2**). Le premier quartier dans lequel semble avoir construit l'architecte est le quartier gare avec à la fois des immeubles de rapport, un établissement hôtelier et de nombreux entrepôts ou lieux de production dans la rue des Magasins et rues adjacentes. On repère également un certain nombre d'occurrences dans le quartier impérial – immeuble à l'angle de la rue du Maréchal Joffre et du Maréchal Frère, 3 « villas »³⁹ dans l'avenue de la Paix – et entre le quartier universitaire et le parc de l'Orangerie – signalons par exemple le 10 rue Schweighaeuser. Enfin, l'architecte a construit sur la Grande Ile où certains édifices semblent directement liés aux destructions de la guerre à l'instar du 15-16 place du Temple Neuf. La seule construction recensée dans un quartier périphérique est le siège social de la brasserie Gruber à Koenigshoffen.

Nous observons une grande variété dans la production de l'architecte qui s'explique à la fois par son expérience et la volonté de la nouvelle administration. Ainsi, nous observons un grand nombre de locaux industriels ce qui ne nous étonnera pas étant donné son poste à la Compagnie Générale des Entreprises de Chemins de Fer Économiques. De même, il produit un grand nombre de maisons monofamiliales ou immeubles de rapport – l'afflux de population à Strasbourg nécessitait ces constructions en grand nombre. Ses constructions sur la Grande Ile se distinguent car il y a construit beaucoup d'immeubles destinés à des activités tertiaires avec, entre autres, le siège de la banque de Mulhouse au 2a rue Brûlée. Cette variété reflète en réalité bien le chantier que représente la ville au tournant des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles.

D'un point de vue plus technique et formel, l'architecte utilise des méthodes de construction récentes notamment pour les structures réalisées à l'aide de poutres IPN, de béton voir de béton armé. Concernant les matériaux visibles en façade, il marie souvent la brique et le grès gris ou, plus rarement, le grès gris et l'enduit (**fig. 3**). Divers frontons, chainages d'angle, corniches, mufles de lion, cartouches et autres éléments sculptés ornent les façades. En dépit de cette esthétique, des moyens sont mis en œuvre pour réduire les coûts avec l'emploi de fausse pierre pour la succursale de la banque de Mulhouse ou encore de carton-pierre pour le décor intérieur de certaines villas. Il est à noter que l'architecte s'impliquait également beaucoup pour le décor intérieur ne se contentant pas toujours de les commander mais les dessinant comme en témoignent les documents conservés pour la villa de Charles Eissen.

Enfin, les distributions intérieures sont rationnelles répondant parfaitement aux besoins du commanditaire. Chemin de fer et monte-charge facilitent le travail dans les édifices industriels de la rue des Magasins. Les immeubles de rapport bénéficiaient du confort avec salle de bain, accès au gaz et toilettes dans tous les appartements. Pour finir, les maisons unifamiliales étaient vraiment adaptées au mode de vie de la famille avec une organisation tripartite verticale très claire. Le 32 boulevard du Président Poincaré commandé par Adolphe Seyboth en 1884 se détache du reste de la production grâce à son salon d'angle sur deux niveaux permettant au

³⁹ Il s'agit en réalité plutôt d'hôtel particulier mais nous employons ici la terminologie employée par l'architecte.

propriétaire d'exposer ses collections (**fig. 4**). Nous disposons également de photographies d'origine⁴⁰ pour cette villa nous permettant de nous faire une idée plus précise du décor et donc des transformations qu'a subies la bâtisse.

Se pencher sur la vie et la carrière de Marcel Eissen est un travail très intéressant car il s'agit d'une personnalité reflétant bien l'esprit de son époque. En s'attardant sur sa vie, nous avons pu nous intéresser à cette question de l'option⁴¹, si problématique, et du retour au pays. La question des commanditaires quant à elle a permis d'observer les cercles de socialisations et la manière dont ils peuvent influencer sur les relations professionnelles. Etudier un architecte en particulier permet également de corriger cette idée longtemps répandue de la *Neustadt* comme une ville allemande conçue et construite par et pour les allemands. Nous observons ici le cas d'un architecte d'origine française construisant majoritairement – du moins pour les édifices recensés – pour des alsaciens d'origine. Il serait bien entendu très enrichissant de trouver d'autres édifices de Marcel Eissen afin de pouvoir prolonger cette étude monographique.

Directeur de recherches : Hervé DOUCET

	Joseph Clot & Cie (1891, 1900)	Charles Eissen (1900)	Gruber & Cie (1892, 1900)	Johann Georg Hummel (1896)	Auguste Klein (1897, 1899, 1906)	Ch. et G. Siegfried (1896)	Adolphe Seyboth (1884)	Julius & Alfred Ungerer (1902)
1889		X		X		X	X	X
1896	X	X	X	X	X		X	X
1900	X	X		X	X	X	X	X
1909	X	X		X	X		X	X
1912	X	X		X	X			X

Fig 1 : Tableau de l'appartenance des commanditaires à la SAAS, réalisé par Gaëlle Duval, 2015

⁴⁰ SETTER A. et LÜTSCHUH F., « *Aus Elsass-Lothringen Sammlungen (Sammlung Seyboth in Strassburg)* » dans *Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen*, Juillet 1901 – Juin 1902, Strassburg in Elsass, 1902

⁴¹ Pour plus d'information sur la question voir WAHL A, *L'option et l'émigration des Alsaciens-Lorrains (1871-1872)*, Paris, 1974

Production architecturale de Marcel Eissen - Neustadt

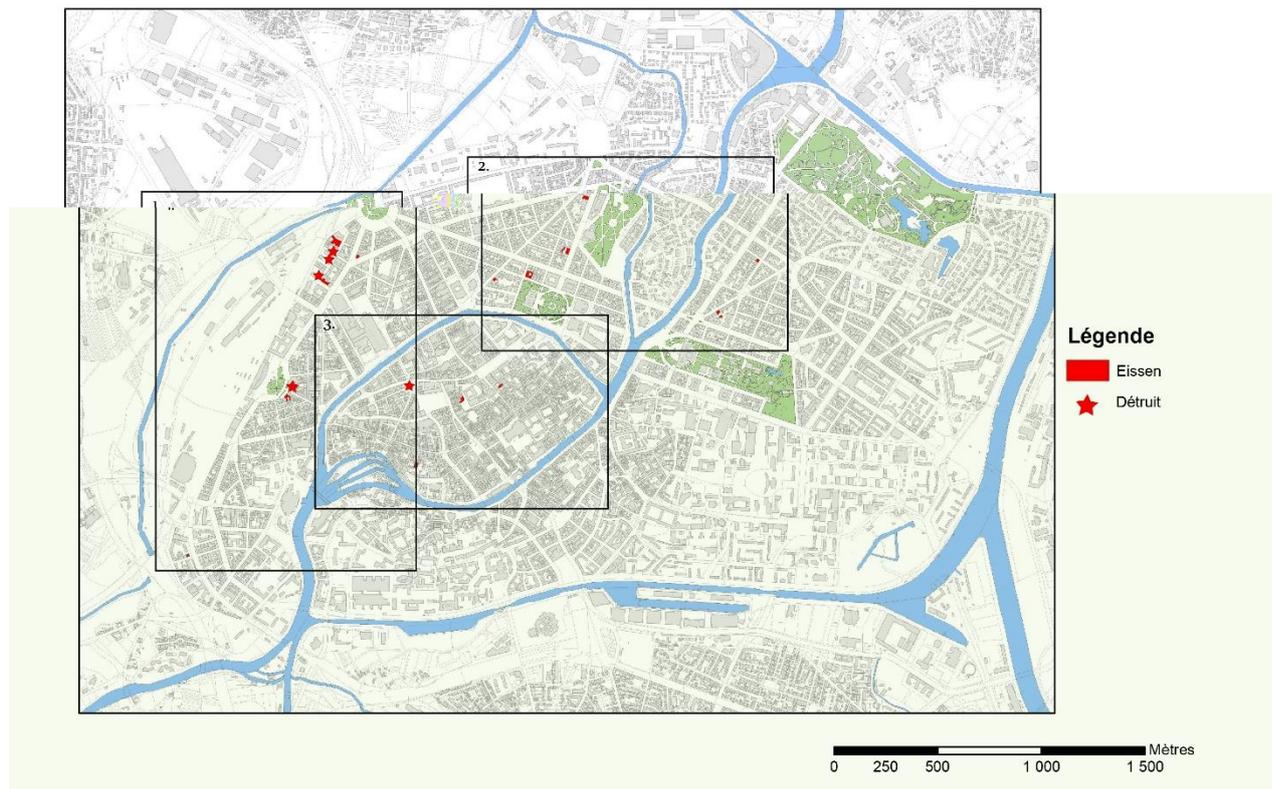


Fig. 2 : Carte de la production architecturale de Marcel Eissen, réalisée par Audrey Schneider, Service de l'Inventaire et du Patrimoine, 2015 (siège brasserie Gruber non figuré car plus éloigné)



Fig. 3 : Façades de la banque de Mulhouse au 2a rue Brûlée, de deux villas aux 13 et 15 avenue de la Paix et de l'hôtel et *Bierhalle* Gruber au 10-11 place de la Gare (aujourd'hui détruit)



Fig. 4 : Photographie du salon d'Adolphe Seyboth, 32 avenue du Président Poincaré, parue dans SETTER A. et LÜTSCHUH F., « *Aus Elsass-Lothringen Sammlungen (Sammlung Seyboth in Strassburg)* » dans *Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen*, Juillet 1901 – Juin 1902, Strassburg in Elsass, 1902

CONSTRUIRE EN ALSACE PENDANT L'ENTRE-DEUX-GUERRES :

L'ARCHITECTE JULES-PIERRE HAAS (1905-1991)

PAR MARINE LAMOULIE

Jules-Pierre Haas n'ayant jusque là fait l'objet d'aucune étude ni d'aucune publication, notre travail de recherche constitue la première tentative de présentation et de reconnaissance de son œuvre architecturale. Plusieurs raisons peuvent expliquer l'absence d'occurrence de l'architecte dans les travaux consacrés à l'architecture moderne et dans les ouvrages généraux relatifs à l'architecture en Alsace. La première de ces raisons réside dans le fait qu'au fil du temps, Haas semble avoir été placé dans l'ombre d'une personnalité autrement plus célèbre dans la région, nous pensons à Charles-Gustave Stoskopf, avec qui il a collaboré pendant plus de vingt ans. De plus, il existe très peu de documents concernant notre architecte. Même ses archives personnelles, à l'exception d'un fonds photographique aujourd'hui conservé par son fils Pierre Haas, sont extrêmement réduites. Ce point, qui a constitué la difficulté majeure de cette étude, a bien pu agir comme un frein à toute tentative d'élaborer un travail de recherche sur son œuvre. Enfin, rappelons que dans les années 1980, au moment où Haas prend sa retraite, le post-modernisme balaye et renie les expériences menées par les architectes modernes, ce qui pourrait expliquer un certain désintérêt pour les réalisations de l'entre-deux-guerres. Ce manque de considération est d'autant plus prégnant en Alsace, que l'architecture de la période allemande a laissé une profonde empreinte dans le territoire et, à en juger par le grand nombre d'ouvrages qui s'y rapportent, dans les mémoires.

Face à la rareté des sources iconographiques et textuelles véritablement exploitables, le choix de restreindre notre corpus de réalisations de l'architecte à la période de l'entre-deux-guerres s'est vite révélé pertinent à la fois historiquement et artistiquement, puisqu'il s'agit de la période pendant laquelle Haas exerce sa profession en libéral, en parallèle à sa formation d'architecte, et pendant laquelle sa créativité s'exprime donc avec le plus de liberté et d'indépendance.

Haas présentant une personnalité discrète, qui ne s'exprime ni ne s'épanche jamais dans les archives textuelles, ce sont les édifices qu'il a réalisés qui se sont rapidement imposés comme sources principales pour essayer de saisir ses idées, ses méthodes, et pour comprendre en quoi réside sa singularité. Or à première vue, sa production présente une diversité stylistique et un éclectisme déconcertants. Haas se distingue davantage par la composition de ses aménagements intérieurs, mais c'est surtout dans sa conception individualisée de l'habitat, qui cherche à établir le confort comme un standard accessible à tous, que réside toute la modernité de son architecture.

UNE EXPRESSION ECLECTIQUE

L'architecture de Jules-Pierre Haas se caractérise avant tout par son éclectisme. A première vue, il est tout simplement impossible de dégager une unité stylistique dans le corpus d'édifices étudiés, tant le vocabulaire formel employé par l'architecte varie en fonction des réalisations. Il est pourtant possible d'en distinguer trois grandes tendances, qui s'expriment de manière tout à fait concomitante dans les premières années d'exercice de Haas. La première, que nous avons qualifiée de classicisme modéré, et dont la maison Schweitzer, construite en 1937 à Strasbourg (**ILL. 1**), représente un parfait exemple, se caractérise par des formes relativement simples et des volumes élémentaires associés à des éléments de construction classiques, comme le toit à multiples versants, le pilastre ou la corniche. Ces édifices constituent une sorte de voie médiane, un style sans excès ni radicalité, susceptible de plaire aux goûts d'une grande majorité de commanditaires. La tendance régionaliste est également très présente dans l'architecture de Haas. Elle se distingue par une abondance de détails architecturaux qui confèrent un aspect traditionnel, en l'occurrence alsacien, aux constructions, et par l'emploi de techniques constructives locales comme par exemple l'utilisation du grès des Vosges comme matériau à la fois structurel et décoratif. Dans le cas de la maison Theiller-Ohl, réalisée en 1926 à Barr (**ILL. 2**), les volumes complexes sont associés à une toiture à combles retroussés, des oriels, ou encore à des colombages, autant d'éléments qui évoquent l'architecture traditionnelle alsacienne. Enfin, Haas s'engage également dans la voie d'un modernisme radical, en empruntant au Style International des caractéristiques telles que les formes et volumes géométriques, les toits terrasses, les fenêtres en bandes ou bien les enduits lisses blancs. La villa Schranz, construite à Strasbourg en 1934 (**ILL. 3**), qui représente l'édifice le plus radical et le plus abouti de la carrière de Haas, appartient en tous points à cette tendance moderne et expérimentale.

Cet éclectisme peut s'expliquer par le parcours de l'architecte. En 1923, Haas intègre l'Ecole Régionale d'Architecture de Strasbourg, au sein de laquelle une importance toute particulière est accordée à la culture architecturale classique française, à l'ornementation et à l'imitation de styles historiques. Si sa formation lui donne un certain goût pour le classicisme, les photographies que Haas a prises au cours de déplacements et de promenades nous renseignent également sur l'intérêt qu'il porte à l'architecture vernaculaire, en Alsace mais aussi dans des régions plus éloignées, comme les Alpes italiennes. Ses voyages nous apprennent enfin que Haas éprouve une véritable curiosité pour ce qui se fait de plus moderne en terme d'architecture. En effet, il visite en 1927 le Weissenhof-Siedlung de Stuttgart, un quartier de constructions résidentielles réalisé par les plus grands noms de l'architecture d'avant-garde, comme Ludwig Mies van der Rohe, Le Corbusier, Walter Gropius ou encore Bruno Taut. En 1933, il visite également la V^e Triennale de Milan, qui met à l'honneur un modèle architectural proche du Style International, ainsi que la monumentalité et la rationalité des paquebots de croisière.

Haas est aussi un architecte qui fait preuve d'une grande capacité d'adaptation face aux contraintes. Au lieu de les contourner, il s'en empare et propose une solution stylistique adaptée.

L'architecte prend notamment soin d'adapter le discours formel à la fonction de l'édifice. Les établissements Ernest Hugues de Wisches (**ILL. 4**) présentent par exemple un style radicalement moderne, qui offre un contraste saisissant avec l'environnement rural qui les entoure. Ce choix confère ainsi à l'entreprise de production et de vente de bois contreplaqué un dynamisme évident et une identité visuelle qui a sans aucun doute marqué les clients. Mais Haas se distingue surtout par l'importance qu'il porte au commanditaire, à ses goûts et à ses besoins. En effet l'architecte conçoit ce que l'on peut qualifier de « maisons-portraits », en étroite collaboration avec ses clients, afin de leur offrir un habitat totalement sur mesure. C'est suite à ce type de collaboration que Haas réalise pour Georges Schranz, passionné de navigation, une villa littéralement connectée au cours d'eau du Rhin Tortu, évoquant par ses formes la silhouette d'un paquebot.

AMENAGEMENT INTERIEUR: CLACISSISME ET EXPERIMENTATIONS

Au delà de l'éclectisme qui le caractérise, Jules-Pierre Haas apparaît surtout comme un concepteur d'espaces de vie, qui cherche à résoudre au mieux le problème de l'habitat moderne de l'entre-deux-guerres. Dans ses édifices, les aménagements intérieurs que nous avons pu étudier sont relativement traditionnels, dans la mesure où la distribution des volumes consiste en un cloisonnement des espaces en pièces bien définies. Haas recourt également à une solution classique pour segmenter les volumes en hauteur, puisqu'il conçoit des niveaux qui présentent toujours la même hauteur sous plafond, et qui communiquent entre eux par le biais d'un escalier, véritable pivot autour duquel s'articulent les espaces de vie. Il s'agit d'un modèle que Haas emploie systématiquement, même dans ses réalisations les plus expérimentales telles que la Villa Schranz. De plus, l'usage des pièces est toujours indiqué sur les plans, laissant apparaître une fragmentation en pôles rigoureusement distincts et cloisonnés les uns par rapport aux autres : l'espace utilitaire, réservé à la cuisine et à l'hygiène corporelle, l'espace de réception, également consacré aux loisirs, l'espace intime où l'on se repose et l'on dort, et enfin, dans certains cas, l'espace dédié au travail.

Il paraît toutefois évident que Haas cherche à ajouter une dimension de fonctionnalité et de modernité aux intérieurs qu'il conçoit. L'architecte s'intéresse en particulier aux solutions qui rendent possible la modulation de l'espace. Cette recherche se traduit dans ses réalisations par la présence récurrente de portes coulissantes, qui permettent de séparer ou de fusionner deux pièces, en fonction des besoins des habitants des lieux. Cette solution connaît son aboutissement dans la Villa Schranz, où Haas conçoit quatre pièces de réception en enfilade, toutes séparées par des portes coulissantes qui, une fois ouvertes, dessinent une perspective monumentale, tout en longueur. L'architecte cherche également en permanence à accroître la luminosité et la circulation de l'air grâce à de larges ouvertures et à des espaces traversants qui facilitent la création de courants d'air. La présence très fréquente de bow-windows ou d'oriels atteste aussi d'une volonté de la part de Haas d'augmenter visuellement le volume des intérieurs, et de découpler les surfaces vitrées sans pour autant agrandir l'emprise au sol du bâtiment. Cet élément architectural multiplie les points de vue sur l'extérieur et

permet de sensiblement augmenter la luminosité intérieure tout au long de la journée. Il s'inscrit d'ailleurs dans une intention permanente de concevoir une sorte de dilatation des espaces de l'intérieur vers l'extérieur, la frontière entre l'architecture et le jardin devenant parfois ténue. Tous ces éléments contribuant à la bonne circulation de l'air, de la lumière, et des personnes, se trouvent souvent accentués par un vocabulaire formel qui offre au regard une impression de fluidité et d'évidence, et donne aux volumes intérieurs un aspect dynamique, quasi organique.

Bien que Haas ait recours à des solutions modernes pour concevoir ses intérieurs, il distingue nettement le discours stylistique de l'aménagement interne. En effet, il ne cherche pas tant la cohérence de la structure et de la forme qu'une certaine idée du confort, même si elle doit pour cela présenter certaines incohérences entre ce que la façade laisse imaginer et ce que l'intérieur révèle *de facto*. En cela, Haas s'éloigne complètement du Style International, auquel il a pu être comparé dans certains documents d'archives, et des architectes comme Le Corbusier, pour qui l'intérieur et l'extérieur d'un édifice doivent former un tout indivisible, cohérent et rationnel. Il fait donc le choix d'une architecture pragmatique, qui relève bien plus de décisions raisonnées que d'une attitude partisane et doctrinale.

QUELS ENJEUX SOCIAUX DANS L'ARCHITECTURE DE JULES-PIERRE HAAS ?

La question des enjeux sociaux dans la production de Haas s'avère d'autant plus pertinente que dans certaines archives, l'architecte est associé aux grands noms du Style International. Or selon certains spécialistes comme William J.R. Curtis, ce mouvement se caractérise précisément par une réflexion sur la nature sociale de l'architecture et par des combats idéologiques rendus possibles par l'introduction de nouvelles technologies constructives.

D'une manière générale, le modèle de la villa bourgeoise se maintient encore largement dans l'architecture de Haas. Il ne semble pas avoir pour ambition de révolutionner les habitudes de vie fastueuses de ses clients les plus fortunés, rien d'étonnant donc à ce qu'il construise, dans une volonté constante de répondre aux attentes de ses commanditaires, des maisons dans la lignée des grandes bâtisses bourgeoises d'avant-guerre. Il s'agit d'ailleurs d'une position qui a pu être reprochée aux représentants du Style International tels que Le Corbusier ou Mallet-Stevens à propos de leurs villas et hôtels particuliers, ce qui tend à nuancer la position selon laquelle ce mouvement moderne serait caractérisé par une remise en question des modèles architecturaux préétablis d'un point de vue social. De fait, l'étude des intérieurs conçus par Haas révèle une hiérarchie sociale des espaces, partagés entre la famille du propriétaire et le personnel domestique. De plus, quand ils sont associés aux espaces de réception, les éléments conçus pour fusionner les pièces, tels que les portes coulissantes, renforcent la vision d'un logement comme « vitrine » de la position sociale et des moyens financiers des commanditaires.

Selon les sources consultées, Haas a réalisé peu de programmes d'habitats collectifs pendant l'entre-deux-guerres. Ils s'élèvent au nombre de trois dans notre corpus, ce qui suffit à aborder la méthode employée par l'architecte pour concevoir des logements sans l'appui et la collaboration systématique de leurs futurs habitants. La maison Metzger, réalisée en 1932 à Mommenheim (ILL. 5),

représente l'exemple le plus abouti d'habitation destinée à plusieurs familles conçue par Haas. L'architecte ne cache pas la fonction de l'édifice, il souligne même le caractère répétitif de la distribution d'un étage à l'autre grâce à une fine corniche apposée sur la façade. De plus, la notion de confort s'exprime autant dans cette réalisation que dans les villas destinées aux familles les plus fortunées, en raison d'un aménagement pratique, simple, lumineux, permettant une circulation optimale, encore accentuée par les portes coulissantes et le corridor de distribution central. Ainsi les logements destinés à la location répondent-ils aux mêmes critères de fonctionnalité et de modernité que les édifices les plus luxueux.

Haas développe enfin une sorte de « norme standard » en terme de commodité et de praticité, qui transcende le statut social du futur habitant. L'architecte propose en effet à tous ses commanditaires des intérieurs modernes permettant de leur faciliter la vie et de leur faire gagner de la place. Ainsi, le confort et la fonctionnalité représentent, pour Haas, le minimum qu'il se doit d'offrir à l'ensemble de ses clients, quels que soient leurs moyens financiers. Il systématise même cette approche en ayant recours à des « types » structurels et stylistiques que nous avons pu repérer au fil de notre étude. Haas semble donc puiser dans un répertoire de formes et de compositions établies à l'avance pour composer, après une étude attentive des besoins et des attentes, l'habitat le plus harmonieux et le plus individualisé possible, et ce à la hauteur des moyens du commanditaire.

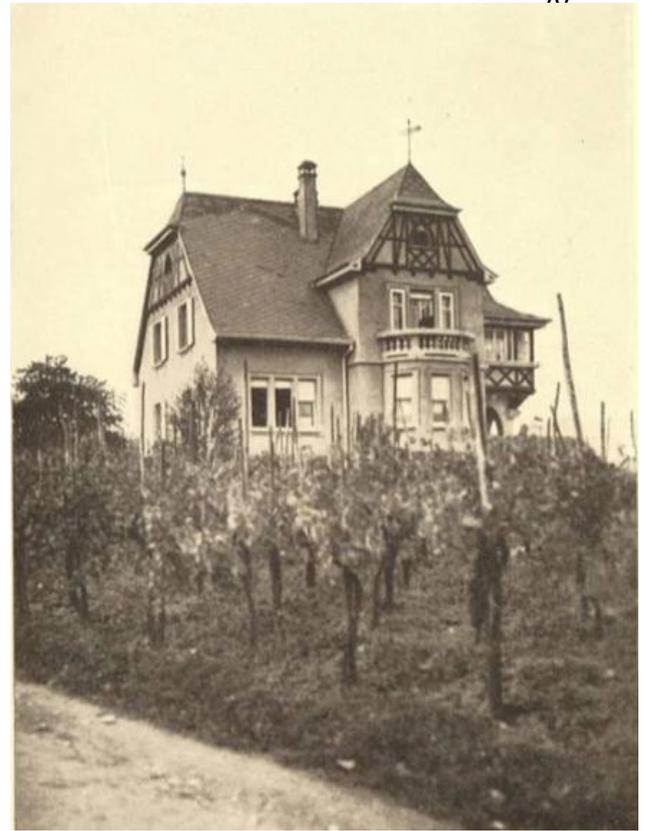
En construisant des maisons relevant d'un classicisme modéré, des édifices dans le plus pur style régionaliste, mais aussi des habitations radicalement modernes, Jules-Pierre Haas présente une œuvre tout à fait représentative de toutes les réflexions architecturales qui éclosent en Europe dans les années de l'entre-deux-guerres. Il apparaît comme un architecte de son temps, qui considère le confort et la fonctionnalité comme un standard à imposer dans tous les types de logements, individuels ou collectifs. Ainsi la véritable modernité de Haas réside-t-elle dans sa capacité à offrir un espace le plus individualisé possible à ses commanditaires, et qui répond parfaitement à leurs besoins.

Bien que cette étude montre déjà l'intérêt indéniable que présente l'œuvre de Jules-Pierre Haas, gardons à l'esprit que notre corpus ne représente qu'une infime partie de tout ce que l'architecte a pu réaliser au cours de sa carrière, jusque dans les années 1980. L'une des interrogations qui apparaît au terme de ce travail serait en effet de savoir comment et pourquoi Haas se met à travailler pour Charles-Gustave Stoskopf aux lendemains de la Seconde Guerre Mondiale, alors que sa carrière en tant qu'architecte libéral semble connaître un certain succès. Il va sans dire que Haas présente des qualités qui ont dû séduire Stoskopf jusqu'à l'inciter à l'intégrer à son équipe, et qu'il a sans doute contribué, dans une mesure qui reste encore à découvrir, à la réussite du grand représentant de l'architecture alsacienne des Trente Glorieuses.



ILL. 1 : Maison Schweitzer, Strasbourg (1937)

Crédits : Marine Lamoulie



ILL. 2 : Maison Theiller-Ohl, Barr (1926)

Crédits : Jules-Pierre Haas



ILL. 3 : Villa Schranz, Strasbourg (1934)

Crédits : Jules-Pierre Haas

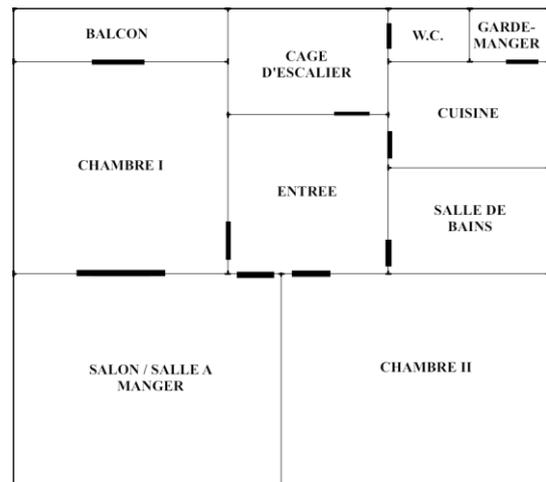


Illustration 5 : Maison Metzger, Mommenheim (1932)

Crédits : Marine Lamoulie



ILL. 4 : Etablissements Ernest Hugues, Wisches (entre 1926 et 1935)