

PARCOURS DANS LE SKOGSKYRKO GÅRDEN

séquences narratives et clés de lecture



Table des matières

Introduction	5
1. Le mur d'enceinte : la prédominance de la nature, maître-mot du projet de concours	11
2. La fontaine: la métaphore du deuil, une architecture empathique	13
3. L'entrée: la dualité du monde exprimée à travers une scénographie de contraste	17
4. Le paysage biblique: la dimension spirituelle d'une composition équilibrée et sublime	21
5. La Grande Croix: une architecture «aconfessionnelle»	27
6. Le Bosquet de la Meditation: l'intime chapelle de la nature, lieu de contemplation et de recueillement	29
7. Le chemin des Sept Puits: les sépultures des bois, la fabrication d'un paysage spirituel	33
8. La Chapelle de la Résurrection: le rituel du passage, relation intangible entre objets indépendants	39
9. L'intérieur de la Chapelle de la Résurrection: l'architecture immatérielle et abstraite pour le dernier voyage de l'âme	47
10. Le bâtiment de service: l'introversión d'un modeste bâtiment à l'écart des champs du repos	53
11. La Chapelle des Bois: amalgame de références au service d'une architecture familière et intemporelle	57
12. Le passage entre l'extérieur et l'intérieur de la Chapelle des Bois: métamorphose d'une architecture simple pour une acceptation de la mort	65
13. Le Complexe Funéraire: le hall monumental, élément fédérateur entre chapelles autonomes	71
14. L'intérieur des chapelles: la Chapelle de la Sainte Croix, la Chapelle de la Foi et la Chapelle de l'Espoir, tous autour du catafalque	77
15. L'espace sépulcral du Crématoire: la métaphore de la ville pour des personnes d'importance	87
Conclusion	89
Iconographie	90
Bibliographie	93

Introduction

« We are interested in making an architecture that does not rely on language. An architecture whose physical presence has a direct emotional effect.»

*Adam Caruso
The Feeling of Things*

Dans notre travail d'architecte, nous sommes souvent confrontés à la conception d'espace dont le but est de répondre à une fonction. Cependant, l'architecture s'attaque parfois à des domaines qui sont de l'ordre de l'indicible. Comment construire un espace qui répond à un besoin existentiel ou émotionnel ? Par quels moyens physiques l'architecture influence-t-elle notre perception du monde ? L'étude de l'architecture sacrée offre une partie des réponses à ces questions.

L'expérience du parcours dans le Skogskyrkogården, est pour moi ce qui s'approche de plus près d'une architecture du sensible. Une architecture qui par sa réalité matérielle influe de manière directe sur les émotions et les expériences ressenties. En effet, lors de ma première visite de ce cimetière, sans savoir l'expliquer, j'ai immédiatement été subjuguée par sa force spirituelle. Est née de cette expérience marquante, une fascination grandissante pour ce lieu.

Le but de ce travail consiste à proposer des clés de lectures à travers une visite narrative et imagée qui permet à la fois une compréhension globale du cimetière mais surtout, qui tente de déceler les mécanismes sensibles employés par les architectes. Le choix d'une explication par le parcours plutôt qu'une étude chronologique de sa construction, sert à la mise en exergue de l'expérience physique et visuelle vécue par le visiteur. Il est évident que le parcours avait été soigneusement étudié par les architectes. L'étude propose de mettre en valeur les choix architecturaux qui participent à l'effet de grandeur et de paix de ce cimetière si particulier.

« Les forêts ont été les premiers temples de la Divinité, et les hommes ont pris dans les forêts la première idée de l'architecture [...]. »

*François-René de CHATEAUBRIAND
Le Génie du Christianisme*

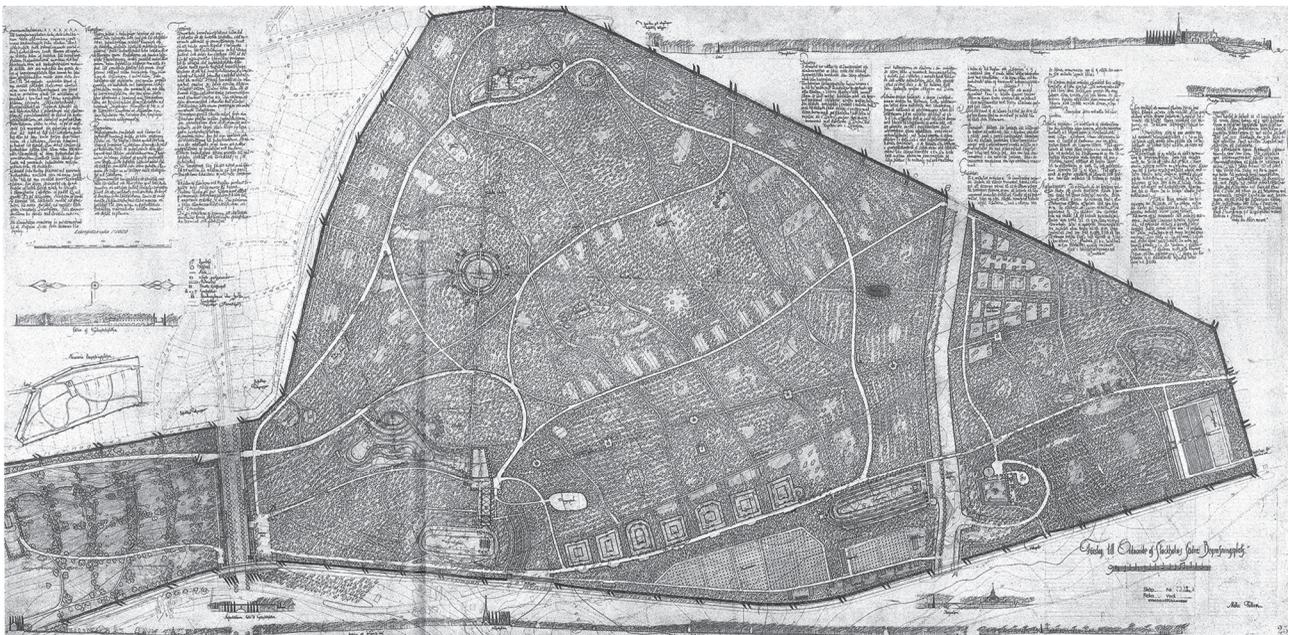


1. « Un homme dans les bois »





2. Murs d'enceinte, flanc ouest



3. Plan global, projet de concours, Tallum, 1915

1. Le mur d'enceinte : la prédominance de la nature, maître-mot du projet de concours

« En arrivant sur les lieux depuis la ligne de métro, sur le flanc ouest du Skogskyrkogården se dresse le mur d'enceinte [2]. Il est constitué d'un appareillage irrégulier de pierres brutes en granit gris, surplombées d'un lit de mousse. Il a été construit au moyen des pierres des carrières présentes sur le site. Le lit de mousse est un dispositif paysager conçu par les architectes puisque sur le haut du mur se trouve une légère excavation qui permet d'y disposer de la végétation. L'impression qu'il me donne est qu'il a toujours existé, à l'image des vieux murs des campagnes que le temps a couverts de végétation. Il mesure presque 2 mètres de haut, englobe plus de 100 hectares sur 4 km de long. Il m'empêche de voir ce qui se passe au sein du cimetière et conserve ainsi toute la dignité et la paix nécessaire à un lieu de ce type. La forêt de grands pins quant à elle, déborde et s'étend naturellement en dehors de l'enceinte. Ceci démontre la prévalence de la nature sur les éléments construits. »

La subordination de l'architecture à la nature est l'élément qui a permis au projet de concours dénommé Tallum [3] des architectes Erik Gunnar Asplund et Sigurd Lewerentz, de se démarquer ses concurrents en 1915. C'était également l'un des points essentiels demandés dans le cahier des charges du concours. Le nom Tallum met en avant les principes fondateurs du projet. « Tall » signifie « pin » en suédois ; la forêt est l'élément central. Il s'agit de surcroît d'un clin d'œil à la Villa Tallom, construite par Walkman à Stockund¹. Walkman fut un des professeurs favoris d'Asplund et également son premier employeur. Il est important de noter que ce même professeur faisait partie du jury pour le concours du Skogskyrkogården.

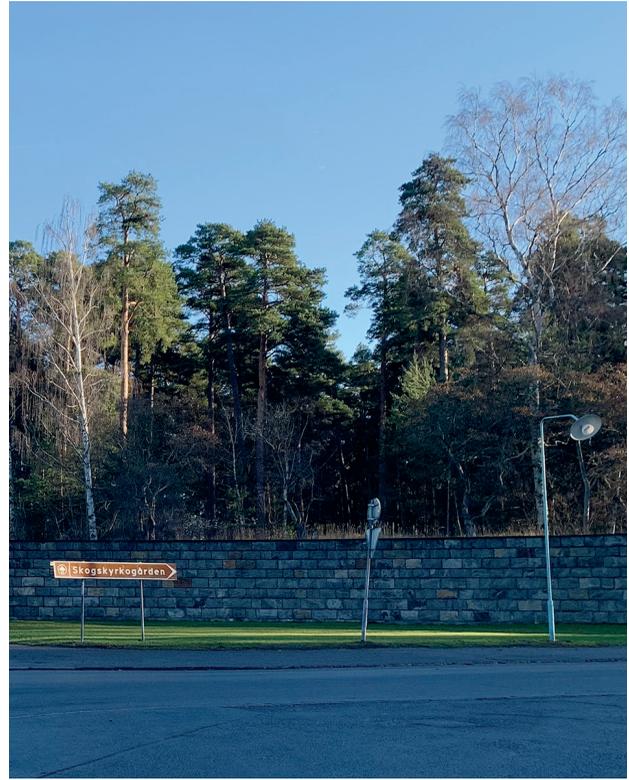
Au total 53 propositions sont déposées pour répondre au premier concours suédois lancé à l'international. Elles sont pour la plupart d'inspiration classique et s'accompagnent d'un lourd remaniement de la nature dans une volonté de symétrie, à l'image des jardins à la française. Le projet lauréat consiste en une intervention minimale inspirée de l'architecture romantique, émanant d'Allemagne et courante à Stockholm au début du XX^e siècle. Des bâtiments épars reliés par des chemins sinueux proposent une promenade dans une forêt nordique primitive dans laquelle sont entreposées librement les pierres tombales. Le respect et la mise en valeur des éléments existants et de la topographie participent au renfort de la signification spirituelle du lieu. La conservation des deux routes historiques démontre du regard attentif des architectes sur l'existant. Il s'agit des routes de Dalarö, aujourd'hui route de Minneslunds, et de l'anciennement nommée route de Tyresö, correspondant actuellement au tracé de la Ljusglimtsvägen². Les architectes réinterprètent également les trois carrières du site. Retravaillées en terrasse, elles servent d'espace de cérémonie extérieure et ressemblent fortement aux théâtres antiques d'Italie.

Sur le plan déposé pour le concours, la forêt est omniprésente, quasiment vierge. C'est pourquoi malgré un jury séduit par leur proposition, il sera demandé aux architectes de modifier leur projet en apportant plus de clairières et ainsi éviter une monotonie trop importante. Pour justifier son choix, le jury du concours salua leur dévotion envers la nature du lieu : « Le projet Tallum se caractérise par son inclination à se soumettre entièrement à la forêt et au terrain. La proposition a reçu le premier prix en raison de son caractère délicat et supérieur. »³

1 Tallum, Gunnar Asplund's & Sigurd Lewerentz's Woodland Cemetery in Stockholm, Bengt O. H. Johansson, Byggförlaget, Stockholm, 1996
 2 Life and Death at Skogskyrkogården, Nils Carmel, Stockholm, 2014
 3 Tallum, Gunnar Asplund's & Sigurd Lewerentz's Woodland Cemetery in Stockholm, Bengt O. H. Johansson, Byggförlaget, Stockholm, 1996



4. Canopée de tilleuls, Sockenvägen



5. Place semi-circulaire, entrée nord



6. Fontaine, entrée nord

2. *La fontaine: la métaphore du deuil, une architecture empathique*

« Le mur d'enceinte donnant sur la Sockenvägen change d'apparence, l'appareillage devient régulier sur le haut ; il indique que l'entrée principale n'est pas loin. Une série de tilleuls taillés en cube forment une canopée s'interrompant au moment de retrouver la place semi-circulaire devant l'entrée [4, 5]. Sur cette place se trouve un parvis herbacé avec la route principale en son centre. Les murs concaves, à l'image de deux grands bras enlaçant, invitent les promeneurs à rentrer dans le cimetière. Leur appareillage est cette fois complètement en pierre de taille régulière.

La route allant en direction du cimetière est entourée de deux murs, sur celui de gauche, se trouve une fontaine constituée de quatre colonnes sur lesquelles repose une architrave. C'est le premier objet que l'on aperçoit lorsque l'on s'approche du cimetière. »

La fontaine mesure un peu plus de 2 mètres de haut, elle est dimensionnée à échelle humaine, ce qui est peu commun pour une colonnade ; notre relation avec cet objet est donc directe, personnelle et intime [6]. Derrière ces quatre colonnes, l'eau s'écoule sur un appareillage de pierre brute. L'eau s'apparente à des larmes, elle devient ainsi une métaphore du deuil. Elle laisse apparaître des traces rougeâtres qui se modifient au fil des saisons et deviennent les marques imprévisibles du temps. La fontaine se présente comme une sorte d'excavation du mur qui laisse apparaître en son intérieur sa vraie nature. Le placement de cette fontaine à l'entrée fait honneur aux émotions profondes ressenties lors d'un deuil et signifie qu'il est permis de les exprimer une fois passer ses murs. L'architecture devient un être de compassion qui pleure avec les endeuillés et les accompagne dans leur souffrance.



7. *Photo historique, entrée nord*





8. Photo historique, vue du ciel depuis la « Sockenvägen »

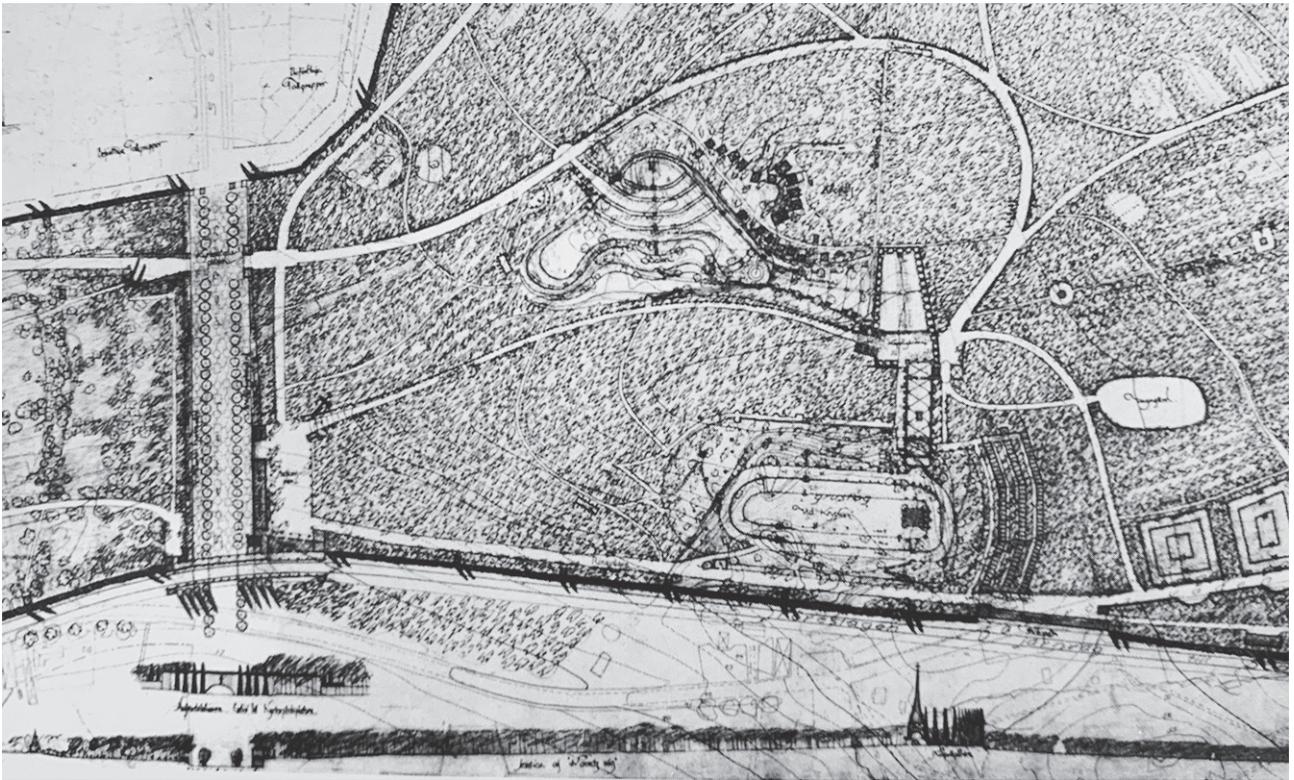


9. Chemin d'accès, entrée nord

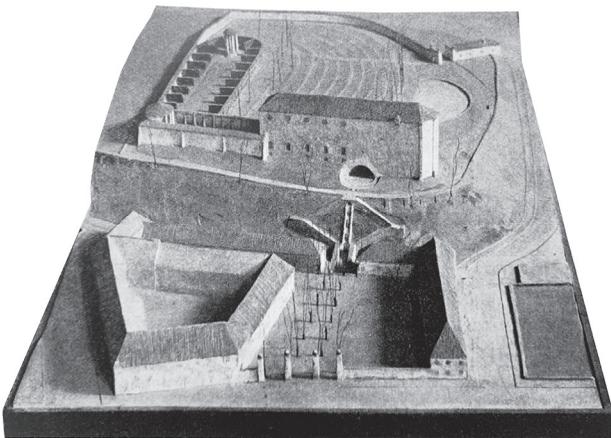
3. *L'entrée: la dualité du monde exprimée à travers une scénographie de contraste*

« Vient le moment de pénétrer dans le cimetière, une marche de quelques minutes qui me laisse le temps à la réflexion. Au fur et à mesure que j'avance les murs s'amenuisent, la route se trouve légèrement en pente. Tout au long de mon ascension, j'aperçois la Grande Croix de pierre qui est à la fois un repère et un signal. »

L'entrée est un dispositif scénographique puissant [8]. Elle travaille sur trois aspects fondamentaux : l'espace, la vue et le temps. Spatialement, d'abord emmurés avec des murs d'environ 3 mètres de haut, ils s'amenuisent au fur et à mesure du déplacement pour devenir des murets et finalement s'ouvrir sur un paysage «biblique». L'orientation de la route en direction de la Grande Croix n'est pas due au hasard, si l'on regarde attentivement le plan, nous remarquons que son tracé n'est pas perpendiculaire à la Sockenvägen mais légèrement diagonale. La perpendicularité aurait fait partie des premiers choix pour des architectes néoclassiques. Cette diagonale relie à la fois les utilisateurs du cimetière à la croix mais également l'entrée du Skogskyrkogården avec le cimetière de Sandsborg dont le concours devait en être l'extension. Il s'agit d'ailleurs de la seule connexion entre les deux espaces funéraires. Le passage entre l'extérieur et l'intérieur du cimetière prend plusieurs minutes puisque la route fait plus de 100 mètres. La scénographie est réfléchi pour le piéton et une promenade au sein du cimetière constitue un court pèlerinage, un voyage hors du temps idéal pour une introversion [9]. Le travail s'effectue sur le contraste entre un espace contraint puis complètement ouvert, un mouvement et une vue forcée à une liberté totale. Tous ces éléments participent à la mise en exergue du passage entre un espace du quotidien et un lieu sacré.



10. Plan, entrée principale, Tallum, 1915



11. Maquette, projet du crématoire d'Helsingborg



12. Maquette, projet Tallum

Dans le projet de concours, la scénographie est travaillée sur le parcours entre l'entrée et la chapelle principale, mais utilise les mêmes dispositifs architecturaux et paysagers [10]. L'entrée du cimetière se trouvait dans l'angle nord-ouest du site et une route diagonale la reliait avec la chapelle principale. La voie d'accès diagonale était étroitement liée à la topographie puisqu'elle longeait la crête de la colline existante. Son implantation est comparable à la route actuelle, la topographie se trouve donc être la source de cette direction.

Dans le projet de 1915, les personnes arrivent à l'entrée du cimetière et aperçoivent une croix penchée indiquant le chemin vers la chapelle. Le parcours s'effectue par une forêt sépulcrale sombre. Une fois arrivée sur le haut de la colline sur laquelle se trouve la chapelle, l'omniprésence des pins empêche encore la vue sur le paysage alentour. À l'intérieur de la chapelle, l'espace de cérémonie est introvertie. À la fin de la cérémonie le cortège funèbre se dirige vers une salle lumineuse. Accessible par la montée de quelques marches, la salle offre finalement une vue libératoire sur tout le site et permet l'appréciation du panorama. Avec elle s'accompagne le soulagement et le retour à la vie des personnes endeuillées. Le contraste est déjà le dispositif scénographique utilisé, en passant de l'ombre à la lumière, d'une vue restreinte à une vision complète.

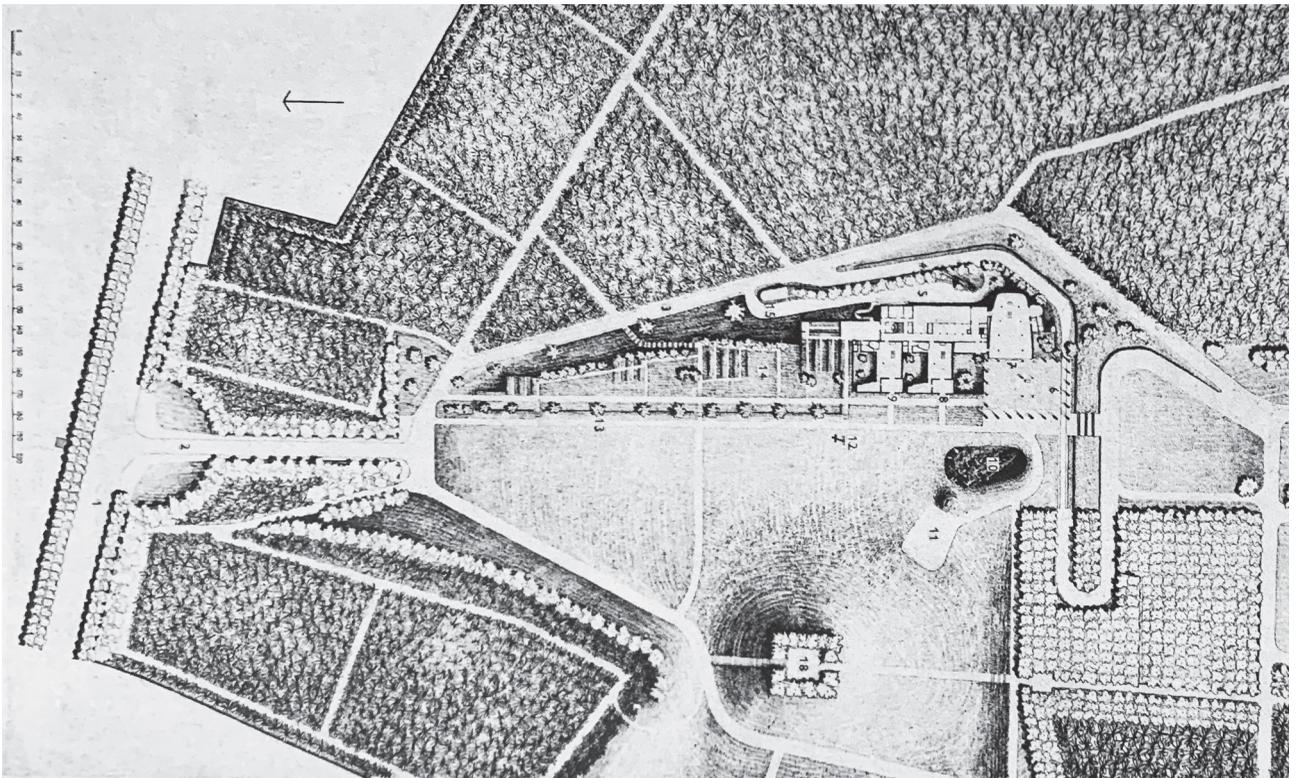
Ce dispositif cérémonial a été inspiré par un projet de Stubelius et Lewerentz pour le cimetière de Herligaden à Helsingborg [11]. Dans ce projet, le bâtiment était disposé au-dessus d'un ruisseau au sommet d'une colline, le cours d'eau une fois passé sous le bâtiment se transformait en petite cascade. La chapelle était constituée de deux salles fondamentalement différentes, dont la jonction se trouvait être exactement au-dessus de la chute d'eau comme pour signifier une purification. En effet, le cortège funèbre passait d'abord par la

salle appelée *Hall de la Mort* dans laquelle se trouvait le catafalque. Une fois la cérémonie terminée, il devait monter un escalier le menant à la deuxième salle intitulée *Hall de la Vie*. Le contraste des ambiances se trouvait non seulement dans le travail colorimétrique, d'abord neutre puis rempli de couleur, mais également dans l'ambiance lumineuse, passant d'un espace tamisé à une salle presque éblouissante. C'est en discutant au-dessus de la maquette de ce projet lors d'une exposition que Lewerentz et Asplund décidèrent de participer ensemble au projet du cimetière sud de Stockholm. Le parallèle entre le projet d'Helsingborg et la chapelle du concours du Skogskyrkogården est indéniable [12].

La mise en relation des opposés est présente sur tout le site du Skogskyrkogården. Le contraste spatial et lumineux exacerbe les sens. Le changement drastique d'environnement est à l'image des émotions violentes qui nous envahissent à la mort d'un proche, l'architecture dialogue avec nos sentiments intérieurs. Le contraste devient finalement une expression de la dualité de l'existence : la mort et la vie, l'ombre et la lumière, le corps et l'âme.



13. Photo historique, le paysage « biblique »



14. Plan, 1932

4. *Le paysage biblique: la dimension spirituelle d'une composition équilibrée et sublime*

« Une fois dans l'enceinte du cimetière, apparaît le paysage biblique. Une composition d'objets architecturaux dont la présence est renforcée par une grande plaine verdoyante et immaculée [13]. Le contre-jour dû à mon orientation vers le sud en intensifie leur figure. Encore proche du mur de l'entrée principale, je vois la plaine ascendante qui me projette en direction du ciel. J'aperçois tout juste la cime des arbres dont la couleur sombre accentue subtilement les contours topographiques de cet espace lyrique.

Sur le flanc est se trouve « le chemin de Croix » constitué de pierres beiges disposées en opus incertum. Il est suffisamment large pour permettre d'y marcher côte à côte avec des proches. Il se dirige vers le sud en direction de la Grande Croix et du Crématoire. Il suit, avec un léger décalage, le mur d'enceinte de l'espace qui contient les urnes des personnes importantes de la ville de Stockholm. C'est un mur lisse, une matérialité douce obtenue grâce à un fin crépi beige orangé avec un acrotère triangulé. L'acrotère s'apparente à une toiture à deux pans en cuivre oxydé comme les toitures traditionnelles de la ville. Ce mur relie architectoniquement le complexe funéraire avec les murs de l'entrée principale⁴.

La croix de pierre se tient juste à la fin de ce mur, sur la droite du chemin. Un accent vertical puissant qui annonce la pénétration d'un autre espace : celui des chapelles. Ces chapelles sont encore invisibles depuis l'endroit où je me trouve. Je peux cependant apercevoir une partie du portique monumental qui forme un grand abri ouvert. Le complexe funéraire est orienté vers l'ouest en direction d'un autre élément constitutif du paysage : le Bosquet de la Méditation. Ce dernier trône sur le point

le plus haut du site, sur le haut d'une colline, à l'image d'un temple grec dont la volumétrie est déterminée par douze grands ormes placés en carré. »

L'emplacement des différents éléments composants le paysage de l'entrée a été fixée par Asplund et Lewerentz en 1932 [14]. Les plans proposés à la commission du cimetière sont les derniers à illustrer l'entièreté du site. Lewerentz est cependant écarté de la réalisation du crématoire pour des raisons de non-respect des délais dans son travail en 1935. La réalisation du complexe funéraire comprenant les trois chapelles, le portique monumental, le crématoire et son espace sépulcral, sont les œuvres d'Asplund. Il déclara « [...] l'image du paysage ne fut complète que lorsque ce bâtiment [le crématoire] fut construit. »⁵.

Pour Asplund « l'image » est le point de départ de sa recherche architecturale. Dans le cas du paysage « biblique » du Skogskyrkogården, la vision⁶ architecturale a été travaillée à partir de nombreux croquis de la perspective visible depuis l'entrée principale. Il s'agit pour l'architecte de définir les objets qui interagissent dans ce qu'il appelle un « horizon libre »⁷. L'équilibre entre les éléments est trouvé au moyen à la fois de résonances formelles et d'association d'opposés. Le portique monumental dialogue avec le Bosquet de la Méditation par la disposition des colonnes ou arbres placés de manière régulière sur un plan rectangulaire. Le développement horizontal du complexe funéraire est compensé par l'accent vertical donné par la croix. Celle-ci est accentuée grâce à l'absence des arbres en arrière-plan et marque la séparation entre le ciel et la terre⁸. L'omniprésence de la grande plaine dans notre champ de

4 Erik Gunnar Asplund, Escritos 1906/1940; Cuaderno del viaje a Italia de 1913, El croquis, Madrid, 2002

5 Ibid.

6 E. G. Asplund architect, friend and colleague, Christina Engfors, Arkitektur förlag, Stockholm, 1990

8 Erik Gunnar Asplund, Escritos 1906/1940; Cuaderno del viaje a Italia de 1913, El croquis, Madrid, 2002

8 The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape, Caroline Constant, Florida University, Byggförlaget, Stockholm, 1994

vision vient défier l'immensité du ciel. Elle paraît infinie. En effet, le léger dévers nous empêche d'en voir les limites. Les objets architecturaux sont donc de petites tailles en comparaison de la plaine. C'est d'ailleurs Asplund lui-même qui indique que « la monumentalité a été réservée intentionnellement au paysage »⁹ [15].

Cette représentation de l'infini est présente dans les peintures romantiques allemandes du XVIIIe et XIXe siècles. La littérature a souvent comparé le paysage de l'entrée du Cimetière des Bois avec les fameuses peintures de Caspar David Friedrich appartenant à ce courant. Les représentations de paysage des peintures romantiques affichent un panorama dans l'immensité et travaillent sur le contraste de la lumière [16]. Dans certains de ces paysages, Caspar Friedrich y ajoute une croix qui est à la fois la représentation d'un symbole religieux mais fait également partie des éléments de la nature¹⁰ [17]. Comme dans le Skogskyrkogården, la croix ne se limite pas à un symbole religieux car sa signification est laissée libre d'interprétation. De manière analogue, Asplund, pour décrire le paysage de l'entrée, emploie le mot « biblique »¹¹. Ce mot placé soigneusement entre guillemets et ceci pour deux raisons. La première est qu'il est fidèle à son vœu de faire une architecture parlante, un langage spirituel universel. Deuxièmement, la référence à la Bible indique que le paysage est chargé d'un sens spirituel profond.

Comment donner un sens spirituel à un espace alors même que le spirituel appartient au monde de l'ordre de l'indicible et de l'intangible ? L'analyse du paysage selon les principes du sublime est l'un des moyens de comprendre la force de ce panorama. Dans son livre « Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau », Edmund Burke

tente de différencier le sublime du beau. Le sublime à la différence du beau inclut une dimension de peur ou de terreur. La sensation offerte par le sublime est la prise de conscience soudaine de notre condition humaine. Un des moyens d'expression du sublime décrits par Burke est la notion d'infini, qui peut être réelle ou simplement suggérée. Dans le Skogskyrkogården, la notion d'infini est apportée par la grande plaine dont les limites sont insaisissables. La présence divine évoquée par la croix attire à un autre élément du sublime : le pouvoir. Plus précisément, le pouvoir de Dieu qui nous dépasse et auquel nous sommes entièrement soumis. Il déclenche une peur irrémédiable en parallèle d'une admiration des plus profondes. Le troisième élément utilisé dans le cimetière est la lumière. Burke nous indique que l'obscurité est essentielle au sublime, et que cette dernière peut être obtenue grâce à une surexposition lumineuse. Il prend comme exemple une oxymore dans *Les paradis perdus* de Milton : « les bords de tes vêtements sont obscurcis par une excessive lumière ». Dans le paysage du cimetière la surexposition provoquée par l'orientation sud qui en hiver, avec un soleil rasant, obscurcit considérablement les objets qui en font partie. Néanmoins bien que cet argument soit moins tangible à d'autres périodes de l'année, le passage entre l'ombre et la lumière fait partie des éléments du sublime récurrent dans tout le cimetière. Le sublime est finalement l'un des éléments essentiel qui fait du Skogskyrkogården un lieu formidable, provoquant de vives émotions et des souvenirs marquants chez toutes les personnes qui le visitent.

9 The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape, Caroline Constant, Florida University, Byggförlaget, Stockholm, 1994

10 Ibid.

11 Erik Gunnar Asplund, Escritos 1906/1940; Cuaderno del viaje a Italia de 1913, El croquis, Madrid, 2002

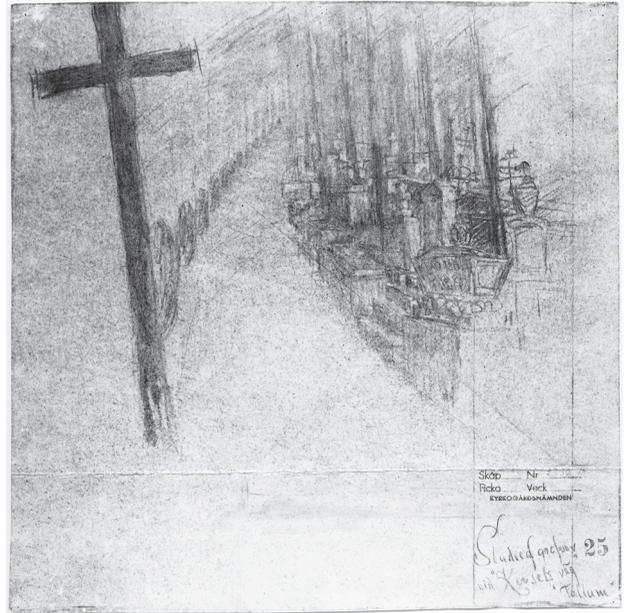


18. « L'horizon libre »





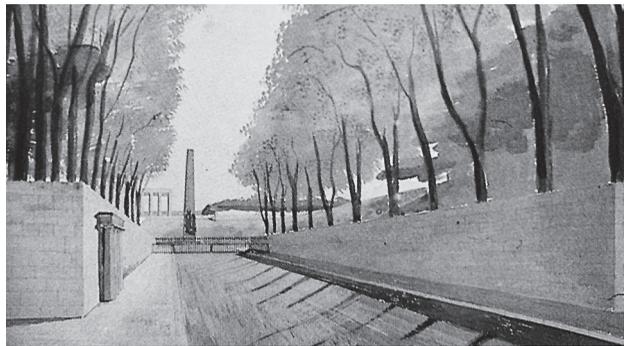
19. La Grande Croix



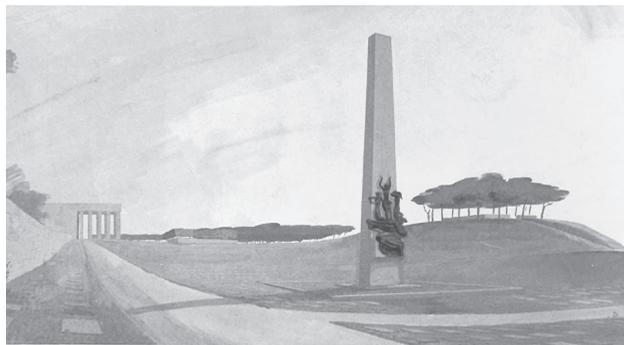
21. Croquis explicatif, concours 1915



20. Entrée principale, 1930



22. Entrée principale, 1932



23. Paysage « biblique », 1932

5. *La Grande Croix: une architecture «aconfessionnelle»*

La grande croix est l'un des éléments essentiels de la composition du paysage «biblique» de l'entrée [19]. Le symbole de la croix est déjà présente dans le projet de concours, elle est cependant différente de l'existante. Dans l'un des croquis explicatifs du concours attribué à Lewerentz, la croix est représentée comme une croix de bois penchée de simple facture représentative des tombes des cimetières vernaculaires [20]. Elle annonce le début de l'ascension vers la chapelle principale. On reconnaît également la présence des pins qui s'entremêlent aux tombes. Des mausolées de différentes tailles se situent le long de la route. Le revêtement de sol est un pavage géométrique. Cette représentation de la forêt sépulcrale ressemble à la Via delle Tombe de Pompéi¹². Les références antiques découlent des influences néoclassiques et des différents voyages effectués par les architectes.

Le symbole de la croix se retrouve dans les projets révisés jusqu'en 1919, après cette date il n'est plus utilisé pour la scénographie de l'entrée. À partir de 1923, Lewerentz introduit la recherche autour d'un obélisque qui reprend le rôle de la croix [21]. En 1932, vient le moment de la réalisation du crématoire [22, 23]. À ce moment-là, lors du dessin de l'avant-projet, les recherches de Lewerentz sur l'emplacement de cet objet continuent. L'obélisque est placé à trois endroits différents, successivement : sur la place semi-circulaire à l'extérieur de l'enceinte, juste à l'intérieur du cimetière puis finalement annexée au crématoire. L'obélisque est souvent représenté avec à ces pieds l'œuvre en bronze de John Lundqvists, le Monument à la Résurrection. Il devient l'arrière-plan idéal pour la sculpture¹³. Le dialogue

entre les deux objets se joue sur la verticalité ; l'accent architectonique puissant vers le ciel augmente l'aspect dramatique du mouvement des personnages.

La statue sera finalement placée sous le portique et l'obélisque remplacé par la croix. Ce remplacement se fait tardivement, presque à la fin des travaux pour les chapelles. La croix de pierre apparaît pour la première fois en 1939¹⁴. Caroline Constant considère qu'Asplund après avoir rejeté les études faites sur l'obélisque, avait probablement reconnu la nécessité d'un élément symbolique guidant les visiteurs à l'intérieur de l'enceinte sacrée. Quelques mois plus tard, la croix est financée par un donateur anonyme. Faisant tout de même partie des symboles puissants liés au christianisme, Asplund en change volontairement les proportions pour s'éloigner de la Sainte Croix chrétienne. Un des principes qu'ont suivi les architectes tout au long de la réalisation du cimetière a été d'éviter la ségrégation religieuse. Le Skogskyrkogården devait être pensé pour être ouvert à tous types de croyances. Plutôt que d'éviter frénétiquement tous les symboles confessionnels, les architectes ont pris le parti de miser sur une réinterprétation de ces symboles, pour y inclure une connotation plus large et une intégration plus douce.

12 The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape, Caroline Constant, Florida University, Bygghörlaget, Stockholm, 1994

13 Tallum, Gunnar Asplund's & Sigurd Lewerentz's Woodland Cemetery in Stockholm, Bengt O. H. Johansson, Bygghörlaget, Stockholm, 1996

14 The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape, Caroline Constant, Florida University, Bygghörlaget, Stockholm, 1994



24. *Le Bosquet de la Médiation*



25. *Montée des marches*



26. *Intérieur, vue sur le panorama*

6. *Le Bosquet de la Méditation: l'intime chapelle de la nature, lieu de contemplation et de recueillement*

« Après ma pause pour admirer quelques instants le paysage depuis l'entrée principale, je continue mon chemin sur la droite en direction du Bosquet de la Méditation. J'avance tranquillement sur une route asphaltée. Sur ma droite se trouve le Minneslund, une colline arborisée avec des cheminements sinueux qui permet aux endeuillés de déposer les cendres librement.

Après quelques minutes de marche, j'arrive finalement devant le Bosquet de la Méditation où m'attendent une cinquantaine de marches disposées sur cinq paliers [24]. Les marches paraissent fines en comparaison de la largeur de l'escalier. Ce dernier est constitué de pierres taillées en grands parallélépipèdes à la matérialité rugueuse. La taille de ces pierres varie et dessine des joints irréguliers. L'escalier est confortablement enfoncé dans la colline. La prairie verdoyante entoure ce dernier de son galbe duveteux. Au bout de cet escalier m'attendent les ormes qui définissent l'aboutissement de cette montée. À mi-chemin, j'entrevois des murets à l'appareillage en pierre brute similaire à celui du mur d'enceinte du cimetière [25]. Je me retrouve à nouveau face au soleil qui scintille entre les feuilles des arbres. Je continue mon parcours. Je ne suis que peu essouffée, car plus j'avance, plus la hauteur des contremarches diminue. Les remblais courbes de chaque côté de l'escalier ne me permettent pas de voir ce qui m'entoure.

Je me retrouve enfin en haut des marches et s'ouvre devant moi une petite place carrée entourée par ces murets d'une soixantaine de centimètres de haut [26]. L'appareillage des murs à l'intérieur de cet espace a changé. Une peau lisse faite d'un appareillage de pierres noires et brillantes recouvre le dessus et les flancs intérieurs des murets. Au centre se trouve un élément carré d'un peu plus d'un mètre et d'à peine 20 centimètres de haut. La même pierre noire le recouvre. Plusieurs bougies laissées sur les murets sont encore

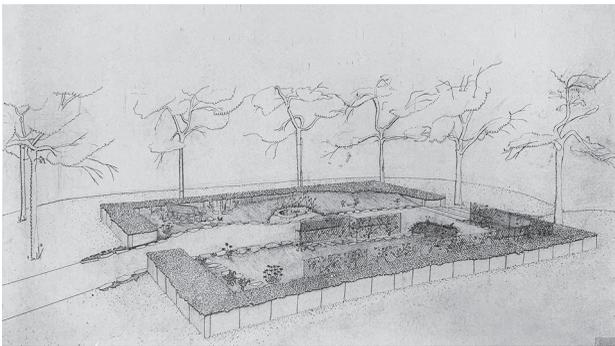
allumées et sont la trace d'une attention portée à un être cher. Leurs petites flammes contrastent avec le noir profond de la pierre. Je suis sur un chemin de gravier qui contourne cet objet central. Quatre bancs sont adossés aux murets et regardent vers l'intérieur de cet espace. Les ormes qui délimitent la volumétrie de ce lieu par leur envergure sont au nombre de douze. Ils forment une homothétie du carré des murets à environ 3 mètres de distance. Même si je me trouve en extérieur, l'espace engendré par les grands végétaux est un espace intime.

Depuis le haut de cette colline, j'aperçois enfin le panorama. Sur la droite, je vois les premières pierres tombales disposées irrégulièrement sur la prairie en contrebas. Elles sont parfois abritées par quelques arbres à feuilles caduques ou un enclos d'arbustes. Sur la gauche, le complexe du Crématoire est enfin visible dans son entier et je note la présence de nouveaux éléments. Un étang artificiel au périmètre courbe fonctionne comme un miroir et reflète le portique monumental. Je découvre également la place des cérémonies extérieures pavée de pierre. Asplund avait utilisé le début du dénivelé du Bosquet de la Méditation pour que celle-ci ressemble à un amphithéâtre. Le catafalque est entreposé sur un petit monticule à la vue de tous. Je comprends alors qu'il existe une relation visuelle et spatiale entre l'orientation de la place, le Bosquet de la Méditation, l'étang et le portique. Je regarde ensuite en direction du sud, la suite de mon voyage est toute tracée. Entre les grands pins, un chemin mène tout droit à la Chapelle de la Résurrection [27]. »

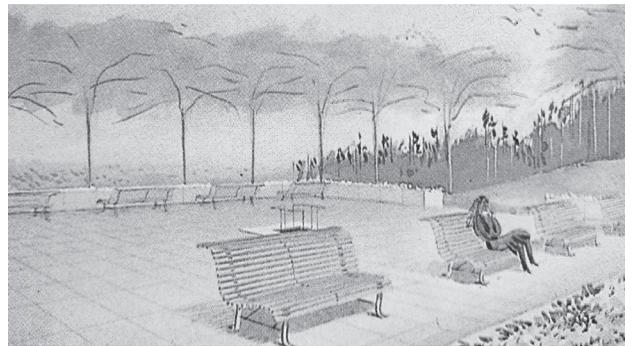
Le Bosquet de la Méditation se trouve sur l'endroit le plus haut du site qui jouit de la vue la plus entendue sur les alentours. La plus grande des chapelles se trouve actuellement derrière le portique monumental qui est un emplacement bien plus bas que celui imaginé au départ. Selon Bengt O. H. Johansson, la raison du changement de l'emplacement de la chapelle résulte du



27. Vue en direction du Chemin des Sept Puits



28. Perspective, Lewerentz, Bosquet de la Méditation



29. Perspective, Lewerentz, Bosquet de la Méditation



30. Cierges allumés et bouquet de fleurs

développement de la zone résidentielle¹⁵. Inexistante au début de la construction du cimetière, elle s'est peu à peu étendue et est venue perturber la vue idyllique sur la nature sauvage. Le panorama envisagé par les deux architectes aurait en effet perdu en force puisque l'intrusion visuelle de la vie quotidienne perturberait l'intimité et la dignité nécessaires à ce type de lieu. Le cimetière actuel forme comme une «bulle» spatio-temporelle qui permet de faire son deuil sans les infiltrations parasites du quotidien.

Si un espace extérieur complètement ouvert va à l'encontre de l'idée d'intimité, elle est réalisée grâce à plusieurs éléments. Son emplacement est stratégique. C'est un lieu à l'écart, isolé sur tout son périmètre et en hauteur. Ceci empêche les regards indiscrets de pénétrer à l'intérieur de cet espace. Les arbres ont également un rôle important. Les troncs des ormes s'apparentent à des colonnes par leur disposition régulière. La nature prend le rôle de l'architecture et délimite ainsi un intérieur et un extérieur. Ils définissent la volumétrie de cet espace. Depuis l'intérieur, leur position est à une certaine distance et en contrebas de l'enceinte formée par le muret. La canopée ainsi plus basse offre un espace sous le feuillage à échelle humaine et par conséquent un espace plus intime. Cette idée d'intérieur est également renforcée par le changement net de la matérialité des murs. D'abord rugueux à l'extérieur, ils deviennent complètement lisses [28,29].

Le Bosquet de la Méditation a finalement un rôle identique à celui des chapelles du Skogskyrkogården, puisqu'il est travaillé dans l'idée d'une séquence rituelle forte. L'escalier devient un espace transitif symbolique. La hauteur des marches qui diminuent progressivement correspond aux étapes d'acceptation de la mort. La douleur déclenchée par un deuil est d'abord difficile puis

avec le temps, bien que la tristesse ne disparaisse jamais complètement, elle s'efface peu à peu. La montée de l'escalier a un rôle libérateur. L'architecture cherche à aider les endeuillés et leur offre un espace propice au recueillement et à l'acceptation de la mort. La multitude de cierges et de petites décorations laissés sur les murets le démontre [30].

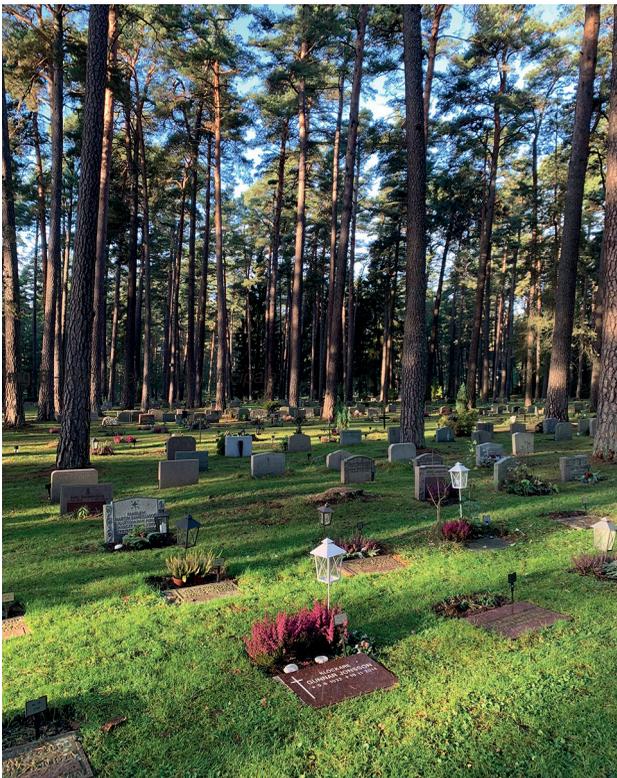
15 Tallum, Gunnar Asplund's & Sigurd Lewerentz's Woodland Cemetery in Stockholm, Bengt O. H. Johansson, Byggförlaget, Stockholm, 1996



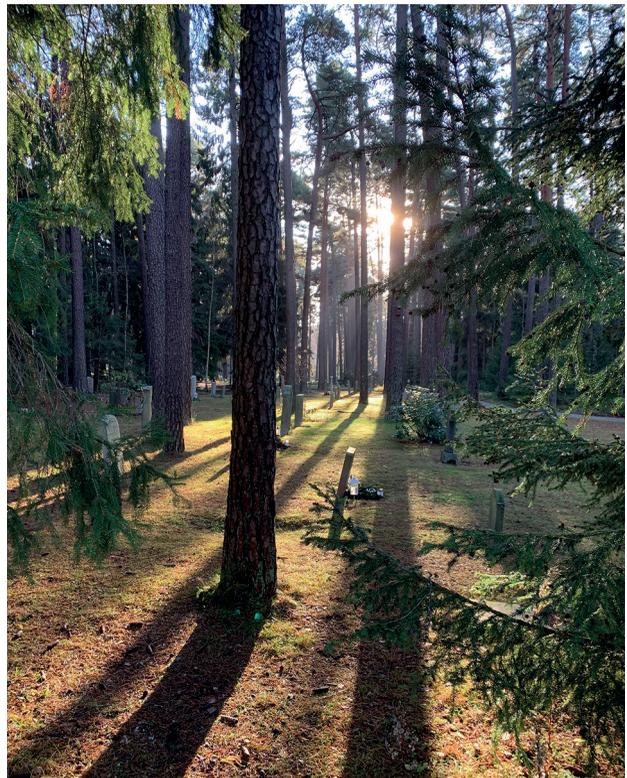
31. Vue du chemin des Sept Puits en direction du Bosquet de la Méditation



32. Vue du chemin des Sept Puits en direction de la Chapelle de la Résurrection



33. Les tombes du chemin des Sept Puits



34. Jeux de lumière dans la forêt sépulcrale

7. *Le chemin des Sept Puits: les sépultures des bois, la fabrication d'un paysage spirituel*

« Depuis le Bosquet de la Méditation, je vois un chemin, clair et direct, tracé au milieu de la forêt. Tout au bout, j'aperçois un bâtiment dont la façade claire se démarque nettement de la couleur vert sombre des pins. C'est la chapelle de la Résurrection. J'entreprends ma descente, la première partie du chemin se fait au milieu de la grande plaine. Au bout de quelques mètres, je croise une route qui marque en quelque sorte une première étape de mon trajet. Celle-ci se dirige vers l'est en direction du complexe funéraire d'Asplund et traverse le portique monumental. Une fois cette route traversée, j'arrive à un boisement de bouleaux [31]. Leurs couleurs sont douces. Les troncs sont blanchâtres et les feuilles jaunies par l'automne dansent délicatement en suivant les inflexions de la brise. Leur implantation est régulière et vient rythmer le parcours. Je croise plusieurs bancs, dispersés dans cette forêt qui propose autant de lieux de repos du corps et de l'esprit.

J'arrive doucement jusqu'à la lisière de la forêt de pins [32]. La luminosité diminue. La verticalité manifeste des pins me force à lever les yeux au ciel. La vue du ciel restreint par les arbres devient l'exact opposé du chemin de gravier sur lequel je me trouve. Face à moi, la chapelle prend place exactement à la jonction des deux, comme si elle permettait de faire le lien entre le ciel et la terre, entre Dieu et l'Homme. Les immenses murs que forment les arbres sont sombres, presque austères. Cependant, lorsque mon regard se tourne sur les côtés, les arbres sont élagués sur la moitié de leur hauteur. J'ai alors une vision claire à travers la forêt. J'aperçois les pierres tombales à l'abri sous la canopée [33]. Elles regardent toutes vers l'est, elles sont orientées symboliquement selon la course du soleil. Autour des tombes l'herbe d'un vert éclatant est lisse, dénuée d'autres espèces végétales. Au prochain croisement, je comprends que

les pierres tombales sont réparties en « kvarter », qui sont des parcelles numérotées qui permettent d'orienter les visiteurs du cimetière. Je croise également quelques fontaines mais aucun puits. Le nom du chemin des Sept Puits découle de la proposition du concours. Même si la construction des puits a probablement été abandonnée pour des raisons budgétaires, leur absence ajoute en force au grand axe que constitue ce chemin qui se trouve alors visuellement ininterrompu. Je continue ma route accompagnée par la forêt. Sur le long des 888 mètres du chemin des Sept Puits, je croise également des routes asphaltées qui correspondent à la desserte motorisée du cimetière. À chaque croisement la chapelle de la Résurrection devient plus nette. N'apercevant au début que deux colonnes entourant une masse noire, je peux alors déceler la façade d'un temple avec quatre colonnes et un fronton. »

La parcelle choisie pour le concours du Skogskyrkogården était au départ un champ de production de bois pour la construction. Cela explique la grande densité d'implantation des pins. Même s'il peut nous sembler que nous nous promenons dans un paysage naturel, il s'agit en réalité d'une intervention paysagère réfléchie hautement chargée en valeur symbolique. Les arbres sont volontairement élagués pour donner plus de luminosité sous la canopée. L'herbe y est lisse puisqu'on a retiré du sol toutes les plantes sauvages. Le sol naturel aurait été impraticable à la fois pour l'entretien mais également pour l'accessibilité aux tombes¹⁶. Ces deux actes ont pour effet donner plus de visibilité et d'importance aux tombes. Ces dernières sont semblables. En effet, les pierres tombales sont soumises à une réglementation stricte et doivent obtenir l'autorisation du cimetière. Bien que des règles de cet ordre aient déjà existé dans



35. *Le chemin des Sept Puits*

les différents cimetières de Stockholm, le contrôle des autorités avait été plutôt laxiste¹⁷. La restriction du design des pierres tombales est une lourde restriction de la liberté d'expression individuelle. Cependant, une telle démarche favorise une cohérence paysagère d'ensemble et empêche les différenciations sociales. Le cimetière rassemble les hommes dans leur destinée commune qu'est la mort. Cette démarche fut saluée par plusieurs institutions et architectes. Notamment, le département de la construction, pour qui la révision des pierres s'apparentait aux contrôles effectués pour les autorisations de construire ou encore La société des Arts and Crafts qui souligna la restriction de liberté mais salua la vision globale accordée au paysage¹⁸.

Les pierres tombales toutes fabriquées selon les mêmes règles semblent avoir comme une génétique commune et deviennent ainsi des organismes architecturaux. Cette idée d'organisme est renforcée par leurs inclinaisons différentes dues aux mouvements de la terre, induit par l'accroissement des racines [34]. De plus, elles sont réparties de manière irrégulière sur le parvis herbacé. On pourrait croire qu'elles poussent librement entre les troncs des arbres. Le livre de Nils Carmel, *Life and Death at Skogskyrkogården*¹⁹ introduit l'idée de considérer le cimetière comme un nouveau milieu naturel. Le travail photographique met en avant la vie des animaux sauvages en son sein.

Le Skogskyrkogården est une réinterprétation du paysage nordique dont la fonction est celle d'offrir un espace solennel et paisible à la fois au repos des défunts mais aussi à leurs proches. La nature transcende l'aspect temporel de l'existence²⁰, elle devient la représentation même du cycle éternel de la vie. Elle est le compagnon silencieux et intemporel des visiteurs. L'article de Demetri Porphyrios publié dans Lotus international a su brillamment mettre les mots sur le rôle de la nature propre au Skogskyrkogården : « L'artifice même de la nature sert de garantie à la nostalgie muette qui accompagne la mort [35]. »²¹

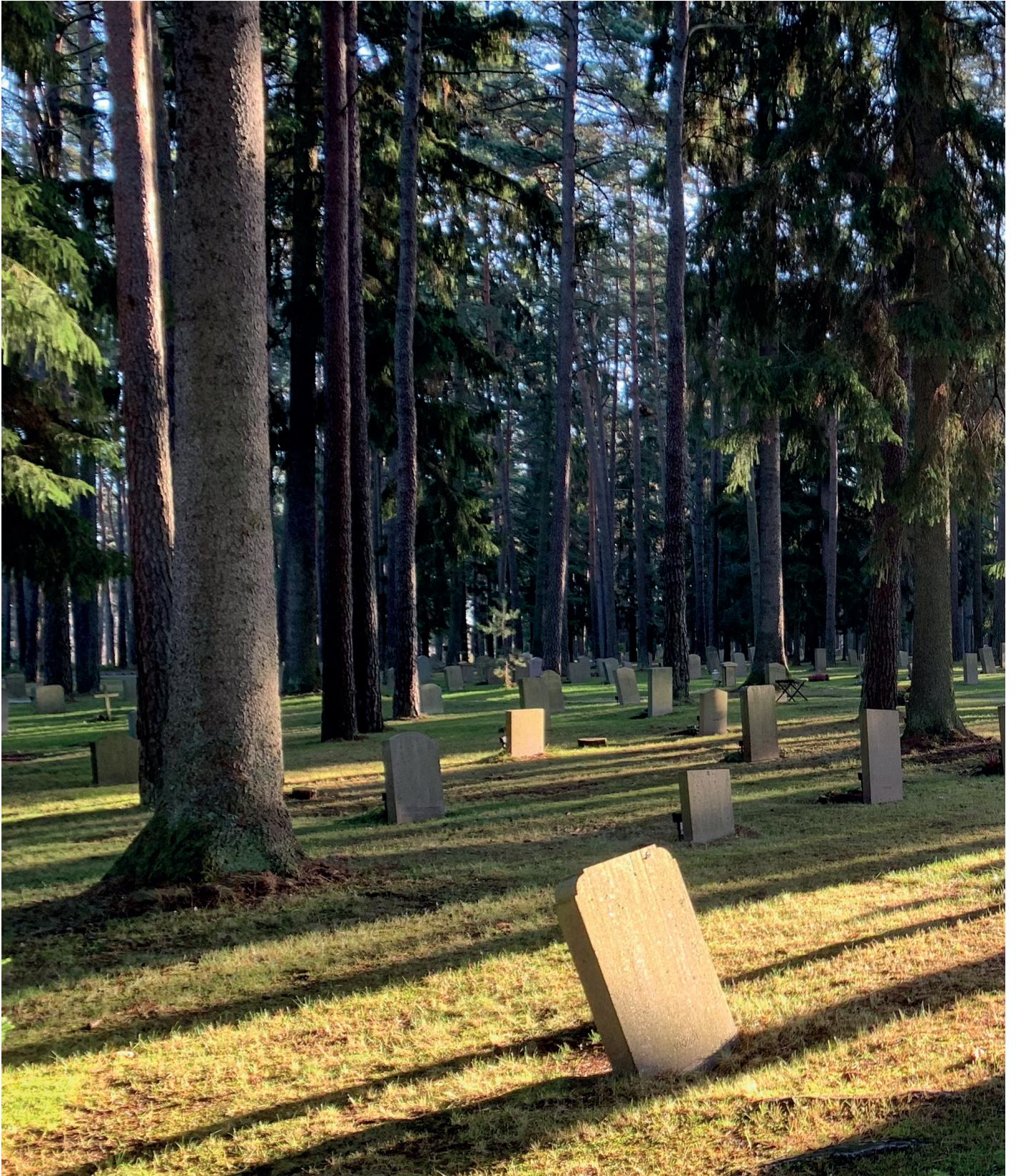
17 The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape, Caroline Constant, Florida University, Byggförlaget, Stockholm, 1994

18 Ibid.

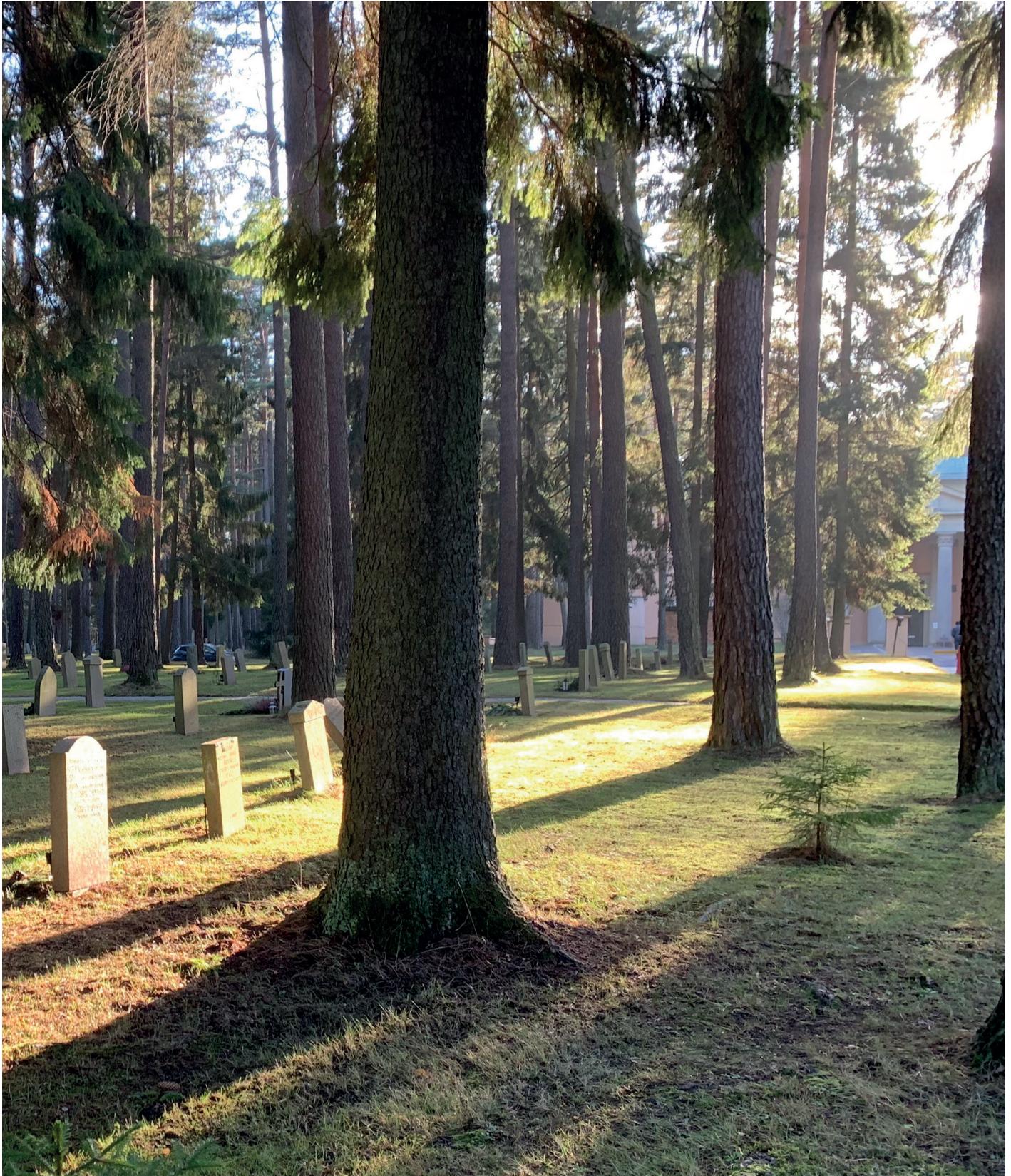
20 Life and Death at Skogskyrkogården, Nils Carmel, Stockholm, 2014

20 The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape, Caroline Constant, Florida University, Byggförlaget, Stockholm, 1994

21 Classical, Christian, Socialdemocrat, Asplund and Lewerent's funerary architecture, Lotus International, n. 38, 1938



36. La forêt: le paysage spirituel





37. Vue frontale de la Chapelle de la Résurrection



38. Vue est de Chapelle de la Résurrection et de sa salle d'attente



39. Le bâtiment des salles mortuaires

8. La Chapelle de la Résurrection: le rituel du passage, relation intangible entre objets indépendants

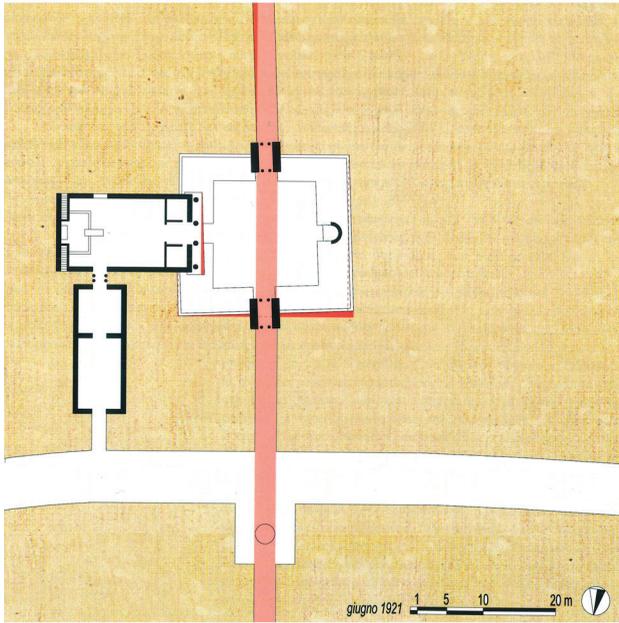
« Avant de croiser la dernière route asphaltée, j'observe la chapelle qui est alors juste devant moi [37]. La lumière est bien plus forte car les arbres lui ont laissé la place. Quatre pilastres indiquent la pénétration d'un nouvel espace. Les deux pilastres les plus à l'extérieur sont reliés à des murs. Ces derniers me dirigent directement vers le portique de la chapelle. Ils sont revêtus d'un crépi beige orangé et sont surplombés d'une dalle en pierre lisse de la même couleur qui les dépasse en largeur. Cette pierre marque très nettement la ligne d'horizon. Entre ces deux murs se trouve une route entourée d'un chemin pédestre sur chacun de ses côtés. Cet espace entre deux murs constitue un seuil avant d'arriver à la petite courette qui rassemble les éléments environnants à la chapelle.

J'avance jusqu'à cette place où je suis entourée par les mêmes murs mais dont la hauteur a diminué. Ils ressemblent alors plus à des bancs disposés autour de la place. Ils sont segmentés et ne ferment aucun angle. Ils marquent les contours de la placette et éloignent les arbres. J'ai autour de moi, disposé à l'extérieur de ces murets, plusieurs volumes [38]. Face à la chapelle se trouve la salle d'attente. Son plan est semi-circulaire, sa partie plane est dirigée vers la cour. L'espace intérieur est intime, la hauteur sous plafond est d'un peu plus de 2 mètres. Deux segments de murs lui sont accolés et laissent un espace pour accéder à la porte d'entrée en verre. La porte est accompagnée d'une fenêtre à mi-hauteur. On comprend qu'elle fait partie du tout par sa matérialité équivalente à celle des murs et sa fine et abstraite modénature. Plus loin en direction de l'ouest se trouve la salle mortuaire [39]. C'est un bâtiment rectangulaire avec un portique dont les colonnes noires s'apparentent à des troncs d'arbres, au total cinq chambres mortuaires sont accessibles par de grandes portes métalliques et accompagnées par le portique qui encadre chacune d'elles. Elles sont éclairées

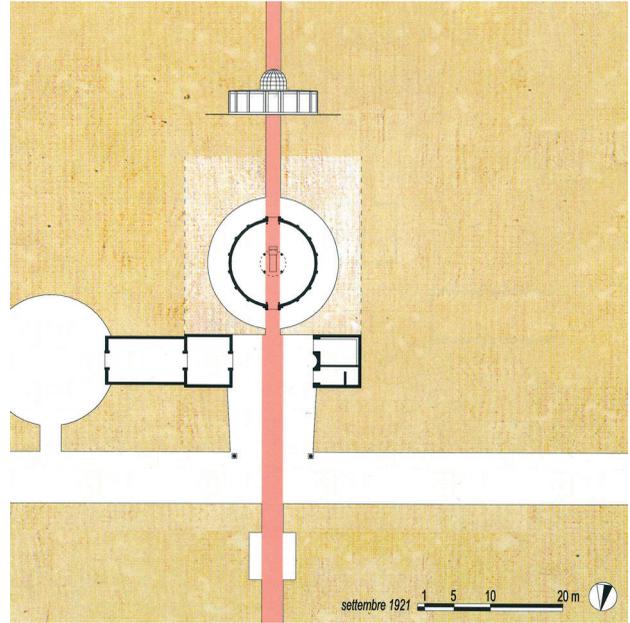
individuellement par une lumière zénithale provenant d'une sorte de lanterneau.

Le portique de la chapelle, ressemble à un temple grec et constitue une sorte de pronaos. Sa couleur grise est due à l'utilisation de la pierre calcaire d'Ignaberga. Au total, douze colonnes portent le fronton. Leurs chapiteaux s'apparentent au style corinthien avec leurs feuilles d'acanthos. Les colonnes ne sont pas placées à équidistance sur toute la périphérie. Sur les quatre colonnes qui font face au chemin des Sept Puits, les deux colonnes centrales s'écartent légèrement sur les côtés. Elles mettent ainsi en valeur la porte et la statue de Ivar Johnson. Leur position m'indique également la suite du chemin²².

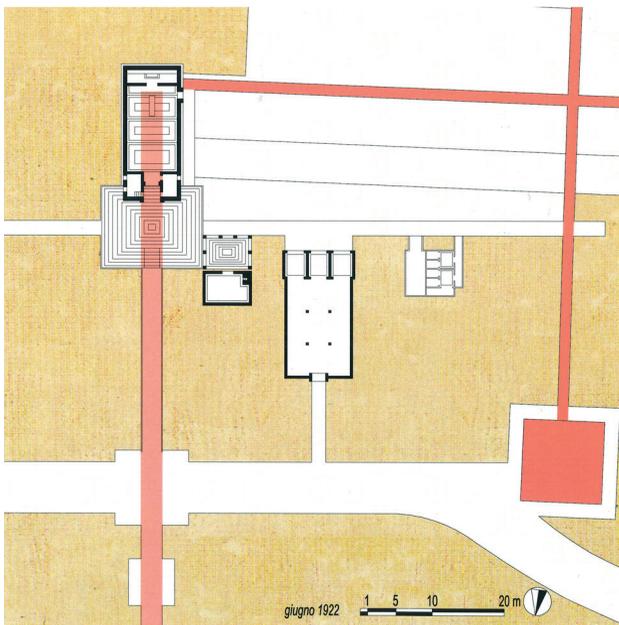
La porte se rattache à la deuxième partie de la chapelle qui est l'espace principal intérieur. C'est un volume élancé, plus haut que le portique. La relation entre deux objets se fait de biais. L'espace principal se fait sur un axe est-ouest, le portique nord-sud. Ce dernier se trouve tout à l'ouest de la façade nord de la chapelle. Sa matérialité est la même que celle des murs alentour. La façade est lisse et ininterrompue. Même si son expression première est celle de l'abstraction, le volume est décoré d'une corniche en stuc blanc à son sommet et d'une toiture à deux pans en cuivre oxydé. L'ambiance qui découle de cet environnement est une douce austérité qui accompagne parfaitement la mélancolie inhérente à la présence de la mort. »



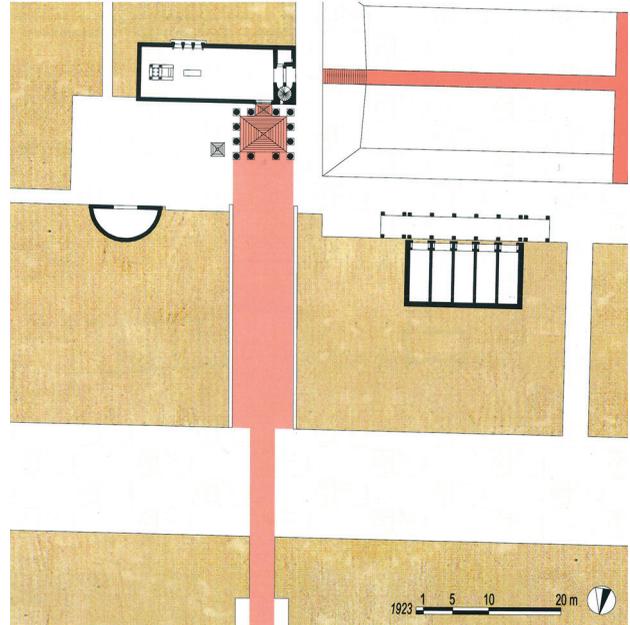
40. Redessin du projet de la chapelle de juin 1921, Carlotta Toricelli



41. Redessin du projet de la chapelle de septembre 1921, Carlotta Toricelli



42. Redessin du projet de la chapelle de juin 1922, Carlotta Toricelli



43. Redessin du projet de la chapelle de 1923, Carlotta Toricelli

La Chapelle de la Résurrection est commandée à Lewerentz en juillet 1921 par l'autorité du cimetière. Le besoin d'une nouvelle chapelle dans la partie sud du cimetière est nécessaire. Le projet subit de nombreuses modifications entre sa commande et sa réalisation, c'est une conséquence du perfectionnisme exacerbé de Lewerentz. Cependant, toutes les versions proposées ont une vision architecturale commune. Le cortège funéraire suit un chemin qui ritualise le passage de la mort à la vie. C'est une chapelle de passage. Janne Ahlin explique ce principe avec les termes suivants : « *Les endeuillés ne retourneraient pas par le même chemin duquel ils sont venus, mais rejoindraient plutôt la vie à travers une séquence ininterrompue de déplacement.* »²³ Ce concept processionnel est une constante dans les différents études proposées par l'architecte. Il prend déjà source dans le projet d'Helsingborg. Le parcours se fait par une entrée latérale sur le flanc nord pour entrer dans le *Hall de la Mort*, puis le *Hall of Life* en direction de l'ouest et finit par le columbarium extérieur toujours à l'ouest. Ce même concept avait également été repris dans le projet de concours pour la chapelle principale.

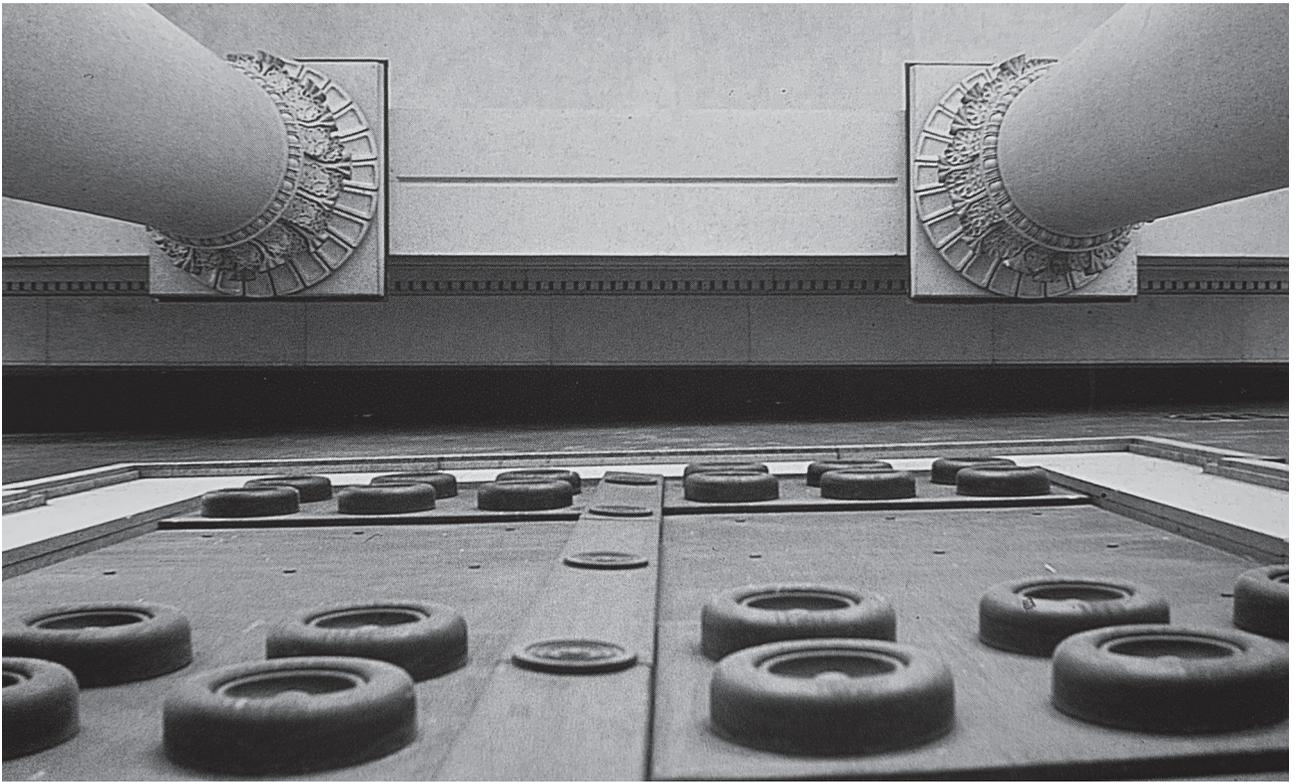
Deux mois après la commande, le projet de la chapelle consiste en un bâtiment orienté est-ouest accessible par une cour dont l'entrée et la sortie sont signalées par de petits portiques sur l'axe nord-sud correspondant à l'extension du Chemin des Sept Puits [40]. La forme de cette cour est quasiment carrée. La légère déformation vient de la non-perpendicularité entre l'axe du chemin des Sept Puits et l'implantation est-ouest de la chapelle²⁴. La salle mortuaire, bien qu'elle soit un volume indépendant, est connectée à la chapelle sur son flanc nord. L'édifice sacré s'installe donc le long d'un axe fondamental du projet global du cimetière sans l'interrompre.

Suite à ce projet, les trois versions successives ont une autre attitude concernant cet axe. En effet, dans les projets d'août et septembre 1921, et du début de l'année 1922, la chapelle est disposée de manière centrale en plein milieu de l'axe [41]. Par cette disposition Lewerentz remet en question deux principes fondamentaux de l'Église. Le premier est la suppression de l'implantation est-ouest. Le passage se fait sur la direction nord-sud et le plan carré ou rond des chapelles est multidirectionnel. De plus, l'architecte conçoit le parcours à travers le bâtiment de manière continue, et s'il met au centre le catafalque, l'autel qui est censé se trouver en arrière-plan est retiré. Le rôle de l'autel n'est pas le même dans une chapelle mortuaire que dans une église et est donc de moindre importance pour Lewerentz. Cette vision suscite une forte interrogation chez le comité décisionnel qui soumet ces alternatives à des membres de l'Église pour obtenir leur point de vue. La décision du clergé est sans appel, la chapelle doit être placée sur l'axe est-ouest et contenir un autel.

Le prochain projet qui date de juin 1922 est le premier à définir un parcours qui subit une modification à 90 degrés à l'intérieur du bâtiment [41]. La chapelle devient alors la finalité du chemin des Sept Puits et non plus uniquement une étape. Son implantation se trouve toujours sur l'axe nord-sud mais le retour de l'autel force le cortège funèbre à sortir en direction de l'ouest où se trouve une nouvelle zone sépulcrale. C'est le premier plan où tous les éléments du projet retrouvent une implantation similaire au projet final. La salle d'attente est basée sur un plan rectangulaire avec huit poteaux formant un espace couvert. C'est le seul bâtiment à avoir un portique. Elle est dirigée vers le sud. Cependant, étant situé à droite de la chapelle, elle a une vue dégagée sur l'espace sépulcral annexe de la chapelle. La salle

23 Sigurd Lewerentz, architect, 1885-1975, Janne Ahlin, Byggförlaget, Stockholm, 1987

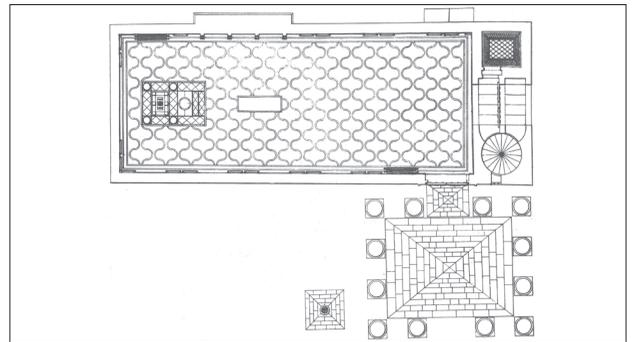
24 Classicismo di Frontera, Sigurd Lewerentz e la Capella della Resurrezione, Carlotta Toricelli, ciclo XXIII, Università IUAV di Venezia, 2011



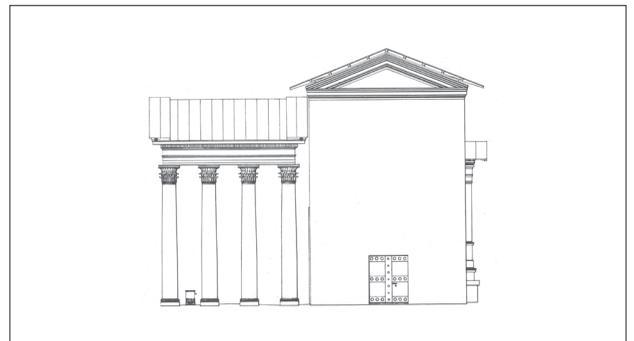
44. Photo historique, Chapelle de la Résurrection, interstice



45. Porte d'entrée de la chapelle



46. Plan, Chapelle de la Résurrection



47. Elévation ouest, Chapelle de la Résurrection

mortuaire est orientée de la même manière. Les trois bâtiments se raccordent tous à un axe est-ouest. À partir de 1923 [43], tous les composants de l'espace de la chapelle trouvent leurs emplacements finaux. Les interrogations persistantes concernant les détails ne trouveront leurs réponses que quelques semaines avant le début des travaux²⁵.

La sensibilité scénographique de Lewerentz pour le rituel funéraire est finalement le fil conducteur de tout le développement du projet. La séquence d'espaces met en exergue les différentes étapes du rite. La mise en valeur de ces étapes se matérialise par des bâtiments entièrement indépendants et pourtant intrinsèquement liés. Cette indépendance des bâtiments est extrêmement tangible dans la chapelle elle-même. Le portique affirme son autonomie de plusieurs façons. Tout d'abord, il est structurellement indépendant de la chapelle et pourrait exister pour lui-même [47]. Les colonnes et le mur lisse et continu sont deux éléments dont l'expression architectonique est antagoniste. Le langage architectural classique affirmé du portique est également en opposition avec la thématique vernaculaire qu'évoque le mur. La couleur est aussi un point de divergence entre les deux éléments. La sobriété devient maître-mot de l'architecture de Lewerentz, c'est pourquoi la couleur affirmée est appliquée à l'élément muet, c'est-à-dire le mur, et la couleur neutre à l'élément plus affirmé formellement, le portique. À l'abri de ce dernier, le pavement de pierre calcaire, prend une forme légèrement tétraédrique [46]. La personne qui traverse cet espace sent irrémédiablement le centre du portique. Ce passage est une sorte de respiration préparatoire avant de pénétrer l'espace de la cérémonie. Au moment de passer à l'intérieur, le mouvement provoqué par le sol renforce l'expérience physique de la séquence de chaque espace. Ce même mouvement du sol se trouve

également entre le portique et le volume principal. Cela renforce l'importance de cet espace entre les deux protagonistes de la chapelle.

Comme nous l'avons vu plus haut, la chapelle propose une double orientation, à la fois nord-sud (portique) et est-ouest (volume principal). Les deux composants ne sont pourtant pas tout à fait perpendiculaires. Cette légère rotation n'est pas aisément perceptible mais elle devient visible lorsque l'on se positionne entre les deux objets et que l'on regarde vers le haut [44]. L'espace entre les deux éléments est un triangle. C'est ici une affirmation subtile mais sans équivoque de l'indépendance du portique.

Même si les objets affirment leur indépendance, ils sont intrinsèquement liés par d'autres éléments que le déroulement de la cérémonie funéraire. Un des éléments qui rend indissociable le portique et l'espace principal est la porte d'entrée de la chapelle [45]. En effet, même si elle est physiquement rattachée au volume intérieur de la chapelle, la bande de marbre blanc qui l'encadre fait qu'elle se fond par la couleur dans l'environnement du portique. De plus, le portique et le volume principal se ressemblent formellement dans le traitement de leur couverture. Toutes deux sont des toitures à deux pans en cuivre oxydées, et ont tous deux une corniche. Il existe également un lien plus subtil de proportions entre les deux éléments, produite par le nombre d'or. C'est Hans Nordenström qui dans un essai, explicite les relations mathématiques entre les volumes de la chapelle. Bien que Lewerentz ait avoué travailler avec le nombre d'or, il déclara que certaines proportions découvertes par Nordenström n'étaient en réalité pas dans celles qu'il avait consciemment choisies²⁶.

25 Classicismo di Frontera, Sigurd Lewerentz e la Capella della Resurrezione, Carlotta Toricelli, ciclo XXIII, Università IUAV di Venezia, 2011

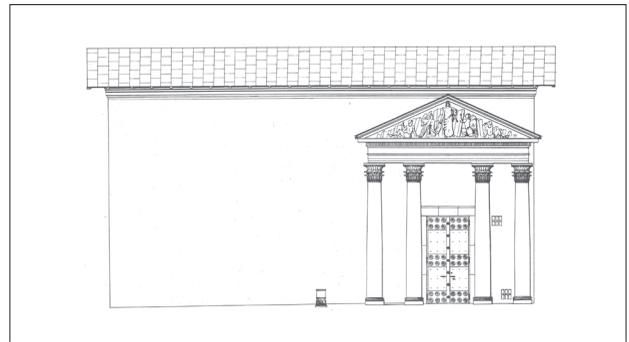
26 Sigurd Lewerentz, architect, 1885-1975, Janne Ahlin, Byggförlaget, Stockholm, 1987



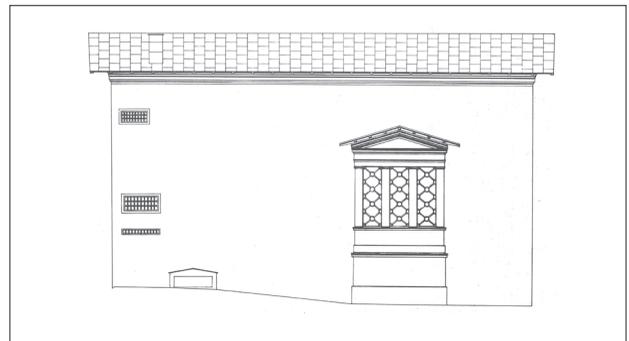
48. Photo historique, Chapelle de la Résurrection



49. Fronton du portique



50. Élévation nord, Chapelle de la Résurrection



51. Élévation sud, Chapelle de la Résurrection

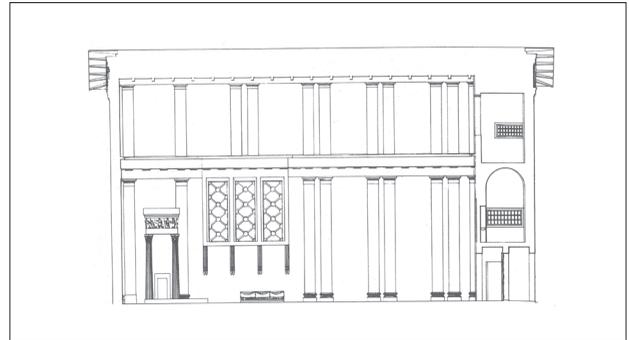
Son inauguration aura lieu le 15 décembre 1925, jour auquel elle recevra le nom de Chapelle de la Résurrection grâce à la sculpture d'Ivar Johnsson. Cette oeuvre est accueillie au centre du tympan et représente la résurrection du Christ [49]. Le Christ est accompagné par deux anges dont un tenant en ses mains une stèle funéraire. Au moment de la conception du bâtiment, il s'appelait au préalable la « chapelle méridionale ». Malgré son nouveau nom, on comprend dès lors que la conception de la mort comme passage a pour Lewerentz des origines païennes²⁷. La Chapelle de la Résurrection est le point final du dernier voyage de l'âme.



52. Intérieur de la Chapelle de la Résurrection



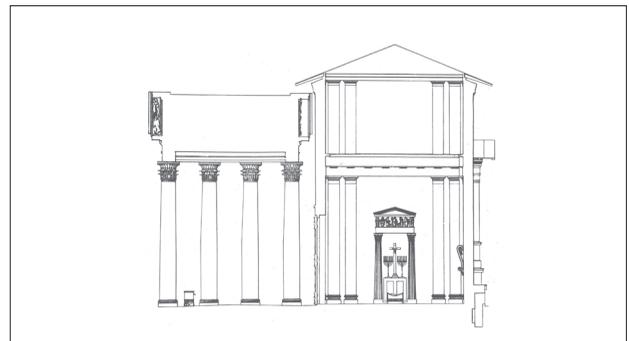
53. Porte de sortie de la chapelle



54. Coupe longitudinale, Chapelle de la Résurrection



55. Sortie de la chapelle



56. Coupe transversale, Chapelle de la Résurrection

9. *L'intérieur de la Chapelle de la Résurrection: l'architecture immatérielle et abstraite pour le dernier voyage de l'âme*

« Je passe sous le portique et entre dans la chapelle, mes yeux ne peuvent percevoir l'espace intérieur qu'au bout de quelques minutes car il y fait sombre. J'entrevois finalement le catafalque en marbre blanc au centre de l'espace. Derrière lui siège l'autel. Il est de couleur rouge. C'est le seul élément de couleur de cet espace. Il est à l'abri sous un baldaquin formé de quatre colonnes cannelées aux chapiteaux corinthiens. La frise est ornée de nombreuses sculptures. Derrière l'autel je m'aperçois que la modénature des murs représente de fins pilastres positionnés la plupart du temps par paire sur tous les murs. À leur sommet, un entablement surplombé d'un deuxième étage de pilastres assombrit la partie supérieure du volume global. Une seule fenêtre éclaire cette espace et dirige son faisceau lumineux directement sur le catafalque et frôle l'avant du baldaquin de l'autel. C'est la raison pour laquelle ce sont les deux premiers objets à apparaître dans le champ de vision. Elle est tripartite et repose par quatre consoles à volute. J'avance vers le catafalque et ce sol semble bouger. Des fines ondulations sont dessinées par de fines mosaïques blanches et semblent vibrer. Ce sont les seuls éléments organiques de la composition [52].

Après avoir apprécié pendant quelques minutes l'ambiance solennelle, sévère et paisible de cet espace, je me tourne vers l'arrière de la chapelle pour en sortir. L'ouverture de la porte m'éblouit, je ne peux pas voir ce qui se trouve à l'extérieur. Je passe par un espace étroit et bas pour finalement me retrouver à l'extérieur où je rejoins à nouveau les arbres [53]. Face à moi, un petit escalier de marbre descend dans une tranchée d'un espace sépulcral à ciel ouvert [54]. »

La modénature intérieure de la chapelle est une suggestion d'un espace architecturale qui ne correspond à aucune réalité [54,55]. Le mur de l'édifice fait plus de

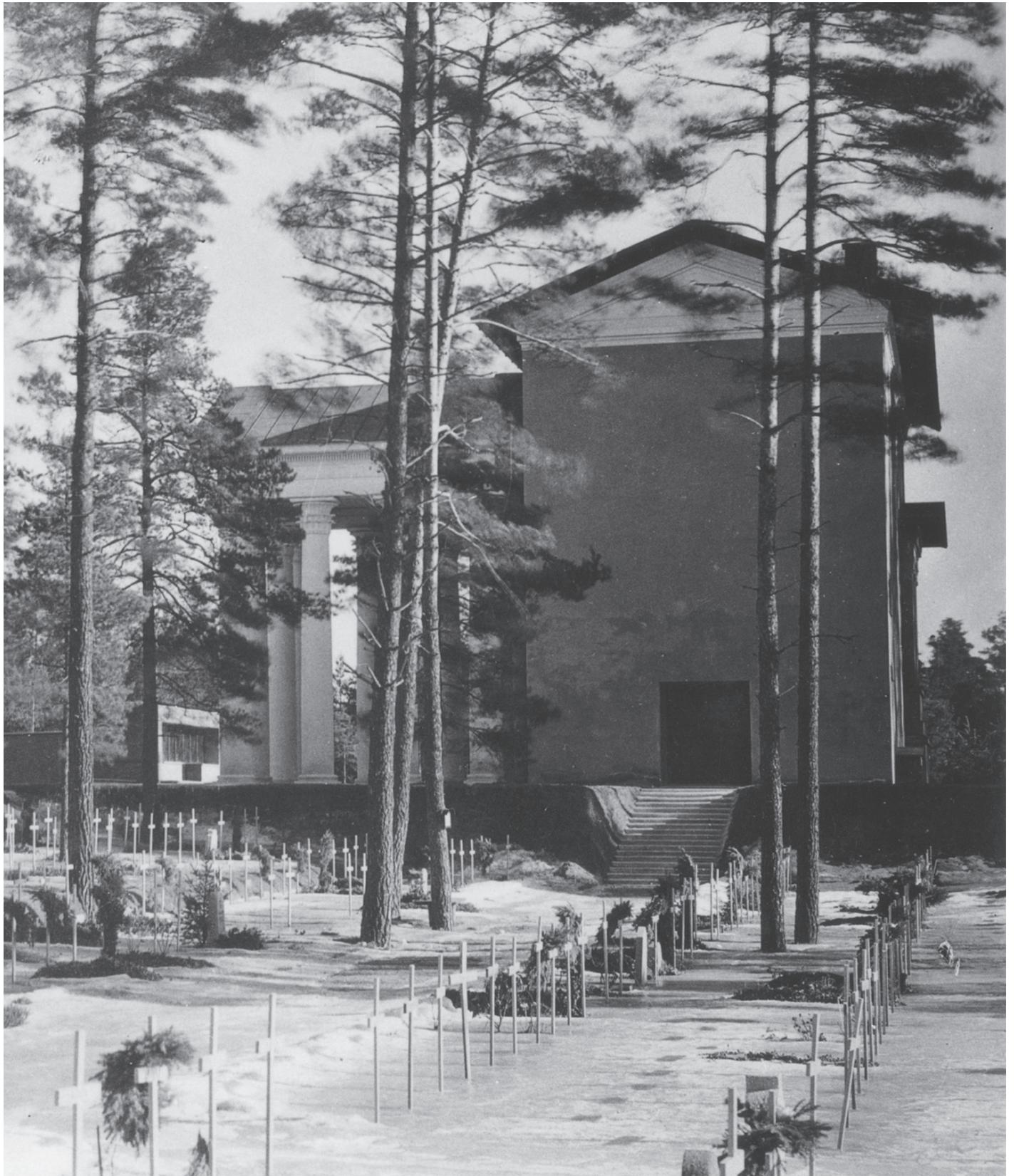
60 cm d'épaisseur en maçonnerie. Il ne s'agit donc pas d'une structure aux points porteurs verticaux comme le suggèrent les pilastres de la modénature mais bien un mur continu. De plus, la massivité de ce dernier n'est à aucun moment perceptible, car aucun encastrement ne la rend tangible. Même le vitrage de la fenêtre est volontairement placé à une profondeur réduite depuis l'intérieur²⁸. D'autres objets participent à l'apparition d'objets inexistant. La manière dont est taillé le marbre du catafalque suggère la présence d'un drap sur ce dernier. L'espace intérieur de la Chapelle de la Résurrection est une abstraction architecturale qui participe à la formation d'un espace irréal. L'architecture est finalement à l'image de l'âme dont l'existence fait partie du domaine de l'intangible.

Pour ajouter en force à cette impression d'espace dialoguant avec l'immatériel et par extension le divin, Lewerentz cache volontairement l'orgue qui se trouve au-dessus de la porte de sortie. Il se trouve derrière un décor architectural du même ordre que celui des murs. La musique dont on ne peut voir la source, arrive ainsi depuis le haut de la pièce comme un champ céleste qui enveloppe avec douceur la cérémonie.

La modénature est si fine que seule la lumière en révèle la présence. Celle-ci tient l'un des premiers rôles dans cet espace. L'entrée des rayons lumineux devient un élément architectural, leur importance est révélée par le soin accordé à la décoration de la fenêtre. Celle-ci évoque de manière directe la figure d'un fronton classique. Elle est englobée de la même manière sur la façade sud. La fenêtre devient alors le portail d'entrée de la lumière divine et la porte d'accès au paradis pour le défunt. De la même manière que le défunt rejoint la lumière, nous sommes également appelés par la luminosité extérieure éblouissante qui émane de la porte de sortie vers l'ouest pour un retour à la vie après la cérémonie.

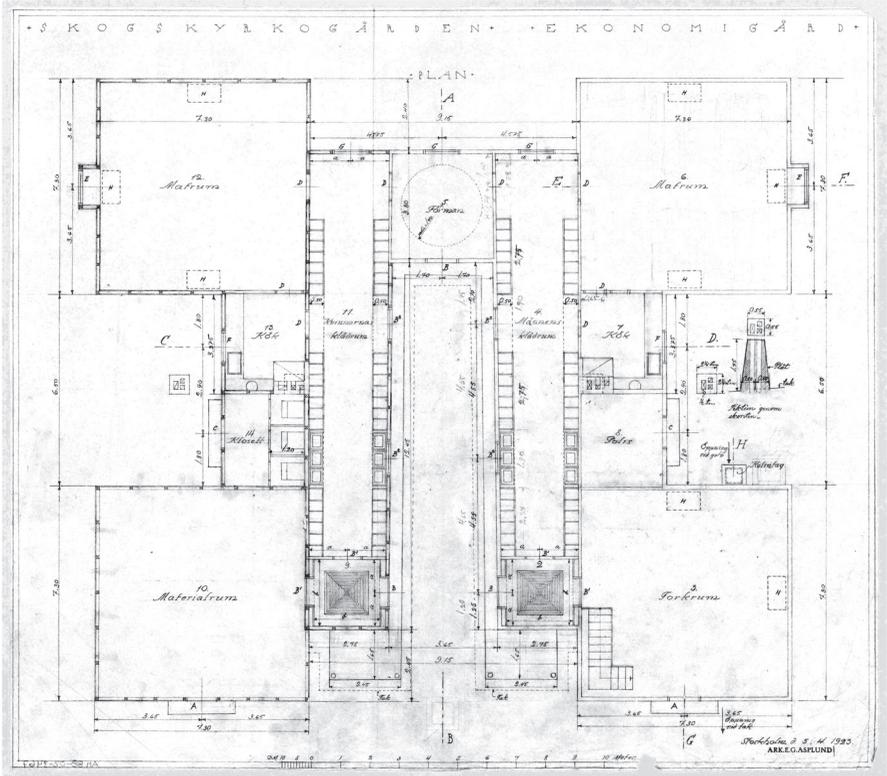


57. Photo historique, Chapelle de la Résurrection





58. Vue frontale du bâtiment de services



59. Plan, bâtiment de services

10. *Le bâtiment de service: l'introversion d'un modeste bâtiment à l'écart des champs du repos*

« Après une ballade dans l'espace sépulcrale autour de la Chapelle de la Résurrection, je m'enfonce à nouveau dans la forêt de pins et repars en direction du nord. Je finis par retrouver une route asphaltée. Je continue mon chemin sur cette route, puis quelques mètres plus loin et je vois caché entre les pins un bâtiment de couleur verte. Ce bâtiment ne fait pas partie des édifices spirituels du cimetière. Je m'en approche. Il s'agit de l'ancien bâtiment de service, aujourd'hui centre des visiteurs [58]. L'édifice est une construction en bois et métal de couleur verte pour l'extérieur. Les menuiseries éparses sont peintes de blanc. Quatre pièces carrées couvertes d'une toiture en métal de forme pyramidale sont agglutinées autour d'une distribution centrale. La distribution se fait par un volume en forme de « U », de couleur ocre. Une sculpture conique de la même matérialité que les toits trônent au centre de la perspective au-dessus de la galerie distributive. »

Pendant que Lewerentz est affairée avec le projet de la chapelle de la Résurrection, on assigne à Asplund le dessin du bâtiment de service en 1922. Bien que cette construction ne fasse pas partie d'éléments scénographiques du cimetière, un grand soin y est apporté par l'architecte. Il est placé dans le cimetière de manière pragmatique entre les deux chapelles en retrait à la route. Il est constitué de deux salles à manger, de deux cuisines, de deux vestiaires avec casiers un pour homme et un pour femme, un local de matériel et une buanderie [59]. Le bâtiment est complètement symétrique. Sous les quatre toitures pyramidales se trouvent les deux salles à manger du côté nord, et le local matériel et la buanderie du côté sud. Pour offrir un réel repos aux travailleurs du cimetière, le bâtiment se veut introverti et discret. La discrétion est apportée à la fois par sa couleur verte qui se fond dans le paysage mais aussi par l'utilisation de matériaux de construction traditionnels suédois. Sa forme osée donne néanmoins de l'importance aux travailleurs. Les touches de couleurs plus vives du cou-

loir distributif ne sont visibles qu'une fois que l'on fait face au bâtiment. L'introversion du bâtiment s'explique dans le choix des ouvertures, qui offre plus de perspectives intérieures que de vues sur l'extérieur. Les fenêtres du couloir central sont des portes-fenêtres et apportent de la lumière à l'intérieur de l'édifice. Les vues sur l'extérieur quant à elles sont définies avec précision, ce sont des petites ouvertures qui donnent soit sur des zones dénuées de pierre tombales soit qui regardent en direction du ciel. Avec ce bâtiment Asplund respecte à la fois le besoin d'intimité et offre une réelle pause aux employés qui travaillent quotidiennement avec la mort.

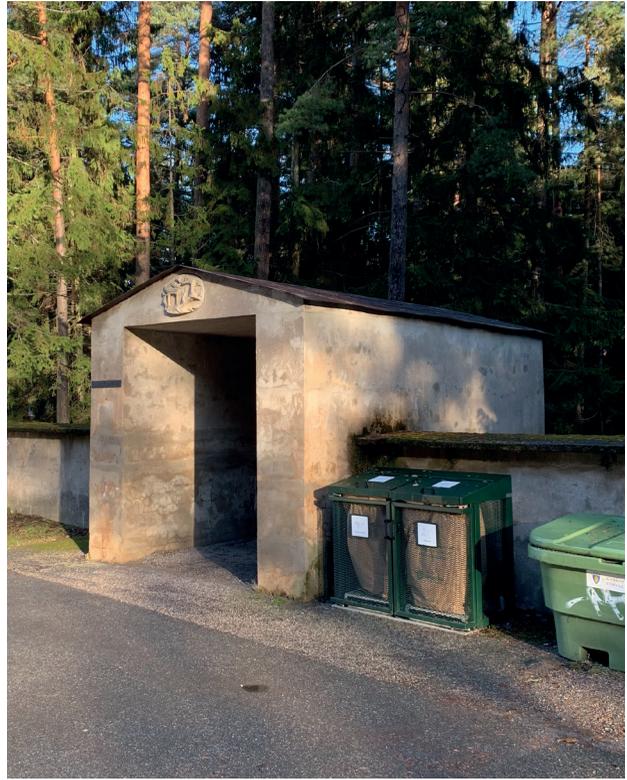


60. La façade sud du bâtiment de service et sa zone dénuée de tombes





61. Le cimetière des enfants et la Chapelle des Bois



62. Le portique d'entrée de la Chapelle des Bois



63. La Chapelle des Bois

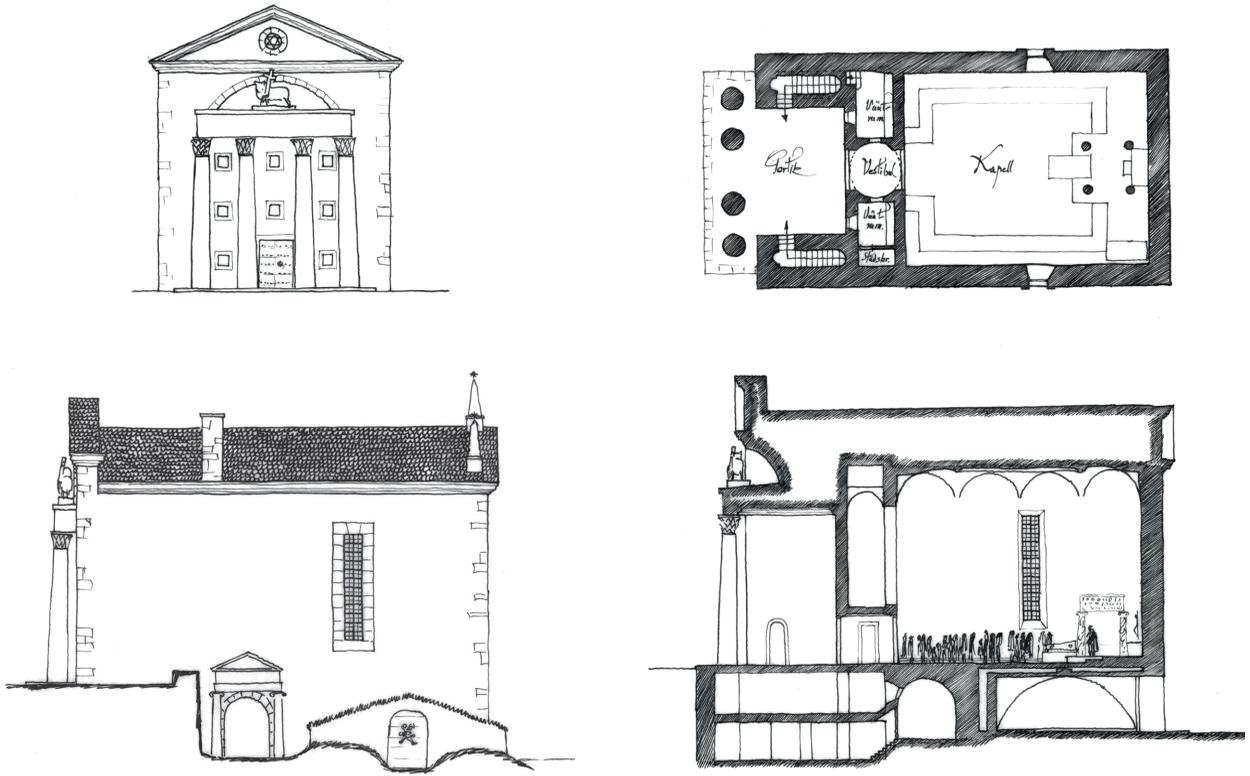
11. La Chapelle des Bois: amalgame de références au service d'une architecture familière et intemporelle

« Je fais le tour du bâtiment de service et m'enfonce dans les bois toujours vers la direction nord. Le bois est calme et apaisant. Après quelques minutes de marches, j'arrive vers une sorte de clairière, la lumière y est plus forte. La présence de quelques arbres à feuilles caduques adoucit l'ambiance de la forêt. Ce sont des bouleaux et leurs feuilles d'un jaune vif contrastent avec la couleur sombre des pins. Ils encadrent une zone rectangulaire creusée sur un mètre de profondeur dans le sol. Je me trouve sur un chemin de gravier entouré d'herbe. Je descends grâce à un escalier de quelques marches dans cet espace. Il s'agit du cimetière des enfants [61]. En face de moi au bout de la perspective se trouve un bâtiment à la toiture sombre, entouré par des murs gris. Par la disposition de cet édifice, je comprends que je me trouve sur l'un de ces flancs et décide de rentrer par le côté ouest. Je longe donc le mur et me retrouve sur la route asphaltée qui va en direction du crématoire. Cette zone est baignée de lumière. La route est large et la forêt s'écarte en direction du crématoire. Je me trouve actuellement devant l'entrée de la Chapelle des Bois.

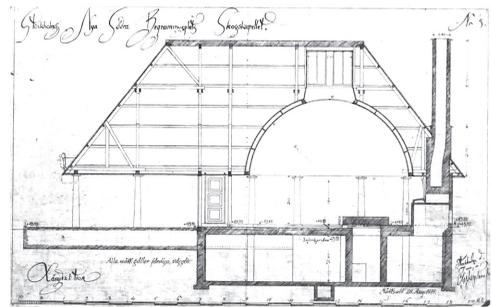
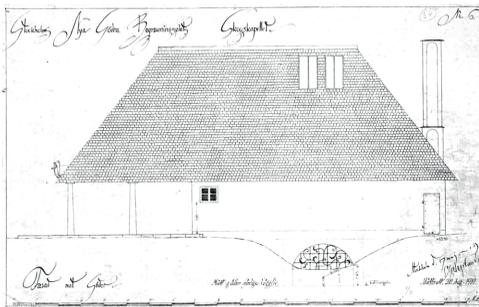
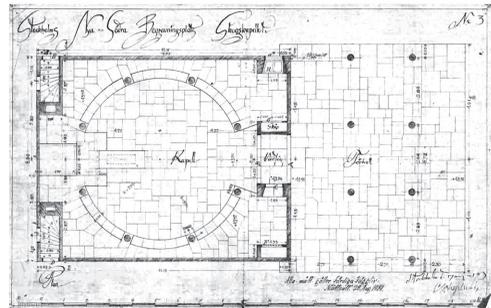
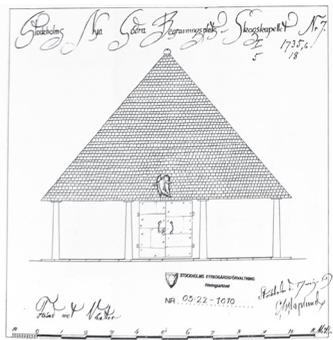
Les murets sont en crépis gris et tracent le pourtour de son enceinte. Un petit portique permet d'y pénétrer [62]. C'est un petit portique massif, avec une toiture à deux pans. La forme du passage est un rectangle de 2 mètres de haut par 1 mètre 20 de large. Ce passage est entouré par des murs épais de cinquante centimètres. La matérialité est la même que celle des murs, du crépi gris. Au-dessus de ce passage une inscription dans une pierre ovale indique « HODIE MIHI CRAS TIBI » qui en latin signifie « Aujourd'hui moi, demain toi. ». Au loin, j'aperçois la porte sombre de la chapelle entourée de ces colonnes d'un blanc éclatant.

J'entre par le portique, les pas résonnent sur ces 3 mètres de profondeur. Une fois à l'intérieur, il fait plus sombre car je suis à nouveau sous la canopée de pins. Un large chemin de gravier accueille plusieurs troncs d'arbres qui ont poussé de manière irrégulière. Sur la gauche, une butte herbacée annonce un espace semi-enterré. C'est la salle mortuaire de la chapelle. Une rampe permet d'y accéder. Elle est gardée par une imposante porte métallique.

Je regarde à nouveau la chapelle face à moi. Elle s'est délicatement insérée dans la forêt sans en déranger l'ordre naturel [63]. Elle se fond ainsi délicatement dans les bois. Des épines de pins tombées des arbres recouvrent son imposante toiture sombre. Depuis cette perspective, elle ressemble à une grande pyramide noire flottant au milieu de la forêt²⁹. Sa toiture est recouverte de bardeaux de bois, une couche noire d'asphalte la rend étanche. Elle est portée par douze colonnes blanches. Au milieu de la toiture, juste un peu plus haut que la porte, une sculpture dorée semble flotter à l'orée de cette masse noire. Je me rapproche du bâtiment. Il s'agit de l'Ange de la Mort de Carl Milles. Cet ange nous regarde et nous accueille avec ses grandes ailes ouvertes. Je passe sous la toiture entre les colonnes, la hauteur sous plafond ne dépasse pas les 2 mètres 20. Je peux maintenant voir le chapiteau des colonnes qui est de style toscan et m'aperçois qu'elles n'ont pas de base. Elles sortent directement du pavement en pierre calcaire beige qui définit l'espace sous le porche. Elles imitent les arbres dont le tronc sort du sol. Je m'appête à rentrer dans la chapelle. La porte en verre ornée de métal est décorée par deux symboles, des crânes et l'Agneau de Dieu. Sa transparence me laisse entrevoir l'espace lumineux de l'intérieur. »



64. Plan, coupe, élévation, premier du premier projet pour la Chapelle des Bois



65. Plan, coupe, élévation, projet intermédiaire de la Chapelle des Bois

Très rapidement après la fin du concours, en 1918, le comité décisionnel du cimetière commande aux architectes une « petite chapelle ». Les deux architectes décident alors de travailler en se répartissant les différents projets. Asplund prend en main le développement de la petite chapelle et Lewerentz continue d'explorer le paysage de l'entrée. Même si les deux architectes séparent leur travail, il est néanmoins impossible de considérer individuellement le travail de l'un et de l'autre puisque les architectes continuent à la fois de parler de leur projet entre eux et s'influencent également l'un l'autre³⁰.

Le but de la construction d'une petite chapelle était de faire en sorte que le cimetière remplisse sa fonction le plus rapidement possible. Elle sera consacrée en septembre 1920 à peine deux ans après sa commande. La bâtiment a donc un rôle provisoire³¹ puisque la chapelle principale qui sera construite successivement sera plus importante en taille. Dans les dessins de 1918 qui présentent l'entrée nord du cimetière, Lewerentz renforce la relation de la petite chapelle avec la perspective depuis l'entrée. Elle est placée à côté de la chapelle principale sur le haut de la colline sur un axe nord-sud. Les premières esquisses d'Asplund qui décrivent plus précisément le bâtiment datent d'avril de la même année. La matérialité proposée est très proche de celle qui avait été suggérée pour la chapelle principale du concours. Elle est imaginée en construction de pierre avec des murs extérieurs blanchis à la chaux [64]. Ses dimensions sont

plutôt généreuses avec environ 12 mètres de haut pour 25 mètres de long³². Elle ressemble à un temple prostyle. Sur la façade principale quatre colonnes portent un fronton et annoncent l'entrée de la chapelle.

Pour des questions budgétaires et après estimation du premier projet, la construction en pierre étant trop coûteuse, la chapelle devra se construire avec une structure en bois et revêtement en stuc. Le comité du cimetière avait convenu que la monumentalité et la construction en pierre seront réservées à la chapelle principale qui pourra être construite au moment où les fonds nécessaires seront présents³³. Après un voyage et une lune de miel au Danemark, Asplund revient sur son projet avec de nouvelles idées qui prennent en compte les récentes requêtes du maître d'ouvrage. Pour la même raison, on change l'emplacement de la chapelle qui prendra sa position définitive en 1919. On la place dans une partie dense de la forêt. Asplund décide alors de la subordonner à la forêt : « La demande pragmatique d'une structure moins chère et le caractère semi-provisoire du bâtiment ont amené à l'idée architecturale, permettant à la chapelle, de taille et de forme modeste, d'être subordonnée à la puissante forêt [65]. »³⁴ La discrétion de la chapelle vient de sa taille : elle peut contenir une trentaine de personnes et sa hauteur est deux fois plus petite que l'envergure des arbres³⁵. Sa quasi-invisibilité dans la nature, est aussi due à la couleur noire de sa toiture. Elle n'est visible qu'une fois le

30 Luca Orтели, Asplund e Lewerentz : opere a confronto, L'opera sovrana – studi sull'architettura de XX secolo dedicati a Bruno Reichlin, pp. 373-379, SilvanaEditoriale, 2014

31 Erik Gunnar Asplund, Escritos 1906/1940; Cuaderno del viaje a Italia de 1913, El croquis, Madrid, 2002

32 Tallum, Gunnar Asplund's & Sigurd Lewerentz's Woodland Cemetery in Stockholm, Bengt O. H. Johansson, Byggförlaget, Stockholm, 1996

33 The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape, Caroline Constant, Florida University, Byggförlaget, Stockholm, 1994

34 Erik Gunnar Asplund, Escritos 1906/1940; Cuaderno del viaje a Italia de 1913, El croquis, Madrid, 2002

35 The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape, Caroline Constant, Florida University, Byggförlaget, Stockholm, 1994



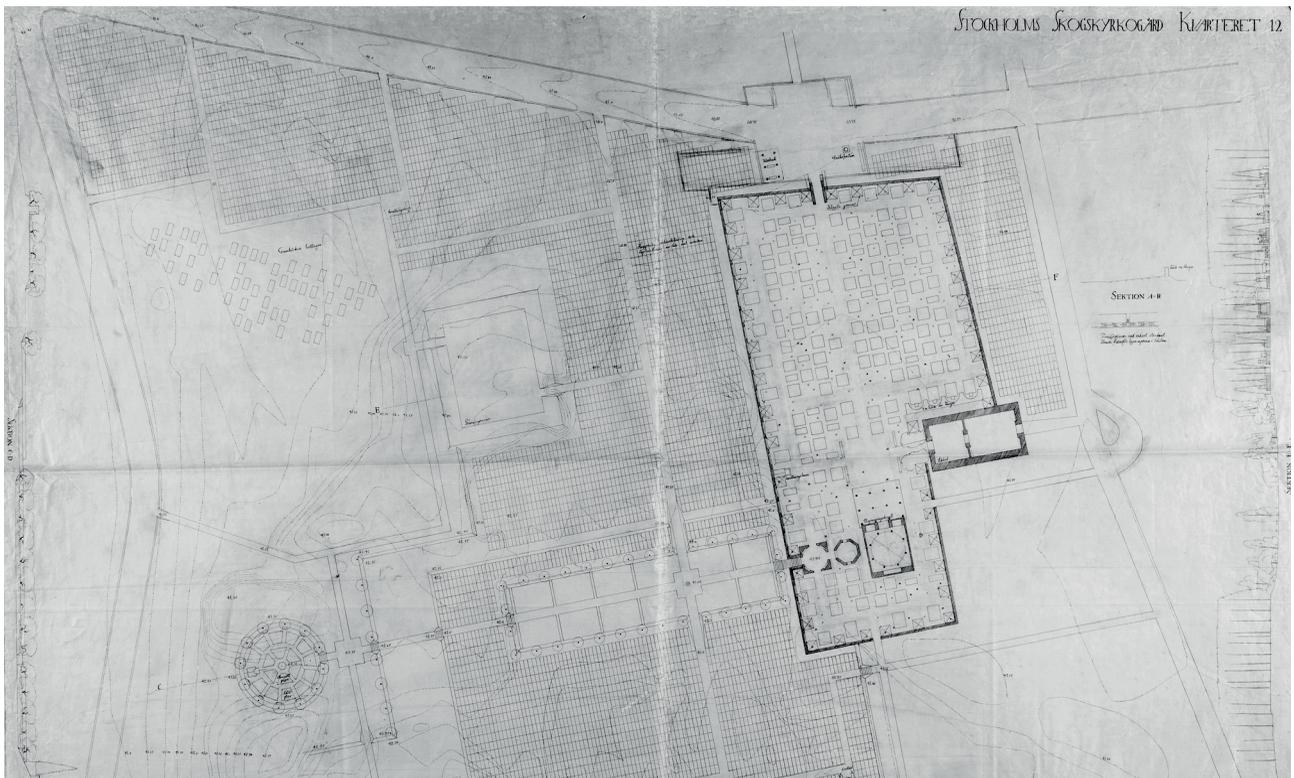
66. La salle mortuaire de la Chapelle des Bois



Img. 67 - Maison du jardinier, Liselund, Man



68. Tertre funéraire, Gamla Uppsala



69. Plan, aménagement extérieur, Chapelle des Bois, projet intermédiaire

portique passé. De plus, le mimétisme des colonnes du portique inclut les arbres dans la séquence rituelle ce qui renforce d'autant plus le lien entre architecture et nature. L'utilisation du bois comme matériaux de construction à la fois pour la structure et pour le parement de la toiture renforce également cette relation. La nature est ici unes de références architecturales explicites de l'architecte, ce dernier inscrit ainsi sa chapelle dans la continuité du romantisme du concours³⁶.

Si l'utilisation du bois fait référence à la nature, il fait également partie du langage traditionnel de la construction vernaculaire danoise. Asplund cite plus particulièrement une petite maison de jardinier sur l'île de Møn³⁷ [67]. Les liens de parenté entre la Chapelle et cette maison sont les colonnes en bois, la façade en stuc blanc et la grande et sombre toiture. La petite chapelle s'apparente également à une simple église de campagne grâce à ses murets qui délimitent sa zone d'influence et au cimetière des enfants qui lui est juxtaposé [69]. De plus, la salle mortuaire [66] évoque les tertres funéraires de Gamla Uppsala [68], qui auraient recouvert les dépouilles des rois mythiques de Suède au VIe siècle. L'historicisme travaillé d'Asplund est un moyen pour lui d'ajouter une valeur symbolique forte à son architecture qui touche à la mémoire collective des Suédois. Même si le caractère dominant de la chapelle est celui du vernaculaire, la génétique récessive du bâtiment est le classicisme naissant des années vingt à Stockholm. La perspective frontale travaillée dans la séquence spatiale, la colonnade ainsi que la symétrie du bâtiment font partie de ce registre.

Une simplicité et un grand degré d'abstraction ressort de l'architecture de la chapelle. L'utilisation des formes pures comme le triangle, le carré et le cercle, est

présente dans la chapelle. Le triangle est présent dans la vue frontale de la chapelle, le carré est l'espace intérieur dans lequel est circonscrit le cercle. La coupole fait apparaître le cercle en coupe. Pour renforcer leur présence, Asplund réduit au minimum les ouvertures. Le triangle est complet puisque les ouvertures qui permettent à la lumière de rentrer dans la coupole se trouvent sur les flancs latéraux. Dans la salle des cérémonies, une petite fenêtre rectangulaire dans l'angle sud-ouest est juste suffisante en taille pour permettre à l'organiste de jouer. L'ouverture de la coupole se trouve à son sommet. Elle est discrète en taille et s'adapte à la coupole grâce à sa forme ronde. Le fait que la fenêtre ne donne pas directement sur le ciel participe à un effet mystique car on ne comprend pas comment la lumière pénètre à l'intérieur. De plus, la matérialité de toutes les surfaces est continue et en renforce à nouveau la perception des figures géométriques simples. L'utilisation des formes pures avait été faite par l'artiste japonais Sengai Gibon au début du XIXe siècle, dont l'une des interprétations est la représentation de l'univers dans ses formes les plus simples. La force de cette œuvre est de n'avoir aucun nom ce qui a fait éclore une multitude d'interprétations à travers le monde. À l'égal de Sengai Gibon, Asplund utilise ces mêmes formes parlent à une majorité de personne et dont chacun peut y extraire une interprétation personnelle.

36 The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape, Caroline Constant, Florida University, Byggförlaget, Stockholm, 1994

37 Ibid.



70. Photo historique, portique de la Chapelle des Bois



71. Ange de la Mort, Carl Milles



72. Photo historique, porte d'entrée de la Chapelle des Bois

Pour donner plus de valeur symbolique à son bâtiment, Asplund ajoute aussi plusieurs sources de références spirituelles. Il s'agit ici d'un mélange de références païennes et chrétiennes à la fois. Le meilleur exemple est le symbolisme qui découle de l'Ange de la Mort [70,71]. Même si la sculpture de Carl Milles tient sa source dans le christianisme, cet ange à des formes généreuses qui s'apparente à ceux d'une femme, il fait ainsi référence à une sorte déesse de la fécondité païenne et renvoie un sentiment de réconfort³⁸. La référence chrétienne est l'Agneau de Dieu, qui se trouve sur les deux battant de la porte sur la moitié supérieure [72]. Ce symbole était déjà présent sur le fronton des premières esquisses de la chapelle. Provenant du christianisme médiéval, le crâne et l'inscription sur le petit portique d'entrée sont des *memento mori*. Les *memento mori* évoquent la mort de manière directe et sont destinés à favoriser les réflexions existentielles.

Le chemin perpendiculaire à celui des Sept Puits qui nous mène directement à la Chapelle des Bois, est une tentative des architectes de l'intégrer dans le parcours ritualisé. Cependant, son humilité et sa discrétion, font que l'on la rencontre plutôt par hasard lors de la visite du cimetière³⁹. Par ce mélange à la fois architectural, culturel et temporel la chapelle d'Asplund provoque chez chaque visiteur un sentiment de déjà-vu et un environnement qui semble familier, intime et réconfortant. En utilisant des sources avec des temporalités différentes et par sa position dans le cimetière, la « Skogskapellet » devient un bâtiment intemporel qui semble avoir existé dans ces bois depuis toujours.

38 The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape, Caroline Constant, Florida University, Byggförlaget, Stockholm, 1994

39 Tallum, Gunnar Asplund's & Sigurd Lewerentz's Woodland Cemetery in Stockholm, Bengt O. H. Johansson, Byggförlaget, Stockholm, 1996



73. Photo historique, intérieur de la Chapelle des Bois



74. Intérieur de la Chapelle des Bois

12. Le passage entre l'extérieur et l'intérieur de la Chapelle des Bois: métamorphose d'une architecture simple pour une acceptation de la mort

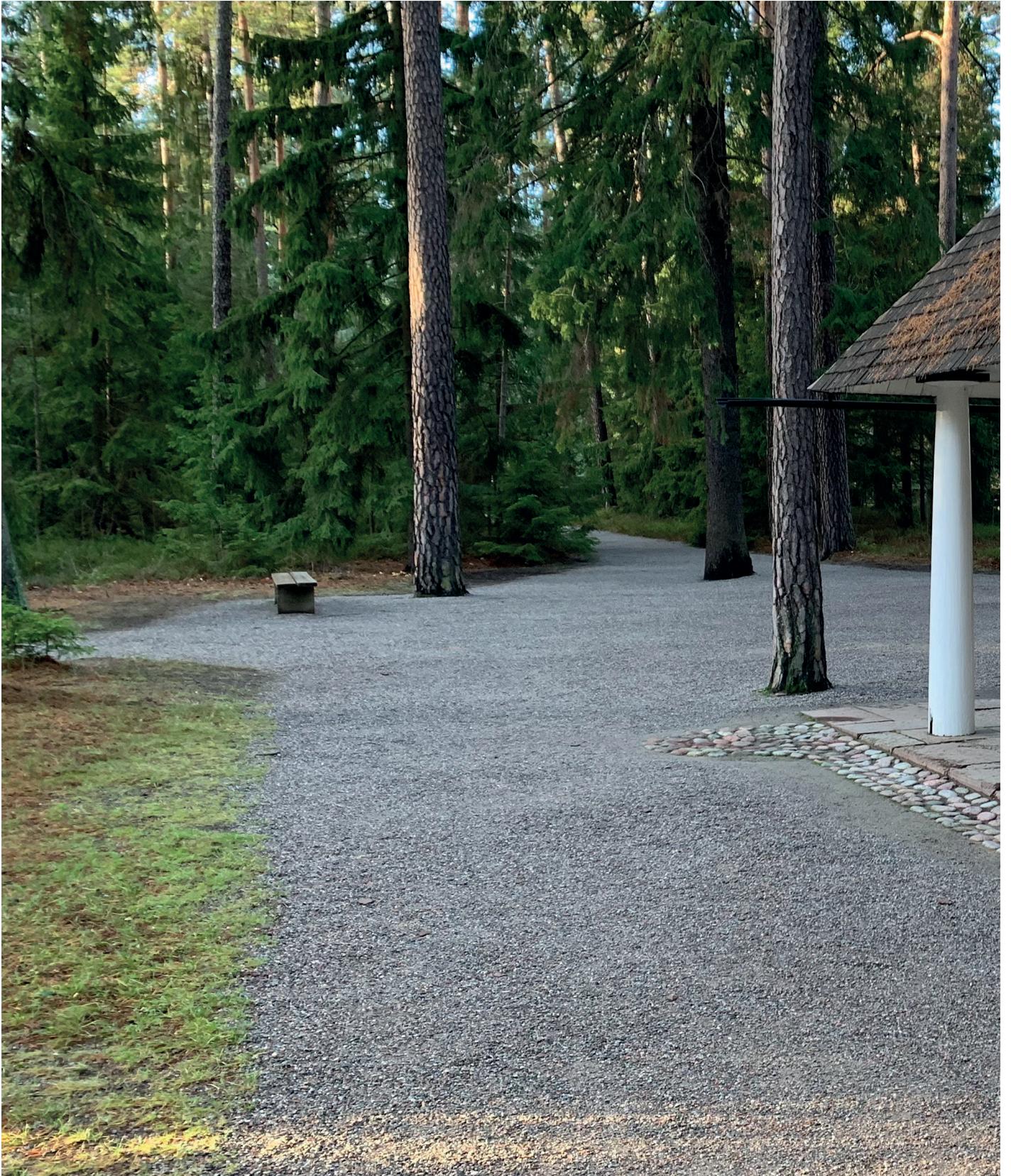
« J'entre dans la chapelle et passe l'étroit vestibule. J'arrive dans l'espace principal, l'espace est inondé de lumière depuis le plafond. Au-dessus de moi se trouve une coupole dont la présence était indécélable depuis l'extérieur [73,74]. À son sommet de celle-ci, une fenêtre ronde laisse entrer les rayons lumineux. Les murs sont en plâtre blanc sans aucune fissure. Huit colonnes soutiennent la coupole et se dressent en cercle autour du catafalque. Elles sont de style toscan comme celles du porche mais leur fût est cannelé. Proche du fond de la salle se trouve le catafalque de la même couleur que le sol. La pierre beige du sol est continue entre le porche et l'intérieur de la chapelle. L'autel est encastré sous une voûte dans le mur au fond de la chapelle. Les chaises sont disposées en cercle à l'intérieur de l'espace délimité par les colonnes sous la coupole. Elles sont en bois peint en blanc et leur siège est tressé. Tout l'espace se rassemble chaleureusement autour du catafalque, les tons clairs et neutres de l'intérieur proposent une ambiance douce et lumineuse. »

Le changement radical entre l'intérieur et l'extérieur est le travail de la séquence spatiale prise en compte par l'architecte. Cette succession de scènes recherche un effet positif sur le psychisme des endeuillés. Une des dimensions qui existe déjà dans les premiers croquis de 1918, est la différence de hauteur entre le vestibule très bas et l'espace de cérémonie avec une grande hauteur. Ce dispositif est visible dans les coupes successives du projet. Une sensation libératrice du corps est immédiatement ressentie par le visiteur passant par un espace étriqué puis une grande salle. Dans la Chapelle des Bois, cette même ouverture vers le haut est introduite par le passage bas sous la toiture puis la pénétration de l'intérieur sous la coupole où notre regard est immédiatement attiré vers le haut par la lumière. La cha-

pelle joue pour autant sur un autre facteur qui n'est pas présent dans les croquis de 1918 : la massivité. Depuis l'extérieur la grande masse noire que constitue la toiture est proportionnellement bien plus grande que le passage sous celle-ci. Les douze colonnes dont l'entraxe ne dépasse pas les 3 mètres renforcent cette idée. De plus, la mise en place d'un faux plafond sous le proche rend la perception de la toiture comme un élément plein alors qu'il s'agit en réalité d'une légère charpente en bois. Le contraste avec l'intérieur est notable, puisque la coupole repose délicatement sur les huit colonnes qui l'entourent et fond place à un grand espace intérieur. La matérialité participe également à ce contraste. Elle est d'abord plutôt rugueuse sur la toiture puis complètement lisse à l'intérieur. Les formes choisies par Asplund vont également de la plus anguleuse à la plus douce. Depuis l'extérieur, le triangle présente des angles aigus alors qu'à l'intérieur nous sommes enveloppés par une coupole lisse et continue. La lumière joue également un rôle puisque l'on passe de manière progressivement entre un espace sombre, d'abord sous la canopée puis sous la toiture, à un espace rempli de lumière à l'intérieur.

Tous ces éléments sont disposés dans le but d'aider les endeuillés à accepter la mort, non pas comme une fatalité mais comme un passage annonciateur d'espoir. La simplicité de l'architecture renvoie à une sensation d'humilité et d'intimité. Elle a pour but de nous réconcilier avec la mort et propose de lui faire face sans être distraits par une ornementation trop présente⁴⁰.

40 The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape, Caroline Constant, Florida University, Byggförlaget, Stockholm, 1994



75. Aménagements extérieurs de la Chapelle des Bois





76. Le catafalque, l'étang et le portique monumental



77. Monument à la Résurrection et la Chapelle Sainte Croix sous le portique

13. Le Complexe Funéraire: le hall monumental, élément fédérateur entre chapelles autonomes

« Je ressors de la Chapelle des Bois et me dirige vers le portique monumental du crématoire qui se trouve à une centaine de mètres légèrement en amont. Une route courbe longe le bâtiment sur son flanc sud. L'espace du portique est atteignable à l'aide de quelques marches d'un large escalier accompagné de sa fine rambarde métallique. Les pilastres sont carrés mais n'ont pas d'angles tranchants, ils sont adoucis par une découpe en biseau. Ils sont revêtus de plaques de marbre beige qui de loin semblait être une peau uniforme car les joints sont très fins. Une fois en haut des escaliers, j'ai une nouvelle vue sur le paysage biblique de l'entrée. Face à moi se trouvent l'étang, la place des cérémonies extérieures et finalement au loin le Bosquet de la Méditation [76].

Je me retrouve sous ce grand abri [77]. Sous la toiture apparaît une structure en bois dont toutes les poutres se dirigent vers le centre. Les poutres sont en léger dévers en direction d'une grande percée rectangulaire qui se trouve au milieu de cette structure. C'est l'endroit où loge le Monument à la Résurrection de John Lundqvist. Cette ouverture zénithale permet une relation entre le ciel et la statue de bronze. Cette œuvre se trouve sur un piédestal en marbre noir. Les personnages sont couchés sur le bas puis se relèvent peu à peu vers le ciel. Ils semblent attirés vers le celui-ci.

Derrière cette sculpture en bronze, sur la gauche, se trouve la Chapelle de la Sainte Croix. C'est la plus grande des trois chapelles. Son entrée est constituée d'une grande porte en verre et métal de 18 mètres de large, décorée par des reliefs qui sont l'œuvre de Bror Hjort. On y voit cinq personnages qui représentent les différents âges de la vie. Entre les denses barreaux métalliques de la porte on peut entrevoir la lumière intérieure. La chapelle et le portique monumental ne se touchent

pas. Les joints de la pierre calcaire au sol subissent une modification au droit de la chapelle. Des ondes courbes semblent émaner de celle-ci. Alors que je fais face à cette entrée, un jardin entouré de hauts murs se trouve sur ma gauche. Deux larges ouvertures à une hauteur d'environ un mètre de haut, offrent des vues sur le hall. En m'approchant, je remarque également la présence d'une fenêtre à l'intérieur de ce patio qui propose une perspective sur le paysage biblique. Les ouvertures sont protégés par de fins barreaux qui me font comprendre que cet espace exige une certaine intimité. Le jardin est relié à la salle d'attente de la Chapelle de la Sainte Croix.»

Le crématoire est le plus grand bâtiment construit sur le site du Skogskyrkogården. L'édifice, qui a été conçu par Asplund, est d'une grande complexité. En 1935, l'année du début de sa conception, les exemples pour un tel programme étaient encore peu nombreux. La difficulté résidait dans l'alliance entre un programme à la technologie nouvelle, la crémation, et un programme spirituel et sensible, les chapelles. La demande formulée à l'architecte était la construction de trois chapelles, d'un crématoire, et la prévision d'un columbarium annexe. Les deux petites chapelles étaient prévues toutes deux pour 100 places assises et la grande chapelle pour plus de 300 de personnes⁴¹. Les chapelles devaient pouvoir assumer jusqu'à 15 funérailles par jour et plusieurs cérémonies en simultané. La gestion des flux de personnes des différents cortèges et l'empêchement de la pollution sonore entre les chapelles ont été les points centraux de la réflexion de l'architecte⁴². La solution trouvée par Asplund résidait dans l'autonomie des trois chapelles avec un socle technique commun. La partie technique se trouve au niveau inférieur des chapelles et est accessible depuis le flanc est du bâtiment.

Les trois chapelles sont donc des volumes bien

41 Erik Gunnar Asplund, Escritos 1906/1940; Cuaderno del viaje a Italia de 1913, El croquis, Madrid, 2002

42 Ibid.



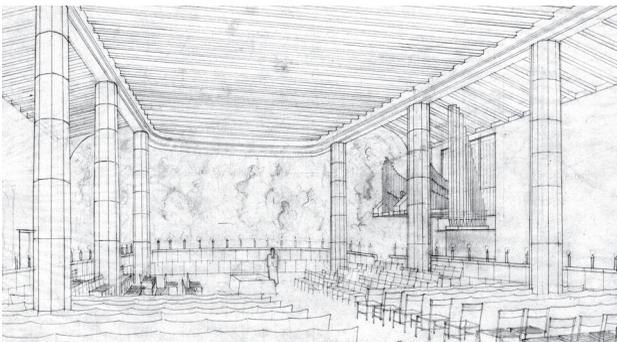
78. La Chapelle de l'Espoir



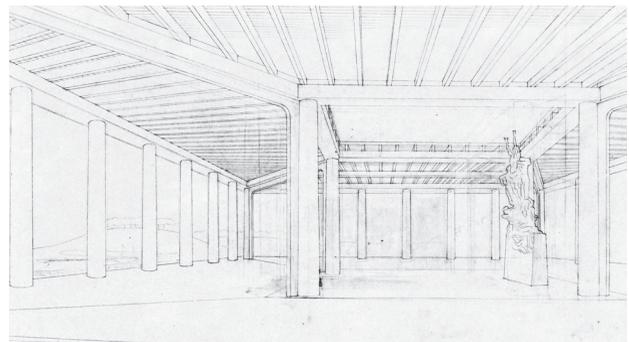
79. Le patio de la Chapelle de l'Espoir



80. Porte d'entrée de la Chapelle Sainte Croix



Img. 81 - Dessin de l'intérieur de la Chapelle Sainte Croix



Img. 82 - Dessin du portique monumental

distincts avec chacune leur patio et leur salle d'attente qui sont des espaces propices pour s'isoler du reste du cimetière [79]. Elles ont toutes plusieurs points d'entrée individuels. Malgré que les patios des chapelles soient des espaces clos, ils ne sont pour autant pas complètement fermés grâce à leurs ouvertures sur le paysage. Même si les chapelles ont leur autonomie, le hall monumental constitue le lien qui les rallie visuellement à l'ensemble du complexe funéraire. En premier lieu parce que le hall fait partie du paysage biblique. Depuis l'entrée principale du cimetière, il est tout de suite intégré par les visiteurs comme un point de repère et constitue une pause abritée dans l'exploration du paysage⁴³. Il fait pour ainsi dire partie du domaine public. De plus, il a été consciemment placé par l'architecte au croisement de tous les flux, à la fois piétons et motorisés. La route principale qui permet d'accéder aux chapelles passe sous le portique et constitue le lieu de dépose idéal. Le hall est également l'aboutissant du chemin de Croix, chemin d'accès principal des piétons. C'est donc un lieu où se rejoignent toutes les personnes dans l'attente d'une cérémonie. Sa forme classique, inspirée des compluvium pompéiens, et la statue placée en son centre en renforcent l'aspect important et solennel. Le portique monumental est également intégré au complexe funéraire par sa matérialité qui est uniforme sur tout son flanc ouest.

Le portique entretient tout de même une relation privilégiée avec la Chapelle de la Sainte Croix. En effet, une sorte de continuité existe entre les deux espaces. Tout d'abord, par le changement des lignes sous le portique du sol face à la chapelle, celle-ci influe directement sur l'espace du hall [80]. Cette continuité avait

aussi été envisagée pour la matérialité des plafonds des deux espaces. Pendant le développement du projet, Asplund avait clairement exprimé son désir d'avoir la même matérialité en bois au plafond à la fois du portique et de la chapelle⁴⁴ [81,82]. Le changement de matériau pour le plafond de la chapelle (béton recouvert d'amiante) a dû être modifié pour des raisons de sécurité⁴⁵. Le troisième élément qui accentue le lien entre les deux objets est la porte d'entrée. Elle peut s'abaisser jusqu'à complètement disparaître dans le sol et propose ainsi un espace continu entre l'intérieur et l'extérieur. Le lien est toujours conservé même en position close puisque le verre de la porte permet de voir à travers. Asplund espérait au départ garder sa porte la plus transparente possible, l'intimité était conservée par l'ajout de rideau. Cette disposition avait été critiquée par un jury d'architectes qui avait été mandaté par le comité du cimetière. Même si le comité avait très vite adhéré au projet de l'architecte, il voulait avoir un avis extérieur pour savoir si le projet était approprié et fit appel à trois architectes renommés : Sigurd Curman, Lars Israel Wahlman et Ragnar Ötsberg. Ils soulèverent la grande qualité de l'architecture d'Asplund mais émirent quelques objections concernant notamment l'intimité de la Chapelle de la Sainte Croix⁴⁶. Asplund prit en compte les commentaires du jury en ajoutant une partie métallique plus imposante mais conserva à la fois la partie vitrée et les rideaux.

43 Erik Gunnar Asplund, *Escritos 1906/1940; Cuaderno del viaje a Italia de 1913, El croquis*, Madrid, 2002

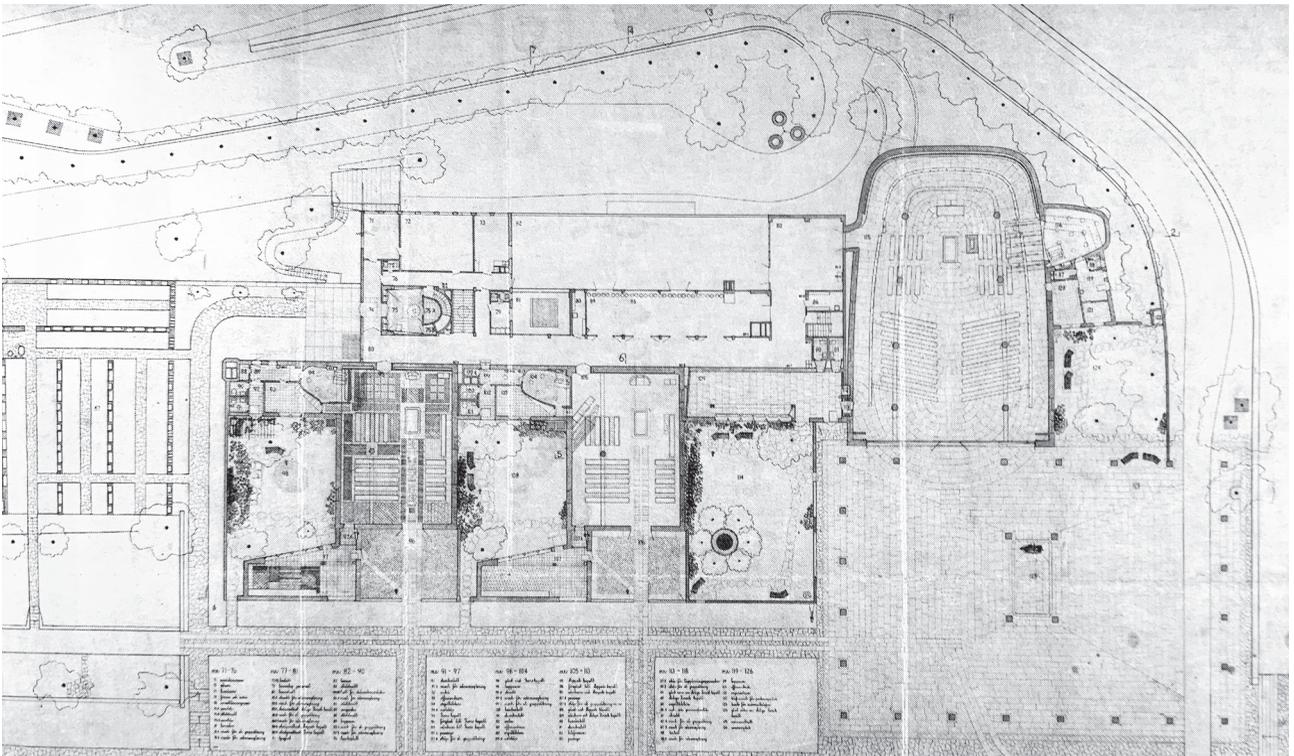
44 Ibid.

45 Ibid.

46 *The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape*, Caroline Constant, Florida University, Byggförlaget, Stockholm, 1994



83. Vue du paysage « biblique » depuis le portique



84. Plan, rez supérieur, le crématoire

En regardant à travers la porte, on peut entrevoir un dernier élément qui joint la chapelle et le portique, la structure porteuse de la chapelle. Pour marquer l'entrée de la chapelle Asplund retire un poteau du portique. L'espace entre les colonnes intérieures correspond à la distance entre ces deux poteaux. Cet entraxe subit néanmoins une légère dilatation car ils s'adaptent aux murs courbes de la chapelle.

Nous l'avons bien compris, le portique monumental a plusieurs rôles d'intégration à la fois dans le paysage et en même temps entre les chapelles **[83]**. Ce qui lui donne la possibilité de tenir tous ces rôles sans être attribué à un espace particulier est son autonomie physique avec tous les objets qu'il entoure. En effet, il ne touche aucun bâtiment **[84]**. De plus, la chapelle de la Sainte Croix est décalée par rapport au centre du portique ce qui renforce l'idée que le hall n'en est pas l'extension directe. Les liens qu'il entretient avec la chapelle de la Sainte Croix sont très subtils. L'architecte a finalement veillé à éviter toutes les formes de délimitation trop restrictive⁴⁷ et connecte grâce au hall monumental toutes les parties publiques du complexe funéraire.

47 The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape, Caroline Constant, Florida University, Byggförlaget, Stockholm, 1994



85. Intérieur de la Chapelle Sainte Croix



86. Intérieur de la Chapelle Sainte Croix

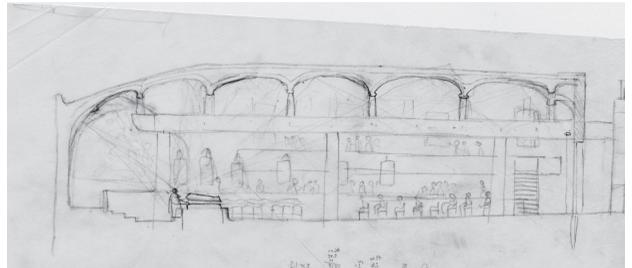
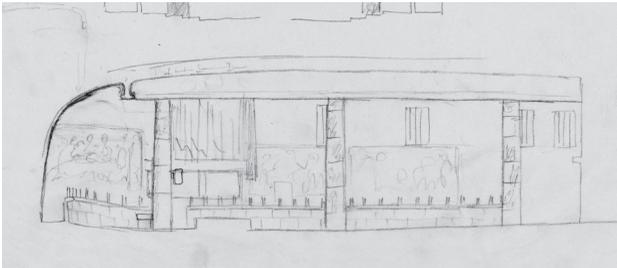
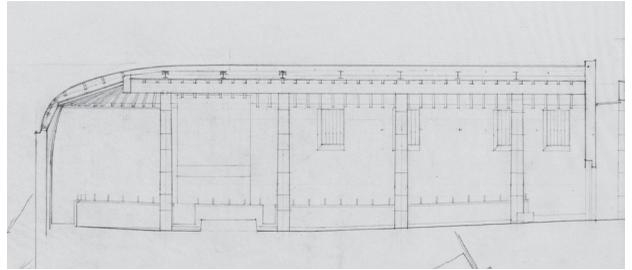
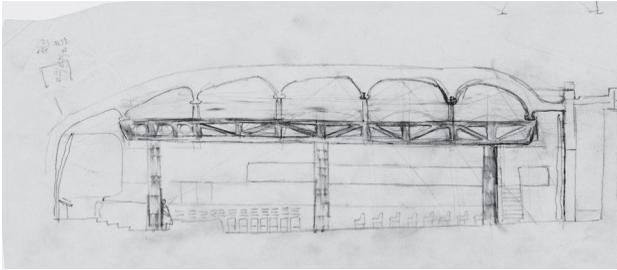
14. L'intérieur des chapelles: la Chapelle de la Sainte Croix, la Chapelle de la Foi et la Chapelle de l'Espoir, tous autour du catafalque

« Je rentre dans la Chapelle de la Sainte Croix [85]. L'espace est un grand volume arrondi. Le plafond et les murs semblent être continus et sont revêtus de blanc. Tous les éléments qui émanent du sol sont composés d'une pierre gris clair : le sol, le catafalque, l'autel, les colonnes. Sur les huit colonnes toscanes repose une architrave qui suit la forme en « U » de l'espace. L'architrave est constituée de sortes d'arcades qui viennent soutenir la toiture. Un muret d'un mètre de haut, enveloppe l'espace principal et prend également cette forme courbe. L'espace ressemble à une cathédrale avec deux bas-côtés et sa nef principale. Les couleurs sont neutres pour tous les composants structurants. Les éléments qui ressortent sont les bancs en bois disposés autour du catafalque, l'orgue mis en valeur dans l'angle droit au fond de la chapelle, et la peinture qui siège sur toute la paroi du fond. L'orgue majestueux également en bois est comme suspendu. L'éclat de ces tubes argentés est mis en valeur par la lumière des fenêtres placées sur le flanc sud. La fresque murale est l'œuvre de Sven Erixson, qui a été réfléchi pour cet espace. L'artiste a délibérément instauré un dialogue entre la peinture et les éléments intérieurs. L'architrave fait écho à l'aqueduc dans la peinture. Il se reflète dans une grande étendue d'eau. Au milieu de la peinture une source de lumière rayonne autour d'un bateau qui entame son voyage sur l'eau et des rayons lumineux émanent du centre de l'œuvre et suivent les courbes des murs. Autour du catafalque, les joints du sol rayonnent également autour de lui. Le catafalque est la pièce centrale de cet espace.

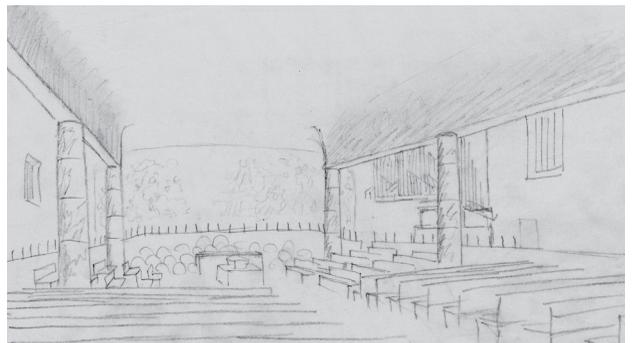
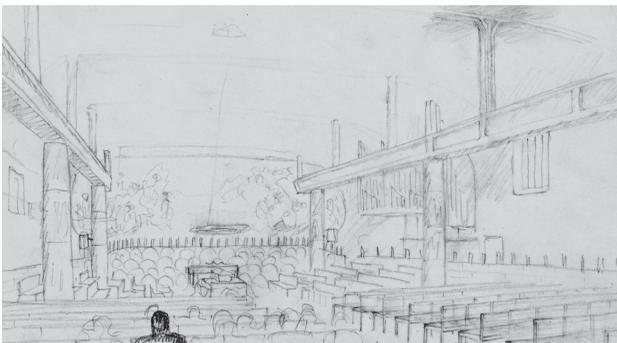
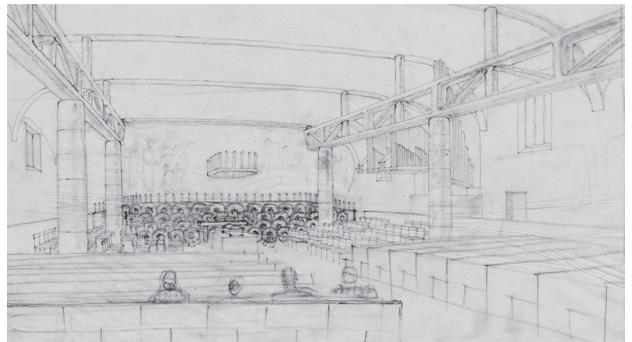
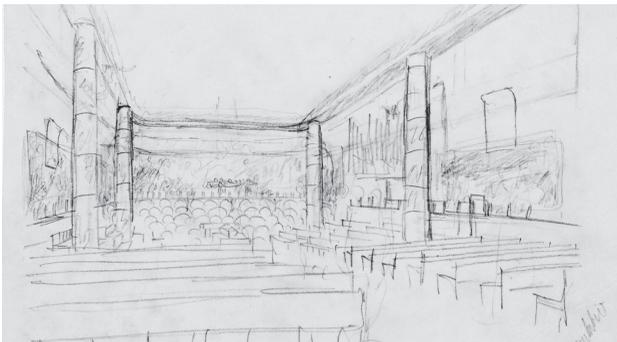
Après avoir admiré quelques instants la fresque de la Chapelle Sainte Croix, je ressors, passe sous l'atrium et retrouve le Chemin de Croix, les deux petites chapelles identiques sont en retrait derrière leur courette et portails respectifs. Elles sont égales en taille et ont chacune un patio et une salle d'attente attenants. La position de la salle d'attente se trouve contre le chemin où je me trouve, une longue ouverture permet à nouveau

l'appréciation du paysage biblique depuis l'intérieur de la salle d'attente. Les ouvertures donnant sur le jardin sont beaucoup plus généreuses. Leur positionnement confère au patio une plus grande intimité. Le patio est accessible depuis un encastrement protégé par un portail métallique. L'entrée principale des chapelles est marquée par une interruption de leur mur d'enceinte qui fait face au paysage. C'est par cet espace que la chapelle et la salle d'attente sont accessibles. Les deux volumes sont reliés intrinsèquement pour permettre un passage facile d'un espace à l'autre.

J'entre tour à tour dans leur espace respectif et remarque leurs ressemblances à la fois formelles, structurelles et spatiales. Elles se développent toutes deux dans un espace rectangulaire asymétrique. Comme la grande chapelle, elles comportent un espace secondaire et un espace principal dont la limite est marquée par une architrave qui repose sur une seule et unique colonne. L'espace le plus petit se trouve du côté nord des chapelles et contient l'orgue, bien visible. Incrusté dans la paroi du fond, se trouve l'autel placé au centre de l'espace principal. Devant lui, le catafalque qui est éclairé par plusieurs petites fenêtres. Elles sont placées sur le haut du mur sud. Elles captent ainsi un maximum de lumière et empêchent une autre vue que celle du ciel. Les bancs en bois sont disposés perpendiculairement les uns par rapport aux autres autour du catafalque. Les différences entre les chapelles de la Foi et de l'Espoir résident majoritairement dans la décoration intérieure. »



87. Croquis, coupe, Chapelle Sainte Croix



88. Croquis, perspective, Chapelle Sainte Croix

«Les chapelles doivent s'adapter à la signification centrale, au moment difficile de l'adieu. », sont les mots d'Asplund qui explicite la conception de l'espace intérieur des chapelles du crématoire. L'architecture doit se plier aux besoins émotionnels de l'assistance funèbre. Le catafalque est l'élément central puisque c'est là que le défunt est une dernière fois allongé et entouré de ses proches. Il est également le point central du point de vue technique. Le travail de l'architecte réside dans la mise en place d'un rituel cohérent spécifique à l'acte de crémation⁴⁸.

Dans le cas de la Chapelle de la Sainte Croix, l'ambiance douce et enveloppante est fabriquée autour du catafalque grâce à des murs courbes. Ils conduisent inexorablement à un rassemblement autour du catafalque. L'espace intérieur de la chapelle principale ne présente ni angles nets ni de démarcation claire entre le mur et le plafond. Dans sa Chapelle des Bois, l'architecte avait également choisi une espace courbe, une coupole comme espace principal de cérémonie. Les nombreuses coupes et croquis de la Chapelle de la Sainte Croix démontrent de la recherche frénétique de l'architecte pour trouver des solutions constructives à son espace **[87]**. La difficulté résidait dans l'assemblage des éléments architecturaux antithétiques. La combinaison de la voûte avec des colonnes et une architrave sont problématiques puisqu'il faut joindre une surface courbe à un support horizontal. De plus, la voûte, si on l'a réfléchi pour elle-même, est une structure autoportante fonctionnant en compression. L'ajout d'éléments verticaux pour la te-

nir vient donc à l'encontre de sa nature physique⁴⁹. La solution présente aujourd'hui dans la chapelle, est une toiture plate au centre jusqu'à l'architrave. La courbure des murs ne commence qu'à l'extérieur de l'architrave. L'architecte avait même été jusqu'à envisager la courbure entre le mur et le sol, mais cette proposition fut rejetée par le comité. Asplund justifie l'utilisation d'un espace courbe également du point de vue acoustique, car la courbe offre un temps de réverbération plus important. En réalité, il devra rajouter une couche d'amiante sur le plafond pour en diminuer l'effet acoustique. Il est important de noter que l'architecture d'Asplund conserve grâce à ces espaces courbes un style architectonique romantique⁵⁰. Le but du fonctionnalisme suédois « reflète davantage une préoccupation de développer le potentiel humain du modernisme que des questions de style ou de technique »⁵¹.

Le catafalque est le centre de gravité⁵² de la composition. Il est situé au centre de l'espace et le sol est incliné dans sa direction. L'abaissement du niveau du sol permet d'en augmenter la visibilité dans toute la salle. L'architecte avait également prévu la mise en place de crochets pour éviter de déposer les fleurs au pied du catafalque mais plutôt autour de lui sur le muret. Les fleurs auraient ainsi créé une toile de fond de la scène plutôt qu'une barrière visuelle, comme l'entendait Asplund, entre le défunt et ses proches. Ces crochets ne sont aujourd'hui que très peu utilisés **[88]**.

48 Tallum, Gunnar Asplund's & Sigurd Lewerentz's Woodland Cemetery in Stockholm, Bengt O. H. Johansson, Byggförlaget, Stockholm, 1996

49 Ibid.

50 Erik Gunnar Asplund, Dan Cruickshank, photographs by Martin Charles, The Architects' Journal, London, 1988

51 The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape, Caroline Constant, Florida University, Byggförlaget, Stockholm, 1994

52 Tallum, Gunnar Asplund's & Sigurd Lewerentz's Woodland Cemetery in Stockholm, Bengt O. H. Johansson, Byggförlaget, Stockholm, 1996



89. Intérieur de la Chapelle de la Foi



90. Intérieur de la Chapelle de l'Espoir

Le choix de l'œuvre picturale tapissant le fond des chapelles s'est effectué sous forme de concours. Les œuvres ont été choisies en accord avec les principes mis en place par l'architecte. La fresque de la Chapelle de la Sainte Croix est l'œuvre de Sven Erixson. La peinture par ces échos aux éléments architecturaux environnants fait partie intégrante de la composition architecturale. L'orgue dont la position déborde sur la fresque et l'architrave qui se répète implique directement une relation forte entre l'œuvre picturale et l'architecture. Pour Asplund, la décoration devait mettre en exergue le catafalque et doit donc lui être subordonnée. Les couleurs fortes des fresques en arrière-plan en comparaison de la sobriété environnante des éléments architecturaux rendent tout de même moins visible la présence grise et solennelle du catafalque qui se fond dans le muret de la même couleur. Cependant, si l'on se projette dans la vision de l'architecte, il est probable que la disposition des fleurs autour du catafalque l'aurait remis au centre de l'attention grâce aux couleurs vives des bouquets.

Du point de vue technique, le catafalque est entreposé directement sur une plaque métallique qui peut s'abaisser mécaniquement jusque dans la partie basse du bâtiment où la crémation peut avoir lieu. Pour éviter le symbolisme de la mise en bière ou la descente du cercueil dans les flammes, l'architecte prévoit que l'abaissement du cercueil ne se fasse qu'une fois que toute l'assistance est sortie de la chapelle.

Concernant les petites chapelles, les principes architecturaux sont comparables à ceux de la chapelle principale. Le catafalque est conservé comme l'élément central de la composition. Néanmoins, les éléments décoratifs sont plus discrets et proposent une ambiance plus calme et plus sereine. La Chapelle de la Foi com-

porte un relief de Ivar Johnsson [89] et La Chapelle de l'Espoir une mosaïque de Otto Sköld [90]. Le sol est l'une des décorations les plus prononcées, il met en exergue la disposition des bancs et crée une allée centrale claire jusqu'au catafalque. La chapelle de la Foi comporte des couleurs rougeâtres sur le sol, cette couleur forte est compensée par une paroi très sobre. La chapelle de l'Espoir quant à elle possède des nuances de gris sur le sol, c'est l'œuvre murale qui devient l'élément de couleur.

Extérieurement les chapelles sont des jumelles à l'exception des ouvertures. Elles sont au nombre de trois dans la Chapelle de la Foi contre quatre pour la Chapelle de l'Espoir. C'est leur décoration intérieure qui rend manifeste leur individualité. L'importance de leur différenciation décorative est fondamentale. Si les chapelles étaient complètement identiques, cela aurait engendré une perception de la crémation comme une usine. Le but de la décoration est de rendre hommage à un individu unique. Comme pour le contrôle des tombes, il convient de faire place à une expression individuelle. La grande sensibilité de l'architecte par rapport à la conservation de la dignité est même présente dans les espaces plus techniques. Asplund travaillera les ambiances de toutes les pièces par lesquelles les proches du défunt doivent passer, par exemple la salle de réception des cendres où la famille ne reste que quelques minutes. Pourtant, dans ces écrits l'architecte passe plus de temps à décrire des aspects techniques de son bâtiment comme le chauffage ou le système électrique. Cette fascination technologique a presque un ton d'architecte moderne⁵³, il provient probablement de la nécessité de prouver du bon fonctionnement du crématoire en tant que technologie nouvelle. Il est en effet plus facile de parler d'aspect technique que des effets émotionnels de l'architecture qui sont de l'ordre de l'indicible. Le génie d'Asplund réside



91. *Le complexe funéraire d'Asplund*





92. Le columbarium



93. Chemin principale du columbarium

15. *L'espace sépulcral du Crématoire: la métaphore de la ville pour des personnes d'importance*

donc dans une architecture capable d'accompagner de la meilleure des manières les personnes dans l'un des moments les plus difficiles de l'existence, la perte d'un être cher.

« Je ressors de l'espace des chapelles et me dirige vers la sortie du cimetière. Je passe par le columbarium annexe où sont déposées les urnes et tombes des personnes importantes pour la ville de Stockholm. L'enceinte du columbarium est marquée par les murs en crépi beige. Ils sont surplombés par un acrotère qui ressemble à une toiture. Les mêmes murs se retrouvent également à l'intérieur de l'espace et deviennent les contenants des urnes [92]. Ils forment de petits segments de murs. Ils sont parfois traversés par un encastrement qui permet le passage, parfois interrompu pour laisser la place à une petite cour avec des bancs. Ces lieux de pause sont parfois accompagnés d'un arbre solitaire et protecteur. La plupart des arbres sont des saules qui avec leurs branches tombantes sont de doux abris. Une rangée de saules m'accompagne tout au long du chemin principal qui traverse sans interruption cet espace sur un axe nord-sud [93]. Quelques bancs sont placés judicieusement pour admirer le paysage biblique ou le coucher du soleil. Des petits chemins me permettent de m'aventurer entre les tombes. L'espace du columbarium devient une métaphore de la ville. Au fur et à mesure que j'avance, la présence des murs diminue. Je sors finalement de cet espace, jette un dernier regard vers le paysage biblique et reprends la direction du métro avec le souvenir encore vibrant d'un intense et mémorable voyage hors du temps. »

Le crématoire fut inauguré en le 14 juin 1940⁵⁴. Asplund eut le temps d'écrire un dernier article sur le

Skogskyrkogården et décéda juste quelques mois après la cérémonie d'ouverture du crématoire, le 20 octobre 1940. Son enterrement prit place dans la Chapelle de la Sainte Croix. « Le cercueil resta sur le catafalque dans la chapelle principale, le silence et le calme ont régné, la large porte vitrée à l'est fut lentement abaissée et la congrégation sortit dans le beau et paisible paysage pendant que les rayons rougeâtres du soleil d'automne passaient à travers le portique jusque dans la chapelle. ». Ce sont les mots de Carl-Axel Acking qui avait assisté à la cérémonie⁵⁵. Eric Gunnar Asplund est enterré proche du crématoire, sur la partie sud-est du mur d'enceinte du columbarium, où sa plaque porte l'épithète : « His work lives ».

54 Tallum, Gunnar Asplund's & Sigurd Lewerentz's Woodland Cemetery in Stockholm, Bengt O. H. Johansson, Byggförlaget, Stockholm, 1996

55 Ibid.



94. Sur le mur, la tombe d'Asplund



Conclusion

Les différentes thématiques abordées dans ce travail sont des clés de lecture. Elles servent à mettre en lumière certains des éléments qui participent à une expérience sensorielle programmée par les architectes. Ces thèmes ne sont pas exhaustifs. En effet, ce travail est une interprétation personnelle, c'est pourquoi il est possible de découvrir d'autres perspectives d'analyse qui ne sont pas décrites ici. Il est important de noter que les innombrables détails et choix constructifs font que l'on peut découvrir de nouveaux éléments à chaque nouvelle visite du Skogskyrkogården. Dans ce travail, même si les clés de lecture sont affiliées à un bâtiment ou un lieu donné, elles permettent de comprendre le cimetière dans sa globalité. Certains des sujets peuvent se recouper de manière implicite ou explicite entre les différentes interventions des architectes.

Un des aspects qui fait du Skogskyrkogården une expérience forte est la scénographie de contraste. Elle se retrouve à toutes les échelles du projet. Par scénographie de contraste j'entends tous les changements abrupts de lumière, d'espace ou d'environnement. Nous avons découvert ce type de dispositif pour l'entrée du cimetière qui met en avant le passage entre un espace quotidien et un lieu sacré. Mais il est également présent entre la dense forêt et les espaces ouverts et dégagés. La différence est fulgurante notamment entre le paysage « biblique », lumineux et ouvert, et la forêt sépulcrale sombre et enveloppante. Le contraste est également utilisé pour les bâtiments. C'est notamment le cas de la Chapelle de Bois et de la Chapelle de la Résurrection. Dans la séquence de la Chapelle d'Asplund, nous passons de l'obscurité des bois et l'espace étriqué du portique pour finir dans la lumineuse coupole de l'espace intérieur. Dans celle de Lewerentz, le phénomène est inverse. Nous arrivons dans une clairière, puis nous nous habituons au bout de quelques minutes à la faible luminosité de l'intérieur, pour ensuite nous rediriger vers la zone sépulcrale annexe baignée de lumière. L'association d'opposés est ce qui

rend l'expérience d'un parcours dans le cimetière intense et marquant pour tous les types de visiteurs.

Le travail effectué en parallèle sur les configurations architecturales et paysagères constitue un deuxième point important. Les deux domaines qui sont considérés généralement comme deux arts distincts, entretiennent dans le cimetière une relation étroite, voire symbiotique, se mettant respectivement en valeur. Ils ont été envisagés par les architectes comme ayant un potentiel d'expression émotionnel et symbolique équivalent. Les bâtiments sont placés en fonction à la fois de la topographie mais aussi en fonction de leur place dans le parcours ritualisé et forment ainsi des repères essentiels dans l'intense présence de la forêt. Chaque bâtiment tire profit de son environnement direct. La relation entre la nature et les édifices est d'autant plus forte qu'il existe un jeu de mimétisme entre les deux éléments. Dans le Skogskyrkogården, c'est un mouvement bilatéral : le Bosquet de la Méditation prend la forme de l'architecture, comme le portique de la Chapelle des Bois fait écho aux troncs des arbres. Ce dialogue, renforce le lien à la fois physique et spirituel que nous entretenons avec la nature.

La sobriété apparente des bâtiments avec l'utilisation de matériaux bruts aux couleurs neutres est employée pour toutes les chapelles. Le langage sobre et raffiné empêche que l'architecture prenne le premier rôle dans la cérémonie funèbre mais propose un environnement anoblissant. L'architecture participe ainsi au rite en devenant le témoin silencieux de l'évènement douloureux qui se déroule en son sein.

Les deux architectes ont su, grâce à leur capacité d'abstraction et d'interprétation, transcender les limites spirituelles et architecturales de leurs multiples références. Nous avons découvert l'emploi de références à la fois chrétiennes et païennes dans la Chapelle de la Résurrection, où la mort est considéré comme un

passage mais conserve l'orientation est-ouest d'une église traditionnelle ou encore la représentation de l'Ange de la Mort qui veille sur la Chapelle des Bois. Concernant les références architecturales, son développement sur plus de vingt ans, a permis au cimetière d'être le témoin à la fois du courant romantique puis de la montée du classicisme des années vingt et finalement des prémisses du fonctionnalisme des années trente. Les architectes ne se sont néanmoins pas arrêtés à un strict suivi des codes tacitement imposés durant ces périodes. Dans la Chapelle des Bois, Asplund a su utiliser le vernaculaire en parallèle du classicisme ou encore des références égyptiennes pour l'obélisque du crématoire avec Lewerentz. La multiplicité des langages architecturaux instaure un sentiment à la fois d'intemporalité mais aussi de familiarité en touchant à la mémoire collective des visiteurs. C'est en partie grâce à ce subtil et savant historicisme que le cimetière eut un retentissement international et qui, aujourd'hui, lui vaut le titre de Patrimoine de l'Humanité par L'UNESCO.

Ce qui rend ce lieu si particulier est une architecture humaniste. L'être humain est le point central des réflexions du développement du projet. Cet aspect se ressent dans l'emploi de la perspective depuis un point de vue physiquement atteignable pour le développement du projet. La même attention est ressentie dans les chapelles qui rendent hommages aux défunts et répondent aux besoins des endeuillés en focalisant l'attention sur le catafalque. Le contrôle des tombes, bien qu'elle porte atteinte à la liberté d'expression, fait également partie des aspects humains puisqu'elle renvoie à une égalité de traitement et donc un sentiment d'humilité vis-à-vis de la mort. La force du Skogskyrkogården réside finalement dans la construction d'un espace qui rend la conception de la mort intelligible et nous rassemble dans notre humanité commune.

Au fur et à mesure de l'écriture de ce travail, j'ai

pu découvrir les réponses données par les architectes au même questionnement formulé au début de cet énoncé. Les dispositifs architecturaux décrits dans les différents chapitres constituent un bagage précieux de connaissances et de références, qui dans la suite du projet de master et dans ma future carrière, vont irrémédiablement influencer mes choix architecturaux. J'espère à travers cette visite narrative avoir éveillé la curiosité des lecteurs sur le Skogskyrkogården. Cet écrit est finalement un moyen de rendre hommage aux deux architectes, Erik Gunnar Asplund et Sigurd Lewerentz, dont l'architecture ne cessera jamais de m'inspirer.

Bibliographie

Livres:

Tallum, Gunnar Asplund's & Sigurd Lewerentz's Woodland Cemetery in Stockholm, Bengt O. H. Johansson, Byggförlaget, Stockholm, 1996

Life and Death at Skogskyrkogården, Nils Carmel, Stockholm, 2014

Erik Gunnar Asplund, Escritos 1906/1940; Cuaderno del viaje a Italia de 1913, El croquis, Madrid, 2002

E. G. Asplund architect, friend and colleague, Christina Engfors, Arkitektur förlag, Stockholm, 1990

The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape, Caroline Constant, Florida University, Byggförlaget, Stockholm, 1994

Classical, Christian, Socialdemocrat, Asplund and Lewerentz's funerary architecture, Lotus International, n. 38, 1983

Sigurd Lewerentz, architect, 1885-1975, Janne Ahlin, Byggförlaget, Stockholm, 1987

Asplund, Junta de Andalucia, 1987

Erik Gunnar Asplund, Dan Cruickshank, photographs by Martin Charles, The Architects' Journal, London, 1988

Sigurd Lewerentz, Nicola Flora, Pall Mall / Phaidon Press, London, 2013

Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau, Edmund Burke, traducteur Baldine Saint Girons, Librairie Philosophique Vrin, juin 2009 (éd. originale 1803)

Asplund e il suo tempo, Michele Capobianco, Arti grafiche licenziato, Napoli, 1959

Gunnar Asplund, Nicholas Adams, Mondadori Electa, 2011

Sigurd Lewerentz 1885-1975: the dilemma of classicism, Alison Smithson, Architectural Association, London, 1989

Articles:

The Feeling of Things, Adam Caruso, A+T ediciones (Vitoria-Gasteiz, Spain, 1999), Issue 13, pp.58-51

Luca Ortelli, Asplund e Lewerentz : opere a confronto, L'opera sovrana – studi sull'architettura de XX secolo dedicati a Bruno Reichlin, pp. 373-379, SilvanaEditoriale, 2014

Thèse:

Classicismo di Frontiera, Sigurd Lewerentz e la Cappella della Resurrezione, Carlotta Toricelli, ciclo XXIII, Università IUAV di Venezia, 2011

Sources internet:

<https://skogskyrkogarden.stockholm.se/>

Iconographie

1. Le mur d'enceinte :

- 1 ARKM.1973-103-083-09, Public Domain Mark (CC pdm), 04.01.19
<https://digitaltmuseum.se/011015011371/skogskyrkogarden-man-i-skog>
- 3 Tallum, Gunnar Asplund's & Sigurd Lewerentz's Woodland Cemetery in Stockholm, Bengt O. H. Johansson, Byggförlaget, Stockholm, 1996

2. La fontaine :

- 7 ARKM.1973-103-083-1131, Public Domain Mark (CC pdm), 04.01.19
<https://digitaltmuseum.se/011015011376/skogskyrkogarden-vid-entren>

3. L'entrée nord :

- 8 ARKM.1973-103-084-080, Public Domain Mark (CC pdm), 04.01.19
<https://digitaltmuseum.se/011015011457/skogskyrkogarden-flygfoto-av-huvudentren-med-minneslunden-under-uppforande>
- 10 Asplund, Junta de Andalucia, 1987
- 11 Tallum, Gunnar Asplund's & Sigurd Lewerentz's Woodland Cemetery in Stockholm, Bengt O. H. Johansson, Byggförlaget, Stockholm, 1996
- 12 Ibid.

4. Le paysage «biblique» :

- 13 ARKM.1988-104-0667, Public Domain Mark (CC pdm), 04.01.19
<https://digitaltmuseum.se/011015011457/skogskyrkogarden-flygfoto-av-huvudentren-med-minneslunden-under-uppforande>
- 14 Photo personnelle d'archives, Arkdes, 11.18
- 15 ARKM.1988-02-5614, Public Domain Mark (CC pdm), 04.01.19, <https://digitaltmuseum.se/011024931669/ritning>
- 16 *Böhmische Landschaft*, Caspar David Friedrich, 1810, <https://www.philippbauer.de/galerie/caspar-david-friedrich-werke/>
- 17 *Morgen im Riesengebirge*, Caspar David Friedrich, 04.01.19, <http://www.ilruggiero.it/mullerin/caspar-david-friedrich-greifswald-5-settembre-1774-dresda-7-maggio-1840/>

5. La Grande Croix :

- 20 ARKM.1988-104-0913, Public Domain Mark (CC pdm), 04.01.19
<https://digitaltmuseum.se/011015013903/tallum-skogskyrkogarden-tavling-korsets-vag-positiv>
- 21 The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape, Caroline Constant, Florida University, Byggförlaget, Stockholm, 1994
- 22 The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape, Caroline Constant, Florida University, Byggförlaget, Stockholm, 1994
- 23 Sigurd Lewerentz - Drawing collection, n. 544, a+u, a+u Publ. Co, Tokyo, 2016

6. Le Bosquet de la Méditation:

- 29 Sigurd Lewerentz, Nicola Flora, Pall Mall / Phaidon Press, London, 2013
30 The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape, Caroline Constant, Florida University, Byggförlaget, Stockholm, 1994

8. La Chapelle de la Résurrection:

- 40 Classicismo di Frontera, Sigurd Lewerentz e la capella della Resurrezione, Carlotta Toricelli, Università IUAV di Venezia
41 Ibid.
42 Ibid.
43 Ibid.
44 Sigurd Lewerentz, Nicola Flora, Pall Mall / Phaidon Press, London, 2013
46 Ibid.
48 ARKM.1973-103-084-021, Public Domain Mark (CC pdm), 04.01.19
<https://digitaltmuseum.se/011015011410/skogskyrkogarden-uppstandelsekapellet-exterior>
49 Sigurd Lewerentz, Nicola Flora, Pall Mall / Phaidon Press, London, 2013
50 Ibid.
51 Ibid.

9. L'intérieur de la Chapelle de la Résurrection:

- 52 Sans titre, inconnu, 04.01.19, https://skogskyrkogarden.stockholm.se/Om_platsen/byggnader/uppstandelsekapellet/
54 Sigurd Lewerentz, Nicola Flora, Pall Mall / Phaidon Press, London, 2013
56 Ibid.
57 ARKM.1962-102-077, Public Domain Mark (CC pdm), 04.01.19
<https://digitaltmuseum.se/011015010869/uppstandelsekapellet-skogskyrkogarden-exterior>

10. Le bâtiment de service:

- 59 ARKM.1988-02-3467, Public Domain Mark (CC pdm), 04.01.19, <https://digitaltmuseum.se/011024929178/ritning>

11. La Chapelle des Bois:

- 64 ARKM.1988-104-0603, ARKM.1988-104-0606, ARKM.1988-104-0604, ARKM.1988-104-0605, Public Domain Mark (CC pdm), 04.01.19, <https://digitaltmuseum.se/>
65 ARKM.1988-02-3359, ARKM.1988-104-0607, ARKM.1988-104-0608, Public Domain Mark (CC pdm), 04.01.19, <https://digitaltmuseum.se/>
67 Sans titre, inconnu, 04.01.19, <https://explorationvacation.net/2011/05/liselund-slot/lmg>
68 Sans titre, inconnu, 04.01.19, <https://trippa.se/tripp/gamla-uppsala/gamla-uppsala>
69 ARKM.1988-02-3447, Public Domain Mark (CC pdm), 04.01.19, <https://digitaltmuseum.se/011024929156/ritning>
70 ARKM.1988-104-0616, Public Domain Mark (CC pdm), 04.01.19
<https://digitaltmuseum.se/011015013850/skogskapellet-skogskyrkogarden-exterior-forhallen>
71 Life and Death at Skogskyrkogården, Nils Carmel, Stockholm, 2014
72 ARKM.1988-104-0624, Public Domain Mark (CC pdm), 04.01.19
<https://digitaltmuseum.se/011015013858/skogskapellet-skogskyrkogarden-smidda-svangdorrar>

12. L'intérieur de la Chapelle des Bois :

- 73 ARKM.1988-104-0619, Public Domain Mark (CC pdm), 04.01.19
<https://digitaltmuseum.se/search/?q=ARKM.1988-104-0619&aq=owner%3F%3A%22S-ARK%22>
- 74 Sans titre, Suzanne Hallmann, 04.01.19
<https://fenixbegravning.se/plats/skogskapellet-stockholm/>

13. Le complexe funéraire:

- 78 ARKM.1988-104-0670, Public Domain Mark (CC pdm), 04.01.19
<https://digitaltmuseum.se/011015013870/skogskrematoriet-skogskyrkogarden-forgard-till-hoppets-kapell>
- 79 Capture d'écran depuis Google Maps, Tommy Hvitfeldt, 04.01.19, <https://urlz.fr/8zwM>
- 81 ARKM.1988-02-5641 H-, Public Domain Mark (CC pdm), 04.01.19, <https://digitaltmuseum.se/011024931699/ritning>
- 82 ARKM.1988-02-5622 H-, Public Domain Mark (CC pdm), 04.01.19, <https://digitaltmuseum.se/011024931678/ritning>
- 84 ARKM.1988-02-4963 Public Domain Mark (CC pdm), 04.01.19, <https://digitaltmuseum.se/011024930922/ritning>

14. L'intérieur des chapelles:

- 85 Capture d'écran depuis Google Maps, Tommy Hvitfeldt, 04.01.19, <https://urlz.fr/8zx0>
- 86 Capture d'écran depuis Google Maps, Tommy Hvitfeldt, 04.01.19, <https://urlz.fr/8zx0>
- 87 ARKM.1988-02-5406 H-, ARKM.1988-02-5424, ARKM.1988-02-5414, ARKM.1988-02-5410
Public Domain Mark (CC pdm), 04.01.19
<https://digitaltmuseum.se/>
- 88 ARKM.1988-02-5637, ARKM.1988-02-5633, ARKM.1988-02-5630, ARKM.1988-02-5636
Public Domain Mark (CC pdm), 04.01.19
<https://digitaltmuseum.se/>
- 89 Capture d'écran depuis Google Maps, Tommy Hvitfeldt, 04.01.19, <https://urlz.fr/8zwV>
- 90 Capture d'écran depuis Google Maps, Tommy Hvitfeldt, 04.01.19, <https://urlz.fr/8zwM>
- 95 ARKM.1988-104-0696, Public Domain Mark (CC pdm), 04.01.19
<https://digitaltmuseum.se/011015013883/skogskrematoriet-skogskyrkogarden-stuckrelief-av-ivar-johnsson-i-trons>

Photos personnelles, visite du Skogskyrkogarden, novembre 2018:

2, 4-6, 9, 18-19, 24-28, 31-39, 45, 49, 53, 55, 58, 60-63, 66, 75-77, 80, 83, 91-94



Remerciements :

À Luca Ortelli pour sa disponibilité, son écoute et ses conseils avisés

À Rui Gonçalves Pinto pour son aide et ses suggestions bibliographiques

À Marco Bakker d'avoir accepté de me suivre dans la suite de ce travail

À Chiara Monterumisi pour les contacts précieux aux archives ArkDes

À Frida Melin pour la consultation des archives ArkDes

À Ana et Paola pour leur fine relecture et leurs encouragements

À mes parents et à Claude-Alain pour leur précieux soutien dans ces études

