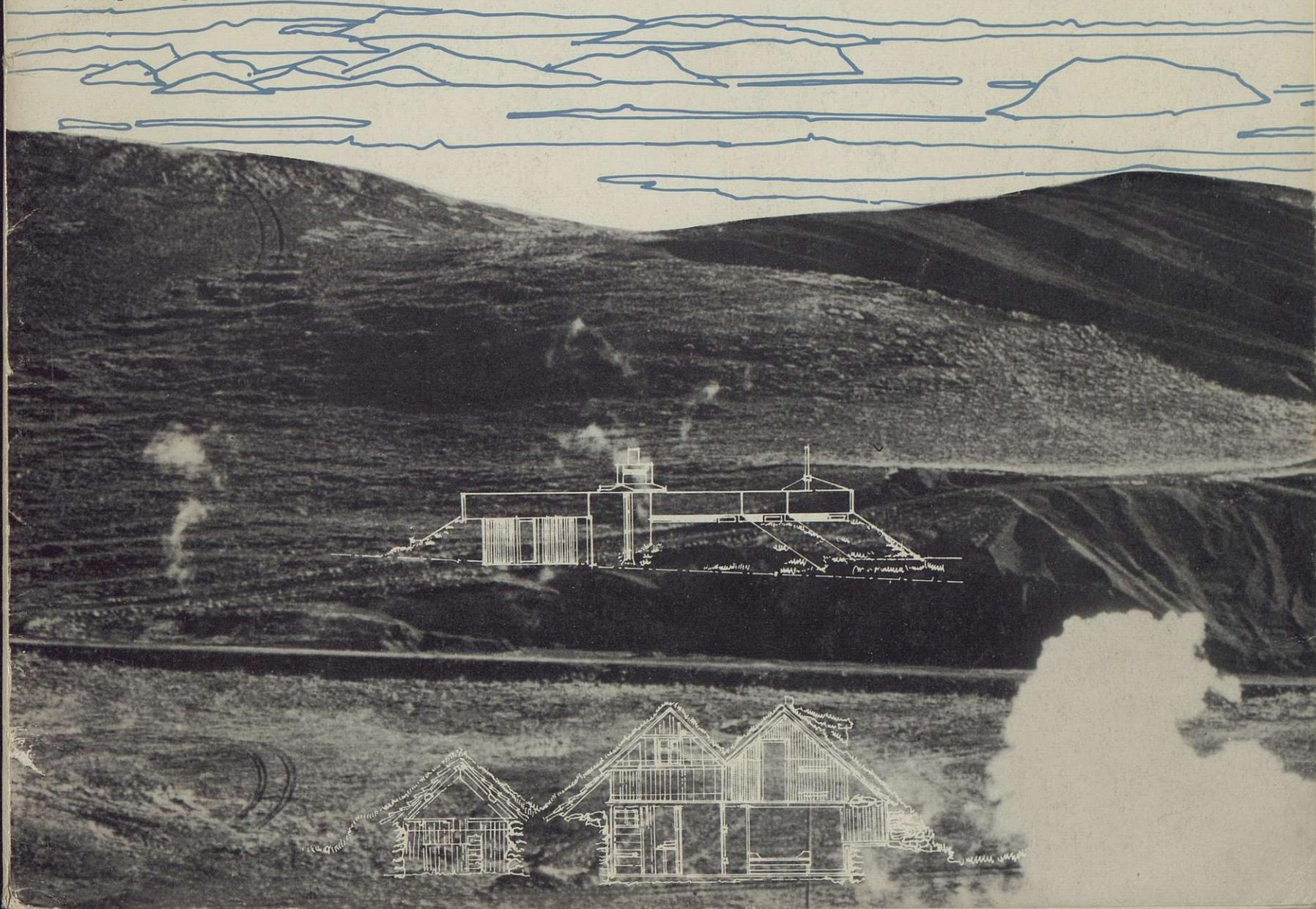


# le carré bleu

3/84

## itinéraire nordique 2

- maisons d'Islande et génie des lieux
- Utzon et la localité
- à propos de Pietilä



# COLLOQUE - ACTUALITE de PATRICK GEDDES, Biologiste, Educateur, et urbaniste - Montpellier - Juin 84.



M. Lanfranco VIRGILI, Président d'honneur de la Société Française des Urbanistes (au centre) ouvre la table-ronde sur l'actualité de Geddes au Collège des Ecosseis, ensemble éducatif réalisé par Patrick Geddes dans les années 20 à Montpellier. A ses côtés André Schimmerling, représentant l'Association Patrick Geddes, et M. Philippe Jouvin, urbaniste, vice-Président de la S.F.U.

Ce colloque a été organisé avec le but d'étudier et de développer l'approche de cet humaniste écossais, basée sur l'étude de l'interaction des facteurs espace géographique - population - technologie.

Le colloque a réuni des praticiens, des chercheurs de l'architecture, de l'urbanisme, de l'aménagement du territoire, français et étrangers. Des tables-ronde consacrées successivement à l'industrialisation et à l'urbanisation, à la régénération urbaine et régionale, à l'urbanisation dans les pays en voie de développement, à l'écologie ont été animées respectivement par **Michel Lacave**, doyen de la Faculté de Droit de l'université de Montpellier I; **Lanfranco Virgili**, Président d'honneur de la Société Française des Urbanistes; **Jean Le Coz**, Professeur en aménagement rural à l'Université de Montpellier II; **Michel Denizot**, Directeur de l'Institut de Botanique de la Faculté des Sciences; **Christophe Morales**, Architecte.

*This symposium was organized by some people conscious of the necessity to study and to carry further the approach of the well known scotch, biologist, town-planner, re-educator.*

*Patrick Geddes was a forerunner of the modern Ecologists, the Appropriate Technology movement and a pioneer of interdisciplinary thinking. The symposium gathered various people from France as well as from foreign countries. Successive round-table talks were dealing with the impact of industrialization on urban growth, with environmental problems and methods devised by Geddes to implement Citizen Participation. A certain number of scholars and professionals acted as chairmen of these round-table talks.*

Les actes du colloque peuvent être obtenus en s'adressant à :  
Association Patrick Geddes  
25 Résidence du Rond Point d'Assas 34000 Montpellier  
contre versement de la somme de 50 Frs  
(versement par chèque bancaire ou CCP Montpellier 1 704.76 W)

Page couverture : le lac Myvatn vu depuis la colline aux solfatares de Namaskand. Photo aimablement confiée par le Studio des Grands Augustins extraite de la collection sur l'Islande. Maison par Hognna Sigurdardottir et maison traditionnelle relevée à Oraefi

## le carré bleu

N° 3/84 ITINÉRAIRE NORDIQUE / 2  
préparé par Dominique Beaux.

33, avenue des Francs-Bourgeois Paris 4<sup>e</sup>  
628.71.50 - 272-01-43

Fondateurs : Aulis Blomstedt - Reima Pietila - Keijo Petäjä  
André Schimmerling - Kyösti Alander -  
en 1958.

Directeur : André Schimmerling.

Rédacteurs en chef : André Schimmerling - Dominique Beaux  
Philippe Fouquey.

Comité de rédaction : Edith Aujame - Denise Cresswell -  
J.-C. Deshons - P. Grosbois - Lucien Hervé -  
X. Jaupitre - J.-L. Véret.

Diffusion : Denise Cresswell.

Marketing et développement : Pierre Morvan - Tyyne Schimmerling.

Mise en page et graphisme : Robert Lhoist.

Traduction anglaise : Adèle Moysoni.

### Collaborateurs France

Roger Aujame - D. Avgoustinos - G. Candilis - Veneta Charlandgeva - D. Emmerich - Anatole Kopp - B. Kohn - F. Lapied - B. Lassus - M. Mangematin - Claude-Henri Rocquet - I. Schein.

Forum Etudiant  
Michel Parfait.

### Collaborateurs étranger

Belgique : Bruno Vellut.  
Italie : Giancarlo de Carlo - Massimo Pica Ciamarra -  
Lucianna de Rosa.  
Finlande : Keijo Petäjä - Reima Pietila - A. Ruusuvoori -  
Veikko Vasko - Antti Nurmesniemi.  
Suède : Bergstrom - Raloh Erskine - Elias Cornell -  
Georg Varhelyi. Ake Lindquist.  
Norvège : Chris Butters - Sverre Fehn.  
Danemark : Jorn Utzon - Henning Larsen.  
U.S.A. : A. Tzonis.  
Hongrie : Charles Polonyi.  
Espagne : Joan Costa.  
Mexique : Ramirez Pacheco.  
Israël : Avigail Scheffer.  
Hollande : Aldo Van Eyck.

**Abonnements**  
France : 130 F  
Etranger : 150 F  
Etudiant : 80 F  
le numéro : 35 F

<i>Actualités norvégiennes</i> .....	2
Qui est Sverre Fehn? par Ph. Fouquey.....	2
Le structuralisme de Kjell Lund.....	6
ÉDITORIAL par D. Beaux.....	9
MAISONS D'ISLANDE ET GÉNIE DU LIEU par D. Beaux.....	10
Notes sur les lieux, D. Beaux.....	12
Voyage d'étude et de relevé en Islande/été 73.....	15
La ferme en terre, une relique du passé, Gisli Sigurdsson.....	19
Constructions vernaculaires, Jean-Louis Coutarel.....	22
Une maison aujourd'hui suivant la tradition, Sigurlaug Saemundsdottir.....	23
Trois maisons par Hognna Sigurdardottir-Anspach.....	25
JORN UTZON ET LA LOCALITÉ.....	30
La maison de Jorn Utzon à Porto Petro - Mallorca.....	30
Mode de vie et préfabrication, Interview de Jorn Utzon par Markku Komonen.....	32
A PROPOS DE PIETILA.....	35
Des architectes enracinées : R. et R. Pietilä, Exposition à l'Ecole d'Architecture de Clermont-Ferrand, Table ronde avec D. Beaux, M. Mangematin et J.-L. Coutarel.....	35
Projet pour la résidence du Président de la République de Finlande — concours national, 1 <sup>er</sup> prix et exécution R. et R. Piétilä.....	38
Informations.....	43
English translations.....	45
— Sverre Fehn	
— Structuralism by Kjell Lund	
— Editorial note	
— Icelandic houses and genius loci	
— Elements in the way of life - Jorn Utzon interviewed — by M. Komonen.	
— Round table discussion about Pietilä.	

## ACTUALITÉS NORVÉGIENNES QUI EST SVERRE FEHN ?

Les activités de l'architecte norvégien Sverre Fehn ont débuté dans les années cinquante.

Il a construit, dans son pays, de nombreux équipements, en particulier plusieurs remarquables musées obtenus sur concours; il est également l'auteur du pavillon norvégien à l'Exposition Universelle de Bruxelles en 1957.

N'essayons pas de ranger Fehn dans une catégorie en « isme », disons simplement qu'il est un heureux mélange d'humanité et de raison, de constructeur et de poète.

On pourrait être tenté de considérer comme classique l'architecture de ses bâtiments, généralement, et depuis toujours bas et étalés en largeur ou en longueur, calmes et dignes.

D'un classicisme qui sert celui de Mies van der Rohe, qui fut clairement pour Fehn une source d'inspiration dans sa production des premières années.

Cependant jamais son architecture n'atteint la pureté de celle de Mies, ni ne reflète à un tel point un ordre universel, car Fehn porte en lui un héritage nordique qui ne peut être ignoré.

Il tenait, dès ses premières réalisations, à ce que son architecture fut stricte et d'ordre, « précise » comme il aime à dire.

Mais Fehn, architecte norvégien, est en même temps séduit par quelque chose qu'il trouve dans l'architecture traditionnelle et le « climat français ».

Il pense que les Norvégiens vivent dans le « fog » continu et que la différenciation en ombre et lumière ne commence qu'à partir de la France. Et il est précisément fasciné par les problèmes de la lumière dans l'architecture et préoccupé de la faire savamment entrer dans le bâtiment qu'il conçoit.

### FEHN ET LES RAPPORTS DE SES CONSTRUCTIONS AU TERRAIN

Pour Fehn, il existe deux façons très différentes d'appréhender le problème de l'objet construit et du terrain :

1. l'objet est construit sur une plateforme, un podium : le sol naturel est recouvert par un sol réalisé par l'homme, un sol idéalisé sur lequel il construira;

2. ou bien le sol est creusé ; ce qu'on y trouve peut être inclus dans le bâtiment et les secrets de la croûte terrestre sont en quelque sorte révélés.

#### L'objet sur un podium :

Le podium donne au bâtiment l'importance d'un objet sur une table : il devient un point focal.

- A titre d'exemple, pour son premier prix au concours du restaurant « Spiraltøffen » en 1961, Fehn fait sortir de la montagne, un peu sur le sommet, une sorte de plateau qui en suit les courbes.

- Il fait de même pour le concours du centre d'entraînement de l'Association Médicale Norvégienne, en 1978, mais en raidissant la courbe du plateau à une des extrémités pour rompre avec les courbes de la montagne, et mettre le plateau en valeur;

- chaque fois après d'importantes études sur le terrain.

#### L'objet enfoui dans la croûte terrestre :

- Son important travail sur le musée « Storhamarläven », de 1969 à 1976, a renforcé sa fascination pour tout ce qui est caché dans la croûte terrestre.

Extraordinaire projet : il s'agissait de construire un musée au-dessus d'un site archéologique en creux. « Le plus grand musée c'est la planète elle-même », écrivait Fehn dans la revue norvégienne d'architecture *Byggekunst* en 1982. Elle garde et protège les objets jusqu'à ce que l'homme les découvre. Et là, cela devient son tour de les protéger et c'est une tâche gigantesque. »

- Avec le projet de la bibliothèque de Trondheim se posait un problème un peu différent : il s'agissait de construire un bâtiment sur un terrain qui recelait des ruines et des caveaux; il enfonce le bâtiment de trois mètres, exposant ainsi intégralement les ruines dans les grandes salles de lecture du nouveau bâtiment.

- Pour le concours du musée du Navire Wasa, toute l'architecture est enfouie, comme le bateau lui-même; seuls affleurent à la surface du terrain les organes d'éclairage du musée.

### FEHN, LES TOITS LES CHARPENTES, LES COUVERTURES ET LA LUMIÈRE

Fehn est conscient de ce que le toit d'un bâtiment constitue un défi permanent pour les architectes et pour lui-même.

Le toit, c'est en même temps un problème technique en soi et l'opportunité d'articulations structurales particulières. Et c'est aussi, si on sait l'utiliser, à travers lui qu'on peut distribuer la lumière à l'intérieur des constructions.

Fehn inonde ses bâtiments de lumière; il la module richement et de multiples façons :

- par réflexion sur des poutres de béton,

- en la diffusant à travers des plans en tissu (Bruxelles),

- en la faisant tomber sur des ruines, à travers des tuiles de verre (Hamar),

- en la faisant tomber du ciel en lumière naturelle sur le musée enfoui du navire Wasa,

- en la faisant réfléchir par la neige et la rivière entre le toit qui descend bas et le sol au Roros Museum.

### FEHN, LES ÉLÉMENTS PORTEURS EN B.A. ET LES CHARPENTES

Une constante dans l'architecture de Fehn, ce sont les charpentes de bois de courte envergure reposant sur de longs éléments en B.A.; par exemple :

- le Roros Museum conçu comme un pont en béton armé au-dessus d'une rivière avec un mur médian (le tout formant une poutre en T) qui reçoit de courtes charpentes latérales en bois,

- le centre d'entraînement de l'Association Médicale Norvégienne où il combine un pont de 17 m de long sur 5 m de large avec de courtes charpentes perpendiculaires qui soutiennent une sorte de shed tourné vers la rue, lequel shed diffuse une très belle lumière naturelle.

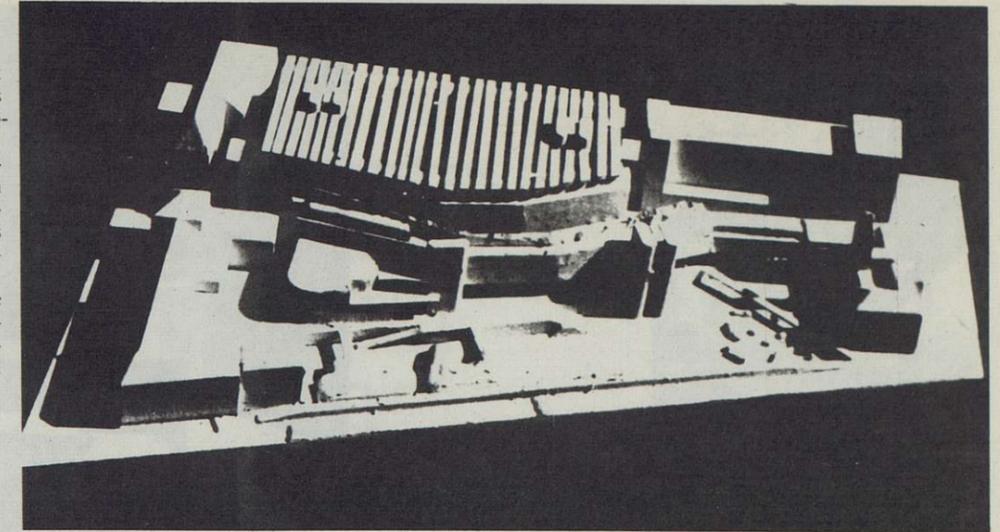
### FEHN ET LE MOUVEMENT

Le concept Exposition/Mouvement fut utilisé par Le Corbusier en 1925 pour les maisons du banquier suisse Raoul Laroché; c'était une promenade architecturale.

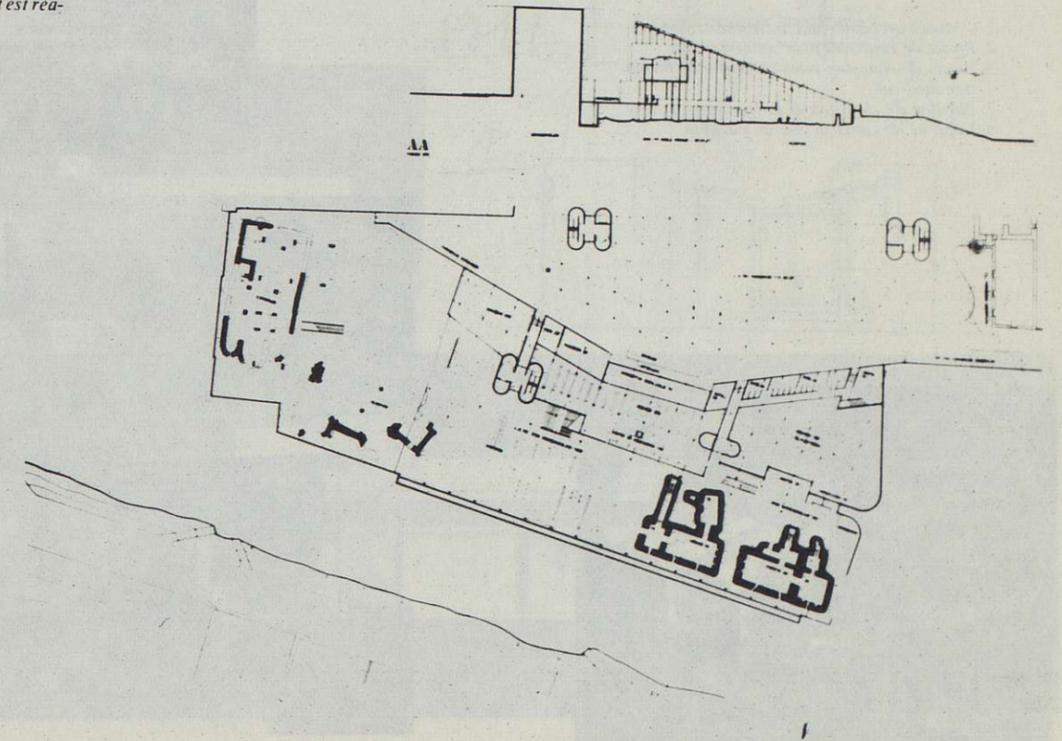
Fehn aime cette idée et l'applique magistralement au Storhamarläven Museum où un pont en béton armé que l'on parcourt permet de se promener au-dessus des fouilles et d'accomplir un voyage historique « comme sur un tapis volant ».

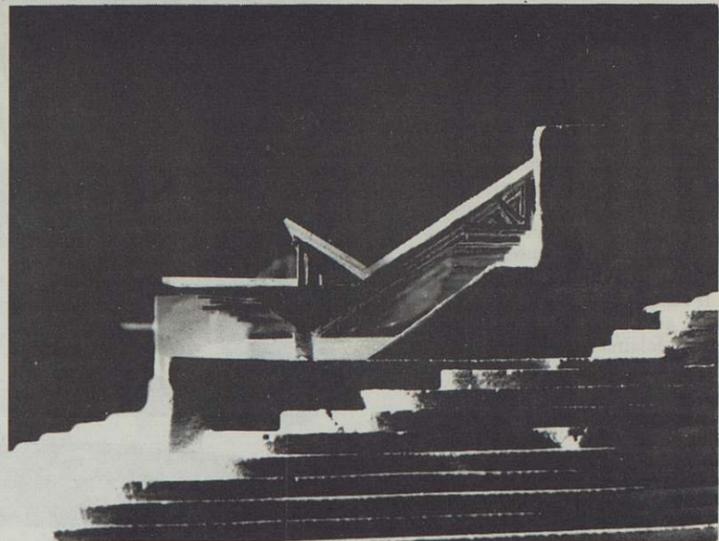
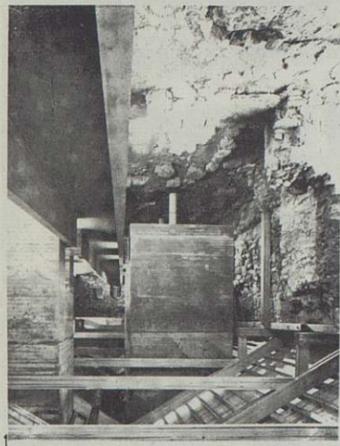
Il l'applique aussi au projet du musée Wasa avec, cette fois, des rampes souterraines éclairées zénithalement qui permettent la découverte progressive du bateau.

Philippe Fouquey.

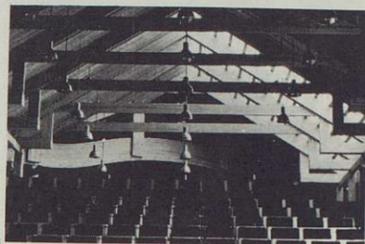


Bibliothèque de Trondheim; projet de concours 1977. Les salles de lecture sont placées dans le sous-sol au voisinage des ruines et des restes de voûtes anciennes. Le grand toit rampant est réalisé en partie en verre.





3

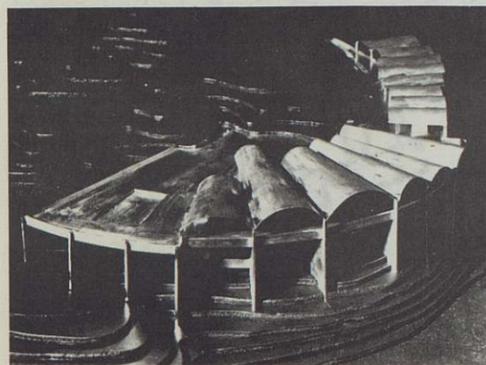


4

6



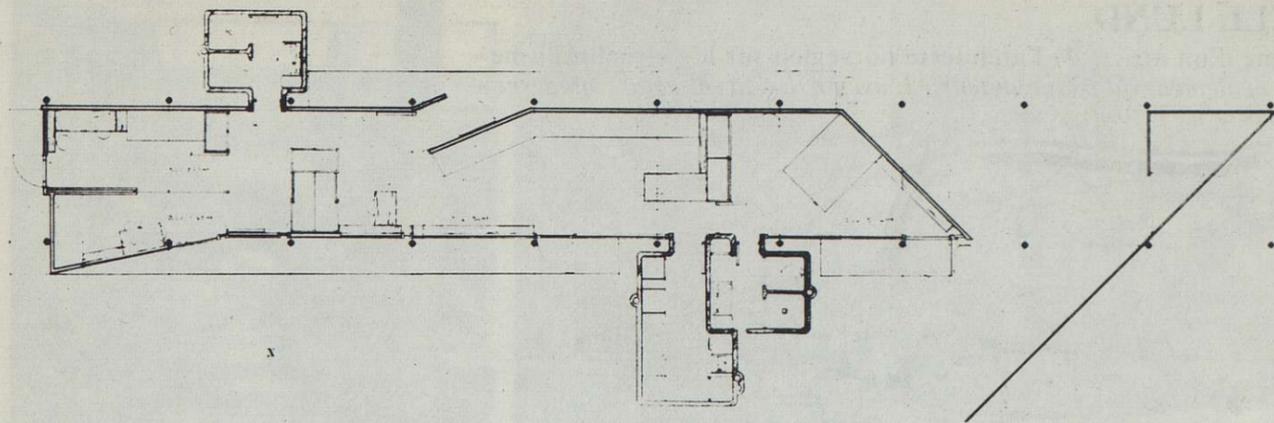
- 1. Musée archéologique à Storhamarloven.
- 2. Projet de concours pour un restaurant.
- 3. Projet de concours pour un centre de formation médical.
- 5. Pavillon d'exposition de la Norvège à Venise.
- 6. Esquisse de construction du pavillon.



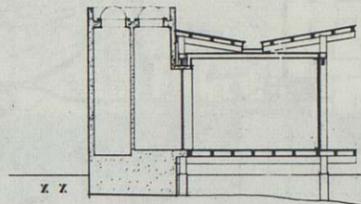
2



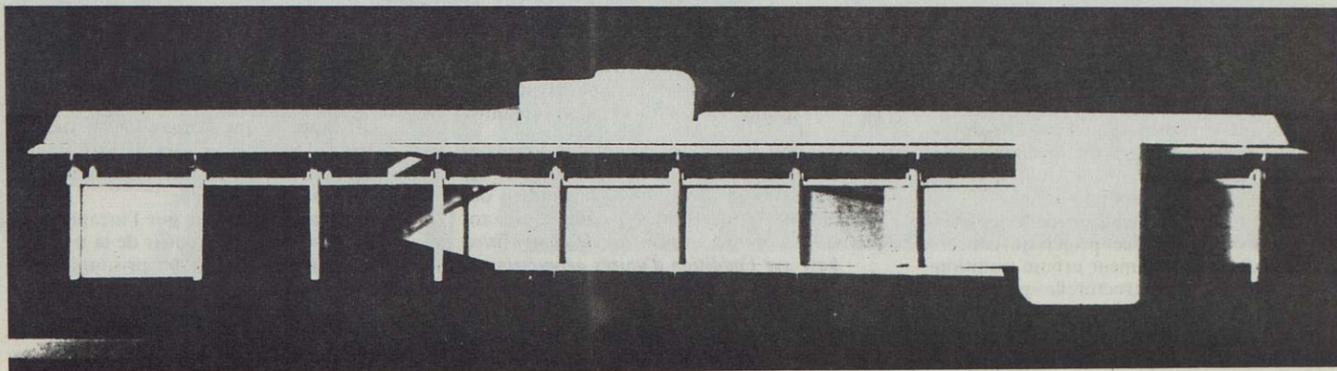
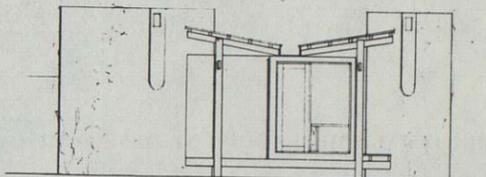
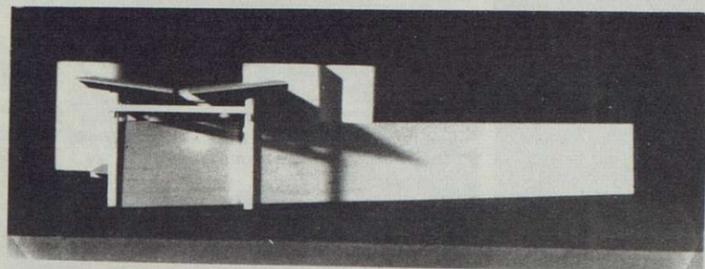
5



Maison type en éternit. Projet primé au concours de 1964. Une maison en longueur de 80 m avec chéneau central d'écoulement des eaux. La forme du toit, les poteaux en rondins, le système de construction et le plancher-plateforme montrent le respect de Fehn pour l'architecture japonaise.

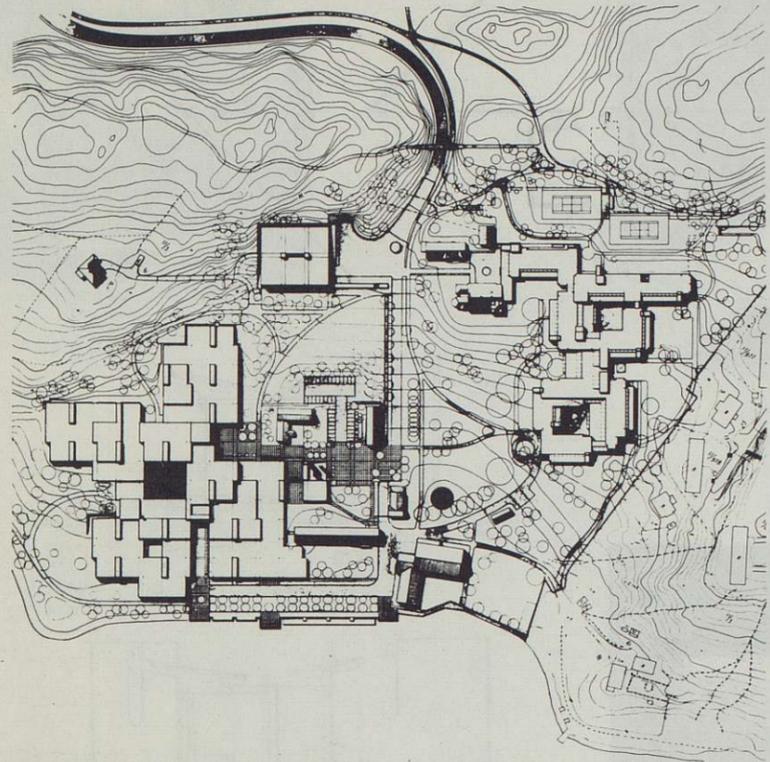


x x



## KJELL LUND

Résumé d'un article de l'architecte norvégien sur le « structuralisme »  
(Voir également du même auteur « L'avenir de l'architecture moderne »  
dans notre n° 1/1981)



### LE STRUCTURALISME, EST-CE UNE DÉMARCHÉ QUI BRIDE OU QUI LIBÈRE ?

Kjell Lund est préoccupé par sa démarche en matière de projet.

A la lumière de la définition qu'il donne du structuralisme — voir le texte ci-après — et après examen de quelques-uns de ses projets extrêmement intéressants et de haute qualité, on conçoit qu'il se range parmi ses tenants les plus fermes.

Il est naturellement amené à dépasser — dans certains de ces projets qui concernent un environnement urbain traditionnel — l'approche structurelle « pure » pour aboutir, comme il l'appelle, à un « structuralisme nuancé » (projets pour la maison de la culture de Stavanger, pour un

ilot urbain à Stavanger, ou pour la banque de Norvège à Oslo). Cette réserve étant faite, nous tenons à donner un aperçu de ses vues théoriques qu'on peut résumer sommairement de la façon suivante :

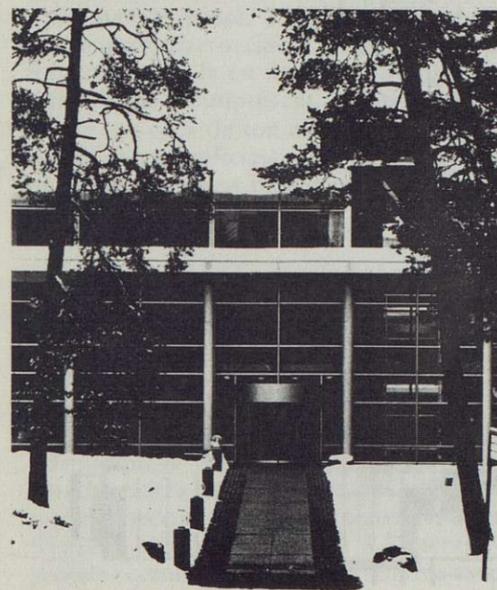
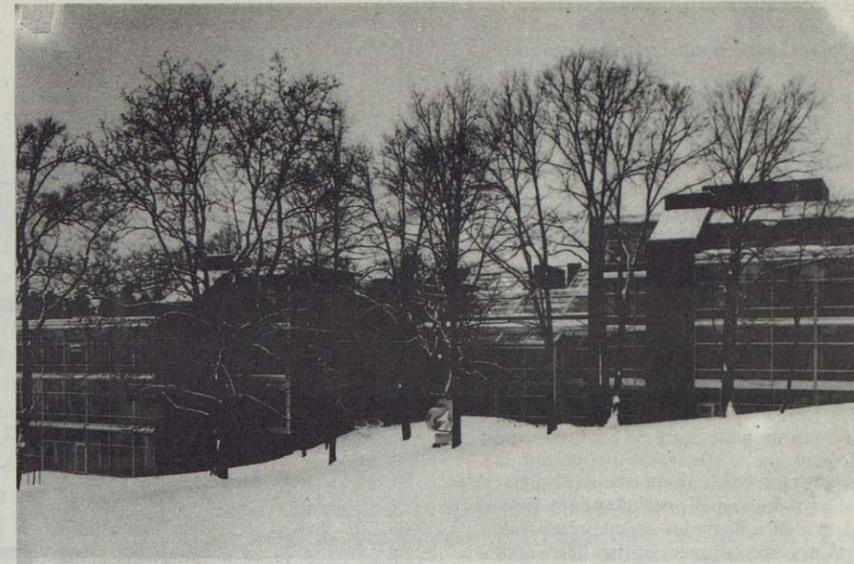
Lund donne des définitions formelles et fonctionnelles de l'architecture structuraliste, en la situant — au milieu des modes architecturaux des années soixante — comme un *principe de composition basé sur l'addition d'unités géométriques*, séparés par des zones intermédiaires variables en dimensions et caractères, et comme une organisation flexible où les zones de vie, de desserte, d'organes tech-

Plan de masse du centre Veritas à Hovik.  
Lund et Slaato, architectes.

niques et de construction sont différenciées et peuvent librement varier en dimensions grâce à des choix judicieux de *modules principaux*, de *modules secondaires* et d'une *combinatoire*.

Il rappelle que l'organisation structuraliste des constructions est à rattacher originellement à la problématique de la production industrielle.

Il connaît le risque que l'incapacité de jouer savamment à partir de la trame de base, ou le fait de rester prisonnier sans souplesse et sans imagination, de certaines idées rationnelles du programme d'origine, comportant d'aboutir à des solutions « formalistes » ou d'occulter les



Vues extérieures et intérieures du centre.  
(Photos M. Rubik)

développements artistiques et architecturaux du projet.

Mais Lund croit que, plus on se montre perspicace dans la manipulation des règles que l'expérience fait découvrir en matière de trame, plus on est capable de formuler une architecture fertile et différenciée : c'est-à-dire non monotone. Et il ajoute :

« Les tendances à la rigidité et à la pauvreté émotionnelle que peuvent entraîner les systèmes et la répétition d'unités, sont d'abord et essentiellement dues à une réflexion par trop schématique et à une appréciation limitée de la complexité latente qui existe au sein de la plupart des trames géométriques. »

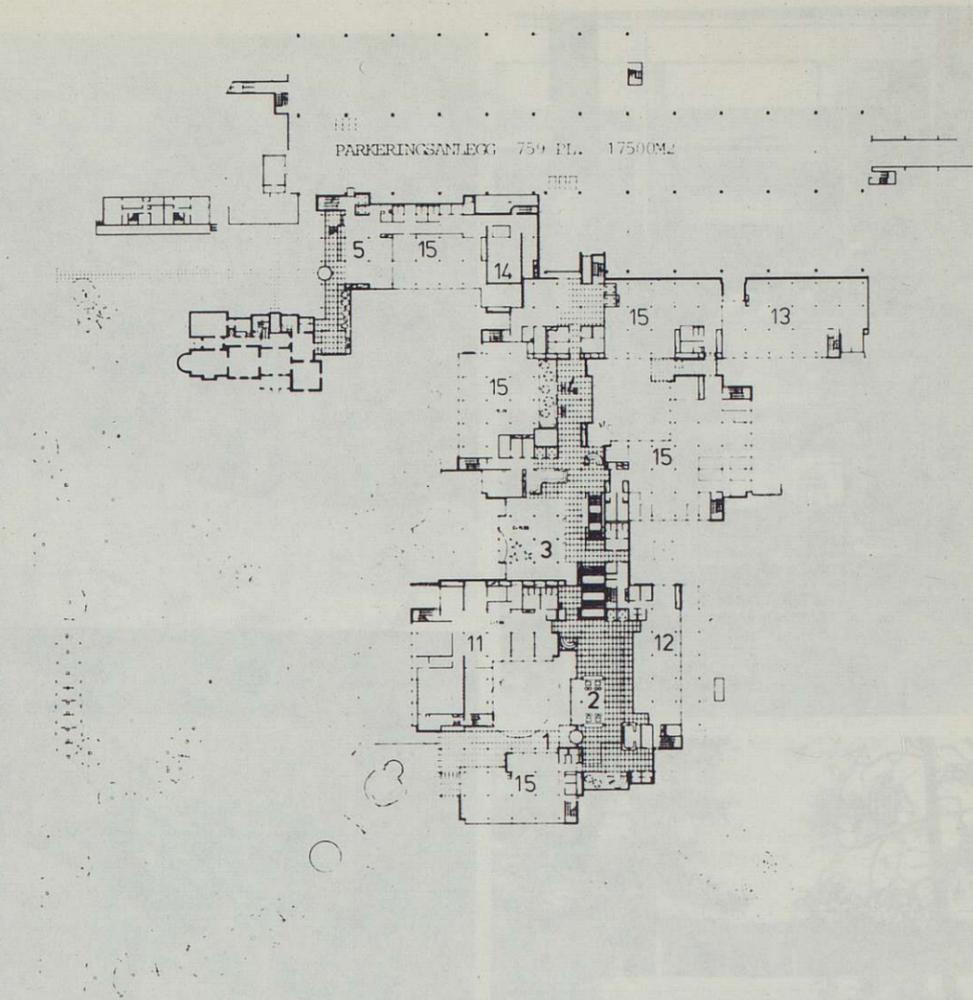
Il considère que « depuis quelques années, beaucoup de bâtiments ont été réalisés — à un haut degré de qualité — qui attestent que le structuralisme ne fait en rien obstacle à une architecture stimulante d'un point de vue poétique et émotionnel, et même, bien plus, qu'en présence de certaines circonstances particulières concernant des problèmes financiers ou de production technique, le structuralisme pourrait bien être un préalable pour un développement ultérieur et un renouveau dans l'art de construire, tout spécialement "pour certains projets" complexes et de grandes dimensions ».

Lund voit dans le structuralisme une démarche qui facilite l'intégration d'éléments spécialisés et standardisés dans un ensemble flexible et rigoureux à la fois.

Se laissant prendre volontairement au petit jeu des classifications, il pousse plus avant les définitions et déclare qu'on peut considérer le structuralisme comme une différenciation et une spécialisation du fonctionnalisme à travers le constructivisme.

Il dit que, par besoin de tout étiqueter (*sic*), on assimile volontiers la rationalité aux lignes droites et aux canevas orthogonaux et la spontanéité aux courbes et aux formes libres; et que, bien qu'un comportement rationnel soit une nécessité étant donné les besoins en efficacité de notre société dans un nombre croissant de domaines, les exemples ne manquent pas de réalisations où se combinent ces deux expériences de la raison et de l'émotion : par exemple le projet de la bibliothèque de Pietilä à Tampere (Finlande) ou l'église d'Utzon à Bagsvaerd (voir n° 2/82 et 3/82 du *Carré bleu*).

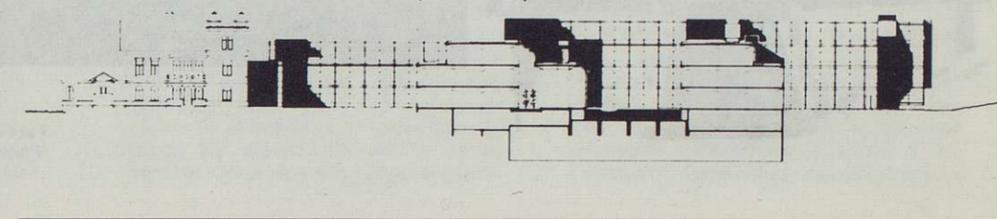
Philippe Fouquey.



Le Centre Veritas à Hovik, un institut de recherche et de vérification des chantiers navals en Norvège. Plans de la nouvelle annexe. (Voir aussi pour la partie initiale, N° 1/81 du *Carré bleu*).

Plan au niveau du rez-de-chaussée.  
1. Hall d'entrée - 2. Vestibule - 3. Rectorat, Foyer - 5. Vestibule - 11. Cours, Bureau commercial - 13. Bibliothèque - 14. Cinéma - 15. Bureaux.

Coupe transversale.



## ÉDITORIAL

Les projets et approches rassemblés ici s'adaptent à leurs milieux respectifs, aux conditions locales de nature et de culture.

Il s'agit d'expériences d'autant plus créatives que marginales, d'une part au sein de la pratique dominante propre à chaque pays nordique considéré, d'autre part, face à l'évolution commune aux différentes nations industrialisées, par l'autonomie et le degré élevé d'identité culturelle, que favorise l'isolement géographique dans les cas de l'Islande et de la Finlande.

Ces conditions de « marginalisme » confirment l'intéressante théorie du professeur italien Lucio de Paulis (« Marginalismo Creativo — introduzione ad una progettualità elementare », Marcello Ferri ed. l'Aquila 1981) : le génie du lieu de toute architecture vernaculaire, passée ou présente, dépend de la prédominance des influences locales inséparables de nature et de culture, sur les influences extérieures exclusives.

Si, par le passé, l'influence extérieure était celle du classicisme international mis au goût du jour après la Renaissance, elle est devenue aujourd'hui celle d'un fonctionnalisme omniprésent — étroit, normatif et misérabiliste — ou celle de son alternative pathologique de modes historicistes artificiellement propagées depuis quinze ans par quelques mass media bien orchestrés.

Trois parties composent ce numéro :

1. dans « maisons d'Islande et génie du lieu », la ferme traditionnelle islandaise représente bien un cas extrême d'architecture naturelle par son identité à la fois écologique et poétique; également sensibles à l'intériorité protectrice des espaces excavés et à l'ancrage au sol, quelques projets récents sont présentés comme exemples de transposition d'identité dans le contexte contemporain;

2. par contraste précisément avec ces maisons islandaises, la maison de Jorn Utzon, à Majorque, révèle une sensibilité aussi exceptionnelle au contexte local de site et de nature, méditerranéen celui-ci; tandis qu'avec l'Assemblée Nationale de Koweït, Utzon recourt comme souvent à la préfabrication modulaire, condition, selon lui, d'une architecture « additive », compatible ici avec une forte prise de conscience des modèles culturels islamiques et des conditions de site;

3. un autre rapprochement avec les exemples islandais paraît évident à propos du travail des Pietilä présenté aujourd'hui par l'École d'Architecture de Clermont-Ferrand en une importante exposition rétrospective, que ses réalisateurs ont voulu intituler « des architectures enracinées », choix judicieux que confirme le récent projet primé au concours pour la résidence du Président de la République de Finlande. Cette exposition affirme le sens du genius loci de Pietilä et nous a conduits à approfondir notre réflexion sur la portée de l'œuvre, réflexion qu'éclaire, par ailleurs, la juxtaposition d'approches aussi délibérées que celles d'Utzon et Pietilä, ou de finalités analogues par des chemins écartés.

Ces trois exemples contemporains, consciemment vernaculaires, sont aux génies des lieux ce qu'étaient les milliers d'arts de bâtir traditionnels, anonymes et spontanés.

Quels rapprochements avec le contexte français ?

Les itinéraires nordiques paraissent nous avertir qu'en matière d'architecture, la vérité est chez soi, en quelque sorte : non pas dans telle ou telle nation, mais à l'échelle de chaque subculture humaine et géographique locale; préoccupation certes délicate, compte tenu de nos traditions politiques et culturelles centralisatrices, héritières d'une architecture urbaine représentative et normalisée — mais par ailleurs d'identités locales si diverses et si hétérogènes, dont la transposition est à découvrir ou à poursuivre.

Dominique Beaux,  
engl. transl. p. 44.

## MAISONS D'ISLANDE ET GÉNIE DU LIEU

« La maison en turf islandaise est dans une telle harmonie avec le terrain sur lequel elle se tient qu'elle semble y avoir poussé et en faire partie; du point de vue classique, de telles maisons ont été considérées comme insignifiantes et laides », écrivait H. Augustson (1).

Cette totale absence de classicisme constitue un enseignement authentique, celui-là même que je fus invité à découvrir en 1966 face aux anciennes fermes islandaises, en éprouvant sur place leur isolement dans des sites d'une échelle et d'un dénuement tragiques — leçon d'un tout autre sens de l'histoire pour un étudiant parisien nourri d'ordres gréco-romains, de Renaissance italienne et du grand classicisme français — celui d'un lieu d'architecture modeste mais vigoureux.

L'insertion naturelle de ce lieu dépasse l'approche par le dessin et s'avère incompatible avec la composition en vue d'une image de planche à dessin comme fin en soi.

Cinq contributions composent la partie islandaise de ce numéro :

► Quelques observations notées sur place en 66 puis en 73, présentées telles quelles, traduisent deux impressions spontanées et successives en face d'une même réalité.

► Des extraits du compte rendu du voyage d'étude et de relevé en Islande, organisé en 1973 par l'Institut de Restauration et d'Histoire de l'École d'Architecture de Copenhague, reflètent la qualité des méthodes de relevé danoises (2), ainsi que l'esprit dans lequel ces voyages d'études sont entrepris : dépaysement culturel pour une quinzaine d'étudiants isolés durant deux semaines à 3000 km de leur école qui constitue pour eux une expérience stimulante.

► Un regard plus analytique par Gísli Sigurdson éclaire la raison d'être originelle de la ferme islandaise : son contexte historique, social, géographique et technique.

► Par extension et par souci de généralisation, la notion d'architecture vernaculaire est brièvement développée par Jean-Louis Coutarel, architecte à Clermont-Ferrand, qui vient de souligner un des principaux symptômes de « l'architecture contemporaine dominante » — la perte de la matière — caractéristique, selon lui, de déracinement, à l'inverse des qualités vernaculaires — traditionnelles ou contemporaines (3).

► Enfin, deux architectes islandaises ont bien voulu nous communiquer quelques projets récents de maisons d'habitation dont la démarche tend vers une transposition de l'identité locale dans le contexte contemporain : transposition assez littérale, au premier degré pourrait-on dire, du modèle traditionnel par Sigurlaug Saemundsdóttir; transposition à un deuxième degré, plus prospective, par Högná Sigurdardóttir; les interprétations de ces exemples par leurs auteurs répondent bien aux interrogations que nous leur avons soumises sur la nature des liens possibles entre la localité, la tradition et la maison détachée aujourd'hui.

Dowe Jan Baker observait, en 1975 (4), que les relations entretenues par la société paysanne islandaise — êtres humains et leurs animaux — avec son milieu étaient un phénomène territorial avant d'être architectural, interdépendance à la fois sémiotique et écologique.

Nous partageons avec Baker l'idée que certains artistes et architectes s'efforcent aujourd'hui d'obtenir un langage consistant — partie et expression d'une complexité écologico-culturelle.

Le développement des approches et des techniques écologiques pourraient favoriser graduellement une diversification locale plus riche de significations qui permettrait de remédier à certains déséquilibres engendrés par le modèle technocratique ou par un post-modernisme formaliste.

D. Beaux.

(1) *In Forum* n. 12/75, consacré à l'architecture islandaise; voir du même auteur : « Islandsk byggeskik i fortiden » in *Nordisk Byggedag X* Reykjavik 1966.

(2) Détaillées in « Question 4 », publication de l'Institut Supérieur de Saint-Luc à Bruxelles.

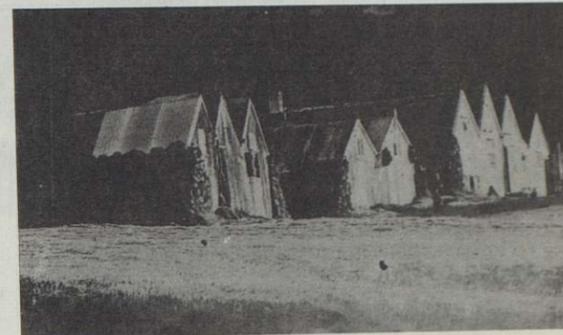
(3) J.-L. Coutarel, « Rythmes et matières », Mémoire de 3<sup>e</sup> cycle, U.P.A. de Clermont-Ferrand.

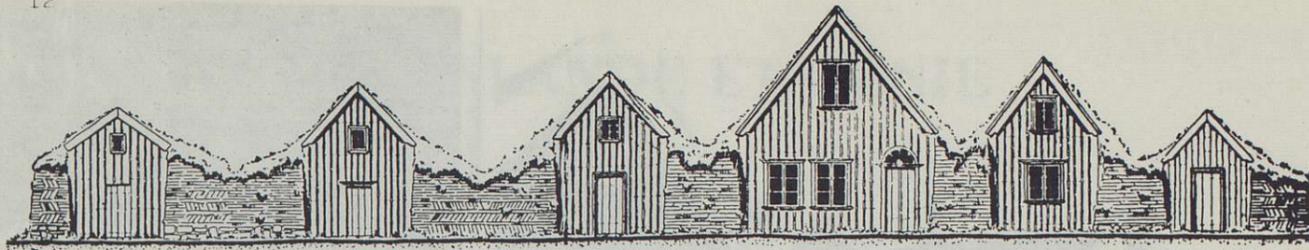
(4) Dans l'éditorial du numéro de *FORUM* 12/75.



En haut : Ferme ancienne (cliché fourni par Sigurlaug Saemundsdóttir). Intérieur du badstofa dans la ferme à Glumbaer.

En bas : Ferme ancienne à Laufas, nord du pays, aujourd'hui musée ethnographique (photo Rafn Fjörð). Ferme encore habitée au sud-est du pays (photo Gunnar Hanngesson).





## NOTES SUR LES LIEUX

### D. Beaux

#### A - ÉTÉ 66

Tradition - intégration - l'art des moyens pauvres.

► Ces fermes islandaises furent édifiées à cet endroit il y a mille ans; depuis, les hommes n'ont cessé de les habiter, de les consolider, de les agrandir au besoin — avec la même « technique », et conformément à un mode d'existence séculaire.

L'impressionnant amas de cendres est témoin de mille années de vie, trace la plus concrète de « continuation du passé », de respect des traditions.

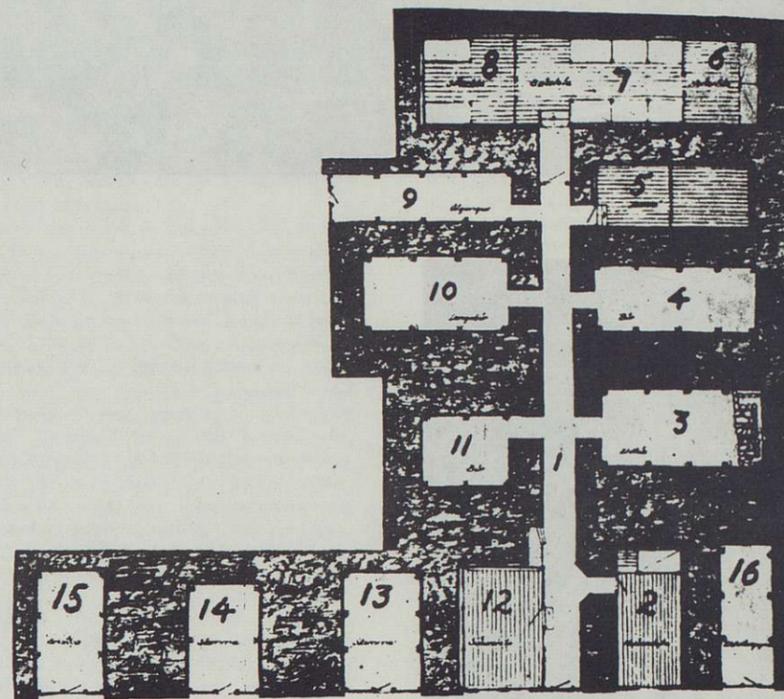
L'homme architecte ici n'a rien « inventé », rien eu à inventer: il s'est servi de la connaissance et de l'art de ses prédécesseurs, judicieusement économes.

► Attachement à la terre — ces demeures ne font qu'un avec la terre, noyées dans l'herbe; l'homme construit avec ce qu'il a sous la main; il construit sur la terre, en terre; perfection d'intégration.

► Avec cette technique modeste, ces paysans islandais sont allés aussi loin qu'il leur était possible; la vie a été plus exigeante qu'ailleurs, et chaque décision grave de conséquences; dans une existence chargée de sens, l'architecture a été faite avec plus de sérieux qu'ailleurs; rien ne pouvait être plus résolument, plus nécessairement fonctionnel.

► « L'architecture est l'art des moyens pauvres » a dit Le Corbusier; cette pauvreté a obligé à rester vrai; et tous ces architectes aujourd'hui désemparés par des budgets « insuffisants »?

Glaumbaer, août 66.



Ferme de Glaumbaer, élévation — longueur 33,50 m.

Plan: 1. entrée et dégagement — 2. pièce d'accueil au nord — 3. cuisine (maison du feu) — 4. garde-manger, nord — 5. pièce polyvalente

(classe d'enfants ou chambre) — 6-8. pièce de séjour, atelier, repas, sommeil — 6-9. remise, garde-manger — 10. garde-manger aigre — 11. laiterie — 12. pièce d'accueil sud — 13-14. annexe — 15. forge — 16. combustible.

#### B - ÉTÉ 73

Observations au cours des relevés à Oraefi

##### 1. Matériaux

► L'absence générale d'arbres dans le pays impliquait la rareté des bois de construction: dans la ferme de Vesturbaer, on a mis en œuvre des troncs provenant de Norvège et de Sibérie, échoués sur les côtes — bois flotté et salé très résistant — ainsi que des bois récupérés sur des épaves (une porte provient d'un bateau naufragé, coupe I-1).

► La construction utilisait les matériaux trouvés dans la nature: pierres plates posées sans mortier (le ciment n'existait pas), en encorbellement et inclinées pour l'écoulement des eaux de la couverture, terre découpée à la pelle (turf) pour constituer l'épaisseur isolante des murs et la couverture.

##### 2. Construction: structure/isolation

► Les fonctions isolation et porteuse sont clairement différenciées: isolation par les murs non porteurs, d'une épaisseur de terre considérable, maintenu contre un empierrement interne; d'autre part structure interne en bois supportant la couverture, sans triangulation et de portée nécessairement limitée à 2 ou 3 m; dans les bergeries, ce système constructif remonte à l'âge de fer.

##### 3. Unité spatiale: dimensions

► Le principe structurel impose des limites aux dimensions des unités constructibles que compense l'association de plusieurs unités entre elles — principe d'additivité.

##### 4. Fonction et signification des espaces

► A chaque unité spatiale est ainsi affectée une activité spécifique à forte signification « rituelle », comme en témoignent les dénominations originelles: « maison du feu » ou cuisine, *badstofa*: « pièce du bain », du sommeil, avec lits fixes incorporés et seule pièce avec un plancher, on y travaille au chaud l'hiver et on y dort à plusieurs par lit.

##### 5. 3 degrés de retrait

► Trois degrés de retrait sont identifiables dans le type de ferme du nord:

1/ en position frontale, les pièces les plus accessibles pour le travail journalier, avec le va-et-vient extérieur-intérieur;

2/ le long du « gangur », les pièces pour les repas et réserves attenantes;

3/ à l'extrémité du gangur et légèrement surélevées, les chambres et séjour sont éloignés de l'entrée.

► Le « gangur », unique couloir de communication, relie entre eux ces espaces d'activité.

► L'entrée donne accès de l'extérieur au gangur: sa position centrale dans la façade unique marque fortement le seuil de la demeure.

##### 6. Topologie du groupement

► Les fermes du nord du pays sont isolées et de type « gangur », avec couloir central perpendiculaire à la façade; celles de la côte sud présentent une juxtaposition contiguë d'unités parallèles — sans gangur —; plus petites, elles sont regroupées en hameaux.

► La ferme du nord est organisée pour une utilisation de l'espace et un mode de groupement efficaces, les pièces étant rasconstructive élémentaire, mais un peu mètre rectangulaire.

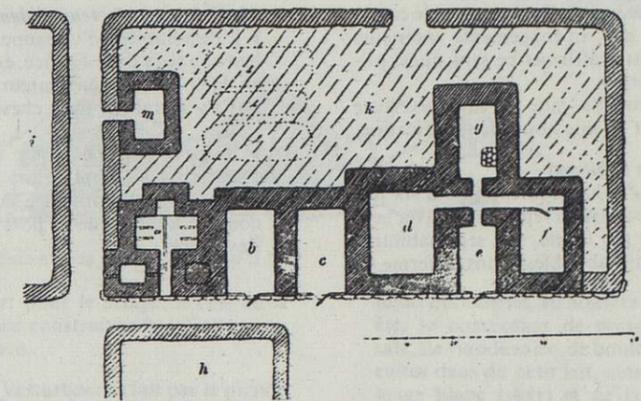
► Élément clair de structuration spatiale, le « gangur » rend compréhensible l'organisation de l'ensemble.

► Les murs périmétriques et, par suite, les déperditions thermiques sont réduites au minimum.

► L'ensemble présente une direction topologique claire, celle de l'axe transversal du « gangur », les pièces lui étant parallèles ou perpendiculaires.

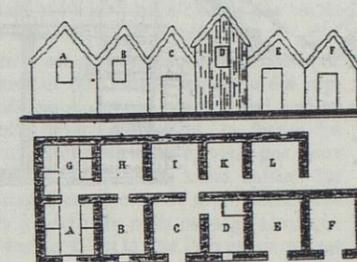
##### 7. La façade unique, image de la maison

► La façade unique, frontale, au sud, est l'image même de la ferme islandaise — de façade il n'existe qu'à l'accessibilité à la



Plan d'une ferme du type corridor (doc. S. Saemundsdottir). A. G. *Badstofa* (pièce familiale) — B. salon — C. hall d'entrée — D. pièces d'hôtes — E. F. H. réserves — I. cuisine — K. L. garde-manger.

en bas: plan d'une ferme ancienne (doc. S. Saemundsdottir). A. étable (vaches) — B. forge — C. réserve — D. *badstofa* (famille) — E. entrée — F. garde-manger — G. cuisine — H. I. champ de pommes de terre — K. pré — M. écurie.



demeure; l'herbe et la terre recouvrant naturellement en totalité, il n'y a pas d'autres.

► L'unique façade devient symbole de la maison et son identité; sa planéité renforce la «gestalt» des pignons — juxtaposés dans la ferme du nord, en dents de scie continue dans celle du sud; elle est le caractère premier de l'architecture islandaise traditionnelle.

#### 8. vues sur l'extérieur et acoustique

► Quelques fenêtres «traversent» l'épaisse couche de terre des flancs latéraux de la maison; cette épaisseur perçue de l'intérieur et la faible hauteur de la retombée, ne laissant entrevoir qu'une bande de ciel étroite par une vue légèrement plongeante à ras de l'herbe, accentuent l'impression de protection et d'intériorité.

► Les bruits sourds et étouffés à l'intérieur traduisent la même impression.

► L'échelle limitée des espaces et le caractère fixe des aménagements intérieurs concourent à affirmer ce sens quasi primitif d'abri.

► La notion du mur — et d'ouverture — acquiert ici une nouvelle signification.

#### 9. Hof, les habitants

► En 1884, le hameau comprend six fermes et une église, et sept en 1920, avec sept personnes par ferme, soit sept habitants pour 25 m<sup>2</sup> habitables; dans la ferme de

Vesturbaer vivaient deux familles, et six chevaux pour le transport, deux vaches et des moutons y trouvaient abri.

► L'église est sur le modèle d'une unité constructive élémentaire, mais un peu plus grande, pour accueillir les trente habitants du groupement; la même modestie la caractérise.

► En 1920, un jeune fermier savait encore construire sa ferme, suivant la tradition immuable, comme au temps de l'âge de fer; le mode de vie était encore réglé par la tradition multi-centenaire; en l'absence de division du travail et par suite de son isolement économique, l'habitant réalisait lui-même, pour ses propres besoins, sa maison, ses ustensiles, outils et vêtements; le souci de l'économie était renforcé par des ressources naturelles comptées et le dangereux contexte volcanique.

#### 10. Isolement, facteur d'identité locale

► L'île inhabitée, d'une superficie équivalente au tiers de la France, est découverte en 1150 par des navigateurs norvégiens qui s'y installent avec chevaux et moutons.

► Jusqu'à l'indépendance nationale en 1945 (le pays compte alors 200 000 habitants), la seule influence étrangère, danoise, n'atteint que le port principal de Reykjavik.

► La culture originelle — linguistique, littéraire (les sagas) et architecturale — conserve son identité et sa permanence exceptionnelles; le particularisme de la ferme en terre traditionnelle témoigne de cette situation d'isolement géographique et historico-culturel.

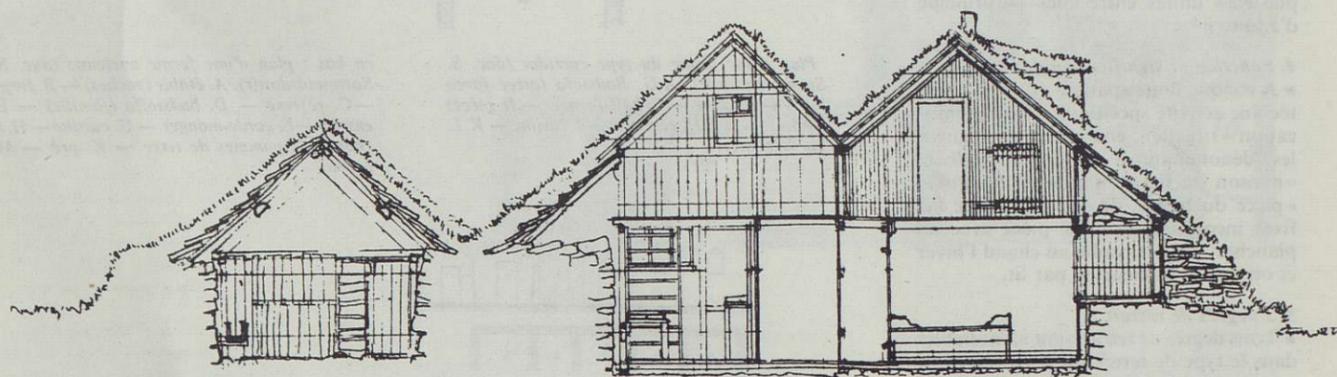
#### 11. Insertion

► La ferme islandaise suit un mode de bâtir primitif, et sa pauvreté témoigne des difficultés de la lutte contre les éléments: est-ce la condition de son insertion?

► Insertion malgré soi pour les constructeurs islandais, sans le vouloir, insertion de fait; insertion en rapport avec une éthique primitive et instinctive, celle d'un enracinement dans le sol, vers la chaleur des entrailles terrestres; insertion d'appartenance, «écologique» en son temps.

► Caractère d'autant plus approprié que la moindre construction est visible de loin, le moindre point de repère devient phare dans des paysages d'une échelle inhabituelle où l'on perçoit de grandes distances sans avoir la possibilité de les évaluer.

► Inversement, plus l'artisanat préindustriel est loin, moins la technologie est terre à terre et liée au contexte, plus elle est évoluée et riche de possibilités (tout devient possible avec le béton et l'acier) — plus l'insertion du projet devient consciente, réfléchie, «intelligente», c'est-à-dire difficile à atteindre.



Coupe longitudinale sur la ferme de Sandfell (relevé Ecole d'Architecture de Copenhague, 1973).

## VOYAGE D'ÉTUDE ET DE RELEVÉ EN ISLANDE - été 73

organisé par l'Ecole d'Architecture de Copenhague - section d'histoire de l'architecture danoise et de relevés.

Participants :

Curt v Jessen, H.E. Glahn, P. Nedergaard, enseignants: H. Christensen, M. Gotsche, A. Krebs, J. Mouritzen, S. Thors, G. Zakariasdottir, F. Aalund et D. Beaux.

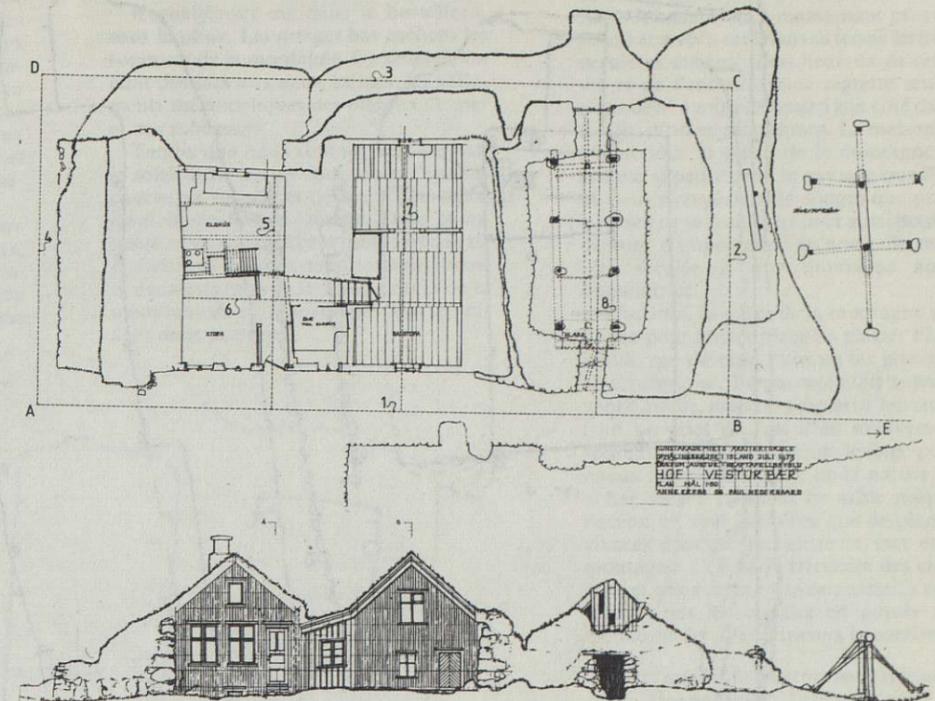
Extraits du compte rendu publié par l'Ecole d'Architecture d'Aarhus: Oraefi 74, rédigé par A. Krebs, P. Nedergaard, S. Thors, F. Aalund.

\*\*\*

L'intention recherchée en rassemblant les documents de ce recueil est d'éveiller l'intérêt de l'opinion à l'égard de la ferme en terre islandaise qui fut, jusqu'en 1920, le type de construction le plus courant en Islande et qui représente une valeur culturelle dont la préservation à travers le relevé et les descriptions est de première importance — suivie dans le meilleur des cas par une restauration.

#### LES RELEVÉS DE VESTURBAER

La ferme de Vesturbaer est située le plus à l'ouest dans le groupe des maisons constituant Hof. La ferme fut construite aux alentours de 1920 et habitée pour la dernière fois en 1963. Aujourd'hui, Vesturbaer ne comprend que les maisons d'habitation et la grange à foin, car le reste des maisons ayant fait partie de la ferme a été détruit. La ferme se trouve donc aujourd'hui déserte et désolée alors que, jadis, on vivait dans le jardin qui se trouve directement au sud du séjour et qui est caractéristique pour Hof. On ne voit guère de grands buissons ni d'arbres, mais un sorbier a pourtant atteint une assez belle hauteur dans le jardin clos, protégé contre les moutons en liberté. Devant la maison, on soupçonne les restes d'un trottoir en pierres des champs, surélevé par rapport au terrain environnant. Ce trottoir reliait les maisons d'habitation à la grange à foin et les autres maisons extérieures au jardin et à l'aire de sciage, de même a-t-on protégé les pignons du côté sud, dans ce climat humide.



Plan et élévation de la ferme Vesturbaer à Hof.

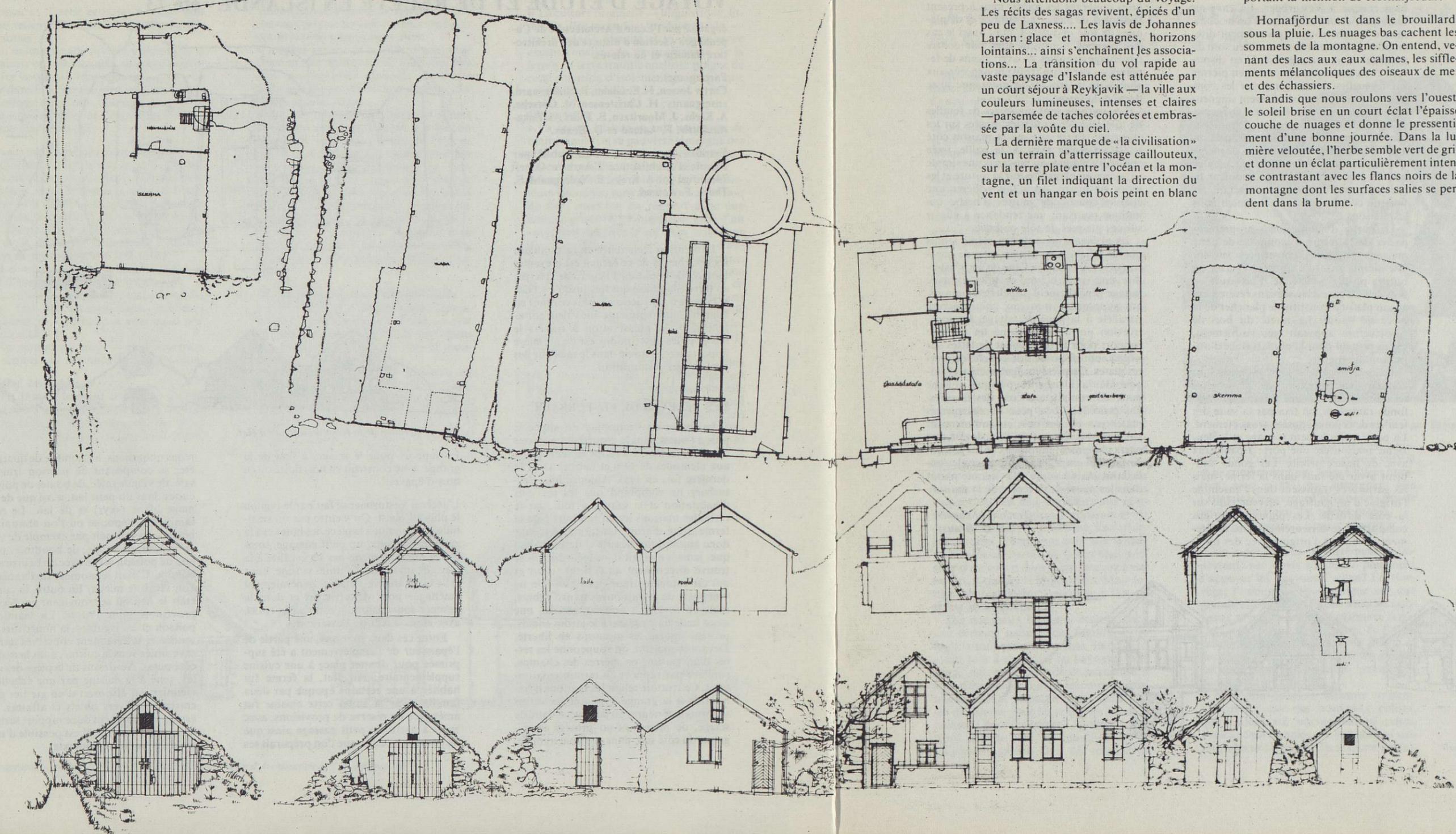
Le support pour le sciage, à l'est de la grange, a été construit en bois flotté ou en bois d'épave.

L'accès à Vesturbaer se fait par le pignon le plus à l'ouest. On y entre par un vestibule qui conduit à la pièce des hôtes et à la cuisine. A droite, un petit passage, sombre et humide, mène par un escalier à la pièce de séjour dans l'unité voisine. Sous celle-ci se trouve l'étable, généralement aménagée pour deux vaches et dont la hauteur sous plafond n'excède pas 1 m 50, avec accès direct de l'extérieur.

Entre ces deux maisons, une partie de l'épaisseur de l'empierrement a été supprimée pour donner place à une cuisine supplémentaire; en effet, la ferme fut habitée à une certaine époque par deux familles. Par la suite, cette cuisine fut aménagée en réserve de provisions, avec accès à partir du petit passage ainsi que de l'étable. C'est là que l'on préparait ses

repas quotidiens, au nombre de quatre en été, se composant de poisson frais ou salé, de viande salée, de boules de poisson cuites dans du petit lait, ainsi que de fromage blanc (skyr) et de lait. Le repas familial, à l'époque où l'on abattait les bêtes, se composait par exemple de viande fraîche, de soupe, de boudin et peut-être de poisson séché avec du beurre et du boudin. C'était le moment de l'année où l'on vivait le mieux. En outre, la cuisine était le lieu où se trouvaient gardées les provisions pour l'hiver. La viande, le poisson et les légumes, la nourriture faisant et salée étaient conservés dans la cave située sous la cuisine, dans la maison côté ouest. Au-dessus de la pièce des invités, relié à la cuisine par une échelle de meunier, on disposait d'un grenier pour entreposer divers objets et affaires. Les vestiges témoignent de ce rapport scrupuleux aux choses, qu'il est possible d'utiliser dans un autre contexte.

Ferme Austurbaer à Hof. Plan coupe, élévation.



## DE HOFN A HOF

Nous attendons beaucoup du voyage. Les récits des sagas revivent, épicés d'un peu de Laxness... Les lavis de Johannes Larsen : glace et montagnes, horizons lointains... ainsi s'enchaînent les associations... La transition du vol rapide au vaste paysage d'Islande est atténuée par un court séjour à Reykjavik — la ville aux couleurs lumineuses, intenses et claires — parsemée de taches colorées et embrasée par la voûte du ciel.

La dernière marque de « la civilisation » est un terrain d'atterrissage caillouteux, sur la terre plate entre l'océan et la montagne, un filet indiquant la direction du vent et un hangar en bois peint en blanc

portant la mention de Hornafjörður.

Hornafjörður est dans le brouillard, sous la pluie. Les nuages bas cachent les sommets de la montagne. On entend, venant des lacs aux eaux calmes, les sifflements mélancoliques des oiseaux de mer et des échassiers.

Tandis que nous roulons vers l'ouest, le soleil brise en un court éclat l'épaisse couche de nuages et donne le pressentiment d'une bonne journée. Dans la lumière veloutée, l'herbe semble vert de gris et donne un éclat particulièrement intense contrastant avec les flancs noirs de la montagne dont les surfaces salies se perdent dans la brume.

En chemin, nous faisons une pause à Raudaberg à Myrum pour rendre visite à Elias Johnson, qui a maintenant près de 70 ans et a vécu seul dans sa ferme les huit dernières années. Il est heureux de cette vie et de l'endroit, mais regrette seulement de n'avoir personne à son côté dans son lit, dit-il en plaisantant. La maison se blottit sous la paroi de la montagne et semble si petite dans le paysage que l'on ne peut s'empêcher de songer que presque rien ne saurait se trouver aussi petit et démuné d'importance qu'une telle maison accolée à une montagne aussi dominatrice.

Plus loin, la paroi de la montagne s'éloigne pour laisser place au glacier Flajökull, qui descend dans un lac glaciaire bleu turquoise. Le passage était auparavant difficile, mais on a aujourd'hui construit un pont et c'est d'un mouvement spontané que nous nous levons pour mieux regarder la scène de la nature.

Les vastes étendues de sable jusqu'à l'océan ne sont peuplées que de plantes vivaces éparses. Ici, entre la mer et la montagne, s'étend le territoire des cigognes et nous nous trouvons assaillis sans relâche par les oiseaux en piquée qui menacent de voler à travers le parebrise.

Alors que le chemin tourne vers le nord après Hnappavellir, l'étendue plate de Skeidarsandur se perd jusqu'à ne plus être distincte et avance en se détachant contre la voûte céleste, suivant la faible courbure de l'horizon. Le Vatnajökull émerge dans le lointain avec le Skeidarjökull, et le soleil se montre au loin derrière les nuages bas. Nous poursuivons notre route qui se sépare et un simple panneau indique un groupe de maisons qui ont été implantées à l'abri de Hofsfjall. Nous levons la barrière, passons et la refermons.

Après un voyage dans une confortable Ford transit, qui peut avoir duré quatre heures en comptant les quelques courts arrêts en chemin, nous sommes arrivés à Hof, qui est un groupe de maisons blanches dans le vaste paysage.

Le flanc de la montagne, derrière, nous invite à l'exploration et c'est avec l'ardeur de la curiosité et une énergie indomptable que nous montons voir ce qu'il y a derrière — de nouveaux sommets — et l'on continue à nouveau.

A l'ouest des maisons d'habitation se trouve la grange à foin. C'est là que se trouvait engrangé le foin pour l'hiver. On l'y entraînait par le pignon nord qui avait un petit plan incliné montant vers une trappe. Le « badstofa » — pièce principale de séjour, est partagé en deux selon la vieille tradition islandaise. Une pièce au nord pour le fermier et sa femme et une autre plus grande, au sud, pour les gens, les enfants et les hôtes éventuels. C'est en outre l'unique pièce de la ferme qui peut être chaude puisque la chaleur animale montait de l'étable, en même temps que les odeurs. Il semblait tout naturel de s'y rassembler autour du travail domestique, la lecture à haute voix et autres occupations. C'est là que l'on dormait, que l'on mangeait, assis sur le bord du lit, et c'est là que l'on préparait la laine sur le rouet. Nous avons même trouvé, dans le badstofa à Vesturbaer, les restes d'un métier à tisser qui avait vraisemblablement été utilisé dans cette pièce.

D'ailleurs, il n'y avait pas là beaucoup de meubles. Il y avait pour tout mobilier une table basse, une paire de chaises en plus des coffres du personnel, l'ensemble constituant avec les lits fixés le long des murs, les endroits pour s'asseoir et travailler. Sur une petite étagère au-dessus du lit prenaient place les menus objets, les livres et la bible.

La pièce des hôtes, ou pièce représentative, se trouvait dans la pièce d'habitation à l'ouest, du côté du gable tourné au sud, et avec accès à partir du petit couloir. On n'avait pas usage quotidien de cette pièce, mais l'on y recevait les hôtes et on l'utilisait également dans les circonstances exceptionnelles.

La disposition semble avoir été très

bien conçue à Vesturbaer. La cave en témoigne. Avant même que l'on ne commence la construction proprement dite, en bois de charpente, on avait eu soin de procéder à un ouvrage solide en disposant et en entassant ces parois en pierres sur lesquelles devaient reposer les constructions. Les pierres se trouvent soigneusement placées, en dimension et en forme, de sorte qu'elles se soutiennent mutuellement. Les murs en pierres verticaux sont à peine inclinés vers l'extérieur, de même que la paroi du côté nord, de façon à ce que les infiltrations d'eau s'écoulent librement vers l'extérieur en s'écartant des bois de construction et s'éloignent sous les maisons.

La partie d'habitation à proprement parler de la ferme se compose de deux maisons parallèles construites suivant une simple ossature en bois et avec sa toiture propre à chacune. L'ossature en bois de l'étable est laissée sans revêtement et son plafond constitue le plancher de la pièce de séjour. La rareté du bois de construction apparaît très visiblement, car ils portent pour la plupart trace d'utilisation antérieure.

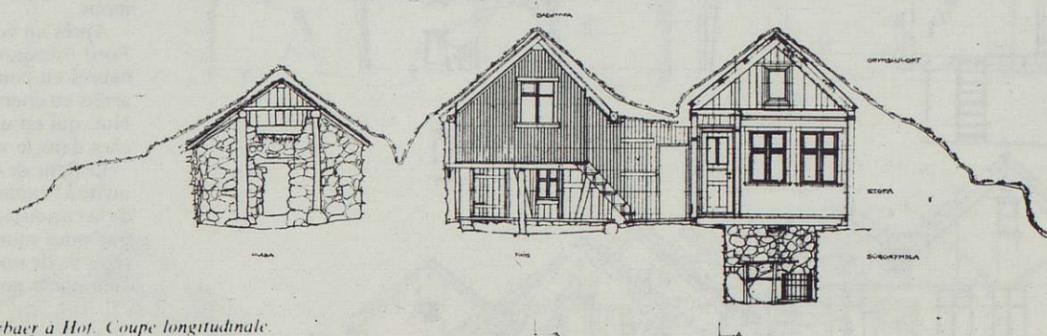
Dans la pièce de séjour, les murs sont plaqués intérieurement de planchettes moulurées. Sur la face interne des plafonds rampants, on fixa par la suite des feuilles de cellotex, posées grossièrement. La porte entre le petit passage et la deuxième maison est une porte à panneaux avec de beaux profils. Les gonds semblent avoir été faits dans la ferme, mais les garnitures trahissent dans l'ensemble l'origine d'un naufrage, survenu jadis sur la côte difficile. Les pignons contigus comportent extérieurement un revêtement de bois, à l'origine avec des mou-

lures couvrant les joints, mais à présent recouvert de papier goudronné et de plaques de tôle ondulée. C'était aussi le cas des pignons nord qui sont par contre davantage aveugles — avec moins de fenêtres — car ils se trouvent exposés aux chutes de pierres de la montagne juste derrière la ferme.

Les toitures sont couvertes de feuilles de tôle ondulée similaires, posées sur les chevrons. Entre ceux-ci, la maison côté ouest est isolée avec de la paille, fixée contre les plaques au moyen d'une simple sous-face en planches. Sur la toiture et les murs en pierre, on a fait adhérer une épaisse couche de mottes d'herbe qui indique pourtant une tendance à glisser sur ces plaques de tôle ondulée.

La grange, construite en même temps que la ferme, présente un type de construction remontant à l'âge de fer, c'est-à-dire une construction de poteaux avec faitage généralement attaché en pignons, qui supporte à nouveau une structure parallèle à la ligne de faitage. La construction porteuse constitue un plan de support pour le revêtement de lattes sur lequel était disposée une couche de pierres plates. On pressent également ici l'origine de la charpente puisque chaque morceau comporte encore des ferrures. On procédait à la pose de ces pierres plates par en dessous, en commençant par les plus grosses et l'on devait être particulièrement minutieux en les plaçant de façon à empêcher l'eau de couler au dedans, mais à ce qu'elle s'écoule plutôt dans les pierres et s'écarte de la maison.

Traduit du danois  
par D. Beaux.



Ferme de Vesturbaer à Hól. Coupe longitudinale.

## LA FERME EN TERRE, UNE RELIQUE DU PASSÉ

Gisli Sigurdsson - *In Iceland Review*, n° 1, vol. 9, 1971

Au cours de la Deuxième Guerre mondiale, la vie des Islandais atteint un point de non-retour. La société paysanne, après avoir vécu un millier d'années, touchait à sa fin. La majorité de la population dut venir habiter dans les agglomérations; même phénomène ici comme ailleurs. Mais la société paysanne léguait une riche histoire, dont un des traits remarquables était la ferme islandaise en turf.

Quelle est la première tâche d'un homme arrivant dans une contrée inconnue et inhabitée, avec sa famille, son bétail et ses biens, indispensables à sa survie? S'il a décidé de s'y établir, il est probable qu'il élève dès que possible une maison. Son succès dépendra avant tout de deux conditions: son statut économique et les matériaux de construction disponibles dans le pays.



Ferme de Bjarg, nord de l'Islande, vue par Sabine Baring Gould durant un voyage vers 1850.

couverture. De tels matériaux de construction n'offrent pas une grande variété et ne conviennent pas à des édifices durables; ainsi n'est-il pas surprenant que l'Islande n'ait aujourd'hui que très peu de vestiges tangibles des siècles passés.

### L'HABITATION — TRÈS SIMPLE

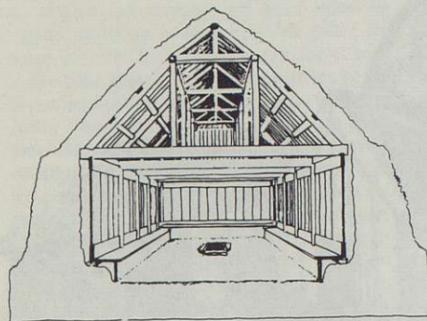
Un autre facteur est extrêmement important: sur quels exemples pouvaient s'appuyer les nouveaux venus? En Norvège, l'habitation était conçue sur une grande abondance de bois. Mais les nouveaux arrivants étaient également familiers avec les murs en pierre et l'on a retrouvé dans les îles Féroé, en Écosse et dans les îles écossaises, des ruines d'habitations semblables aux premières construites en Islande.

Nous pouvons donc affirmer vraisemblablement que les nouveaux colons, qu'ils aient été norvégiens ou celtes, avaient des exemples très spécifiques susceptibles de les guider. Ils savaient parfaite-

ment construire en pierres, et à la fois en pierres et en turf. Hormis le bois qu'ils pouvaient emporter avec eux, les bois de dérive échoués sur les côtes étaient à leur disposition et des compléments étaient importés de Norvège à toute occasion possible.

Imaginons que nous sommes à la place d'un des premiers arrivants dans l'Islande inhabitée. Le pays est couvert de buissons et pas aussi dénudé qu'aujourd'hui: on trouve de l'herbe en abondance et les rivières regorgent de poissons. L'arrivant choisit un site avec un soin méticuleux et l'on sent qu'aucun emplacement meilleur n'a jamais été trouvé depuis. Il construit son habitation dans un endroit abrité chaque fois qu'il en avait la possibilité, et toujours à proximité d'eau courante. La vue était un élément important à considérer. Le nouvel arrivant et ses hommes entreprennent de construire à la manière de la période Viking. L'habitation est très simple. Les murs sont faits

Section transversale sur le badstofa d'une ferme ancienne dont l'intérieur est originaire de Norvège (doc. H. Agustsson).



de turf et de pierres et il n'y a qu'un seul bâtiment allongé. Les poteaux du milieu supportent la couverture en turf, et le sol entre ces poteaux est l'emplacement du feu ouvert, unique mode de chauffage. Le combustible fourni par les buissons bas poussant un peu partout en Islande suffit aux besoins des premiers temps. La famille du colon et sa suite s'assoient par terre à côté du feu ouvert. C'est là qu'ils travaillent et qu'ils dorment.

#### CHANGEMENTS SOCIAUX

Mais une nouvelle terre crée progressivement de nouveaux besoins. La simple habitation de la période Viking se métamorphosa progressivement pour devenir la ferme islandaise en turf que l'on pouvait encore voir de toutes parts jusqu'à notre siècle. Les personnes intéressées par ce sujet peuvent voir une habitation de la fin de l'Age Viking soigneusement reconstruite. Il s'agit de la ferme de Stong dans la vallée de Thjorsardalur, abandonnée en 1104 lorsque la lave chauffée au rouge du volcan Hekla détruisit l'établissement.

Néanmoins Stong montre à l'évidence que la forme de l'habitation avait commencé son évolution : des maisons extérieures y étaient construites auxquelles

on avait accès depuis le bâtiment principal. Le stade suivant fut le « Ganghus » ou couloir de distribution, apportant une augmentation du confort. Le parloir et la pièce principale sont disposés de part et d'autre du vestibule mais, au bout de son autre extrémité, apparaît une nouvelle demeure le « badstofa » ou salle de bains. C'est ici qu'on chauffait au feu des pierres pour y verser de l'eau jusqu'à ce que soit obtenue la vapeur d'eau désirée. Dans cette pièce, les gens s'étendaient ou s'asseyaient sur une plate-forme surélevée pour se détendre dans la vapeur.

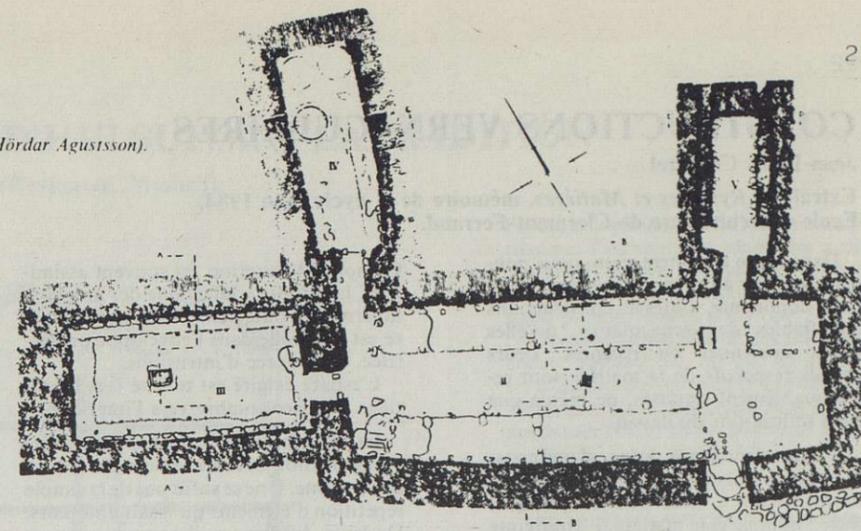
D'importantes modifications sociales et une grande influence de l'Eglise entraînèrent une diminution du nombre des fermes indépendantes. Celles-ci furent remplacées par des propriétaires aisés qui construisirent des fermes luxueuses avec beaucoup de pièces et, parallèlement, par les demeures des pauvres sans pouvoir. Durant la pauvreté et les difficultés endurées sous la période de domination danoise, le combustible avait commencé à se faire rare. Le badstofa se trouvait toujours au plus intime de la ferme, étant l'endroit le plus chaud; les gens gravitaient autour et cette pièce devint le principal point de rencontre. Ces changements survinrent au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècles. Plus rien ne pouvant être brûlé, les gens se rassemblèrent de manière à obtenir chaleur les uns des autres. Le chef de la ferme quitta ces espaces de sommeil pour habiter dans la badstofa. Les femmes, ne pouvant supporter le froid de la pièce principale, suivirent. Enfin les hommes succombèrent bien qu'ils continuèrent à utiliser la pièce principale jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Celle-ci était l'habitation bâtie en premier lieu par les anciens colonisateurs : à la fois une salle pour la vie quotidienne et un atelier pour les aides. Mais elle fut enfin complètement remplacée par le badstofa. Parallèlement, l'apparence extérieure de la ferme se modifia. Au lieu de pièces disposées de part et d'autre d'un long couloir, elles se trouvèrent de plus en plus disposées suivant une rangée, avec leurs pignons vers l'extérieur. La « burstabær », ou ferme à pignons, faisait son apparition telle que nous la connaissons par des dessins et des photographies du XIX<sup>e</sup> siècle.

#### L'ÉCOLE DE LA NATION

On remarque souvent, de nos jours, à quel point la ferme en turf s'accordait au paysage. Elle était en harmonie complète avec celui-ci, étant constituée des mêmes matériaux. L'évolution de la ferme en turf s'étagea sur une longue période bien que ces fermes aient rarement résisté bien longtemps. La pluie et le gel entraînaient l'affaissement et l'écroulement des murs en pierres. Une somme de travail considérable était chaque année consacrée à la reconstruction des murs tombés. Ils n'étaient parfois bâtis qu'en turf séché et pouvaient durer très longtemps. Parfois ils étaient construits en lave, aux bords durs et durables. Mais, à d'autres occasions, on employait des pierres grises plus ou moins rondes en y intercalant du turf. Les gens devinrent adeptes de la construction de ces murs qui pouvaient s'avérer très beaux. A la longue, le parloir ou « stofa » ne subsista que dans les bâtiments les plus importants, où il n'était utilisé qu'aux occasions exceptionnelles. Le badstofa n'étant plus utilisé pour les bains de vapeur, les lits des travailleurs se disposèrent le long des murs. Deux personnes dormaient habituellement dans le même lit. Le badstofa était tout à la fois une chambre à coucher, une pièce de séjour et un atelier. C'est là que les femmes effectuaient toutes sortes de travaux avec la laine, tandis que tous les gens de la ferme s'y rassemblaient pour les soirées. Après un court service divin, quelques lectures, les gens se mettaient à la tâche jusqu'au coucher. Dans la plupart des foyers, la coutume voulait que quelqu'un lise à haute voix, habituellement des histoires des vieux héros de l'Age d'Or des sagas. On peut vraiment dire que le badstofa était l'école de la nation.

On trouve des descriptions de vieilles fermes dans les sagas et les annales islandaises, mais certaines fermes existent encore aujourd'hui, en partie complètes seulement, et montrent clairement leur mode d'organisation et d'ameublement. Bien entendu elles nous paraîtraient, de nos jours, bien primitives. Nous aimons nous représenter une image romantique de la vieille ferme islandaise en turf et l'on entend dire que l'on appréciait bien la vie dans le badstofa, le nombre des habitants

Plan de la ferme historique à Stong, Islande du sud (Hörðar Agustsson).



y ayant été alors bien supérieur. Mais, en réalité, la ferme en turf était un bâtiment pauvre, résultant de la pauvreté et du manque de matériaux durables dans le pays. Il n'y avait pour tout chauffage que la chaleur corporelle des habitants. Mais les murs en turf apportaient de l'isolation et la chaleur ambiante était remarquablement égale. Il faisait toujours frais en été mais rarement aussi froid en hiver qu'on pourrait l'imaginer. A certains endroits, le badstofa-étable était coutumier, profitant de la chaleur animale du bétail gardé au niveau inférieur sous le plancher.

#### UNE ARCHITECTURE ÉVOLUÉE

Et ces fermes étaient dépourvues d'eau courante, mais situées pour la plupart à proximité d'une source ou d'un ruisseau d'où l'on pouvait puiser l'eau quelles que soient les conditions atmosphériques. La ventilation et la lumière étaient très limitées. Les fenêtres ne furent longtemps constituées que d'une peau mince tendue sur un petit châssis, ne fournissant qu'une lumière glauque et n'autorisant bien entendu aucune vue vers l'extérieur. Il faisait particulièrement sombre dans les longs corridors de la plupart des fermes et on y parlait du séjour des fantômes. La pénombre, ces histoires et la superstition populaire étaient autant de conditions rendant les gens très effrayés par l'obscurité.

Une des principales faiblesses de la ferme en turf était sa tendance aux infiltra-

tions d'eau, bien naturelle puisqu'elle n'était protégée d'aucune espèce de matériau étanche. Mais, en réalité, les infiltrations effectives dans ces fermes sont étonnamment faibles. En fait, les infiltrations d'eau ont toujours été impopulaires et les personnes âgées leur préféraient le gel et le froid, l'eau ne pouvant alors pénétrer à l'intérieur.

On s'apercevra, par ce qui précède, qu'il n'est guère besoin de considérer la ferme en turf sous une lumière particulièrement romantique. Elle n'était pas en un sens une très bonne demeure pour des êtres humains. Mais c'était de l'architecture, même une architecture hautement évoluée, et un bon exemple montrant jusqu'où l'on peut aller pour s'adapter aux circonstances lorsque la nature n'est pas prodigue.

Les jours de la ferme islandaise commencèrent à être comptés au début de ce siècle, dès que s'offrit un choix de matériaux plus durables que le turf et la pierre. On commença à construire les maisons avec du béton ou du bois et de la tôle ondulée. Mais beaucoup sentirent, et continuent à sentir encore, qu'il manque, aux fermes modernes en Islande, malgré tout, quelque chose qui était là avant. La ferme en turf paraissait à bien des égards mieux convenir au paysage que les maisons modernes en pierre.

#### UNE PART MEME DE LA NATURE

C'est pour ces raisons que l'on tenta de faire revivre la forme de ferme en turf après l'emploi du béton, tentative soldée

par un échec complet. La ferme en turf est l'exemple d'une architecture adaptée à des conditions particulières. Une telle ferme en béton ne correspond qu'à une imitation ridicule. Toutefois les Islandais et les visiteurs étrangers intéressés ont la possibilité de voir des fermes en turf exactement telles qu'elles ont été. Dans l'enceinte de la cité de Reykjavik, la municipalité a préservé une ferme typique et attrayante semblable à celle du siècle dernier. D'autres musées de traditions populaires ont été aménagés dans des fermes magnifiquement préservées dans différentes parties de l'Islande.

L'Islande est inhabituelle par le fait qu'elle est un pays principalement dépourvu d'arbres. La nature est grandiose, colorée et nue. Mais elle ne cache rien. Une maison mal construite ne peut être cachée derrière des arbres. Elle devient partie très apparente de son environnement. La ferme islandaise en turf faisait partie intégrante de la nature. Il est à peine possible d'imaginer cadre naturel plus harmonieux. L'herbe poussant autour des fermes venait onduler également sur leurs toits. Les remplissages en bois patinés par le temps se mariaient avec bonheur au turf et aux pierres. La forme demeurait toujours simple. Elle exprimait la modération — la même modération que la société islandaise devait observer dans chaque aspect de son existence.

Gisli Sigurdsson,  
in *Icelandic Review* N° 1, vol. 9, 1971,  
traduit de l'anglais par D. Beaux.

## CONSTRUCTIONS VERNACULAIRES

Jean-Louis Coutarel

Extrait de *Rythmes et Matières*, mémoire de 3<sup>e</sup> cycle, juin 1984, Ecole d'Architecture de Clermont-Ferrand.

Dans notre argumentation, nous pouvons opposer à l'architecture contemporaine dominante, toutes les constructions qualifiables de vernaculaires, qu'elles soient anciennes ou récentes. Leurs abords respectifs de la matière sont remarquablement opposés, de même que leurs utilisations du dessin.

L'impression qui se dégage d'une construction vernaculaire est celle d'une confrontation à main nue, ou presque, entre l'homme et la matière. L'empreinte de la main de l'homme est omniprésente. Nous nommerons ce caractère « la maléabilité » : c'est-à-dire le caractère d'un lieu qui a reçu et qui peut recevoir, sans traumatisme, l'empreinte de son habitant. Un lieu sensible à l'homme. Apté à s'imprégner de sa vie, épousant ses mouvements, s'infléchissant en écho au mouvement que fait l'homme pour s'adapter. Par exemple l'usure d'une pierre de seuil est l'un des témoins de la vie de l'habitant. La pierre de seuil, tendre et massive, accepte une usure, alors qu'un revêtement résisterait ou s'écaillerait. En un lieu malléable, l'homme cherchant à l'habiter, sent qu'il peut agir sur lui, l'adapter à sa faculté propre d'adaptation, se l'approprier.

La pureté, au sens commun, ne semble aucunement être recherchée ici. Ni dans une perfection géométrique des formes, ni dans une rigueur des surfaces et de leurs rapports géométriques. Cependant, l'ensemble est cohérent. D'une cohérence dynamique qu'aucune régularité ne saurait exprimer.

La volonté de pureté se traduit, dans une construction, par un fort contraste entre des éléments voulus parfaits. Au contraire, l'imperfection nuance les transitions, exprime une cohésion plutôt qu'une juxtaposition. Dans les constructions vernaculaires, l'imperfection est à l'échelle humaine; elle est la trace de la main de l'homme dans la matière, elle nous parle de nous-mêmes.

Significativement, la lumière solaire dans les constructions anciennes est très peu présente, voire inexistante dans des constructions primitives. Pour les anciens

Chinois, l'habitation est souvent assimilée à la retraite souterraine des animaux hibernant. Toute pénétration de la lumière est une faille dans l'enveloppe protectrice, une source d'intrusions.

L'espace éclairé est tourné vers l'extérieur, l'espace sombre vers l'intérieur.

Ici, le rythme est de même nature que l'imperfection comme témoin du travail de l'homme. Il ne se suffit pas de la simple répétition d'éléments qu'il sait différents. De leurs différences, il compose une vibration sensible.

L'architecture contemporaine tend vers des alternances violentes, entre pleins et vides, entre plans et lignes. A l'opposé, la construction vernaculaire nuance ses rythmes, depuis sa silhouette jusqu'aux textures de ses matériaux. Si l'une se suffit de trois ou quatre échelles de relief — un ou deux millimètres pour les revêtements de façade, vingt centimètres pour les ouvertures, puis la forme générale —, la deuxième met en œuvre des niveaux de relief-texture infiniment plus variés jusqu'à leur quasi-continuité. Prenons l'exemple d'une construction régionale en suivant ses reliefs-texture dans leur ordre croissant. Le plus fin se trouve sur les encadrements des ouvertures, pierre taillée, briques ou bois, puis la texture du crépis ou de l'appareillage de pierres, l'ondulation sensible du crépis et du mur dans son ensemble, surtout à l'approche du sol, puis les différents décors destinés à affirmer une transition en lui donnant une ampleur, pour finir par l'imbrication souvent complexe et irrégulière avec d'autres bâtiments, le sol ou même la végétation. Le même inventaire pourrait être fait au sujet de la toiture et ses répétitions irrégulières d'éléments. Nous sommes loin de la pauvreté sévère des objets architecturaux contemporains insensibles aux éléments naturels — y compris à l'homme — incapables d'abriter le moindre trace de vie comme les plantes grimpantes ou les lichens qui envahissent les constructions vernaculaires.

Mais notre opposition atteint certainement son paroxysme dans la comparai-

son entre les espaces intérieurs. Pour l'un, aucun relief, aucune masse, la fonction « décor » est assurée par des pellicules. Pour l'autre, tout composant est une masse utile, décor façonné ou non, né de la nature d'un matériau ou créé à partir de celle-ci. L'un est simplement régulier, prévisible. L'autre n'utilise une régularité — imparfaite — que pour marquer, dans l'irrégularité de l'ensemble, un lieu d'importance; que cette importance soit symbolique ou technique ou le plus souvent les deux à la fois.

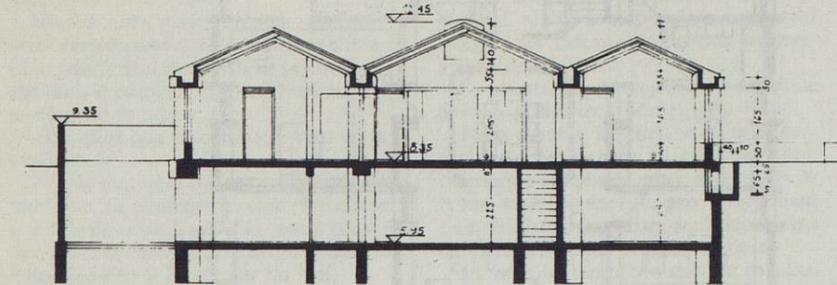
L'appropriation à l'homme d'une habitation vernaculaire peut nous paraître par trop charnelle à nous qui nous sommes déjà partiellement adaptés à son contraire. La brutalité de ses matières nous gêne, pour certains peut-être autant que la brutalité des formes de l'environnement urbain. Toutefois nous pouvons admettre que, par ses liens avec le monde naturel et par sa dépendance, exprimée, de la terre, elle est plus apte à abriter le repos de l'homme qu'une construction qui projette l'homme hors du sol, au prix d'une lutte, exprimée, avec les forces naturelles.

D'autre part, et pour revenir aux idées développées dans notre deuxième chapitre, si les éléments que nous avons identifiés comme étant des aspects Yang de la matière nous paraissent peu représentés dans la construction vernaculaire, il nous faut remarquer que la « palette » de ses aspects et de ses rythmes est très nettement plus étendue que celle de l'architecture contemporaine dominante.

Cela est perçu à travers une certaine douceur de « facture » et peut-être, surtout, par une plénitude, au sens de complet, d'où se dégage l'impression de symbiose avec le monde environnant et avec l'habitant. Chaque chose est présente, elle occupe son rang dans la hiérarchie indivisible des activités-besoins de l'habitant. Elle n'est pas dérobée à la perception comme l'est, par exemple, couramment, la distribution de l'électricité alors que celle-ci est omniprésente dans notre vie. Chaque nouvelle activité-besoin et la chose qu'elle a engendrée semblent pouvoir être intégrées à l'ensemble sans traumatisme, par simple modification de la hiérarchie des choses présentes.

## UNE MAISON AUJOURD'HUI SUIVANT LA TRADITION

Sigurlaug SAEMUSDOTTIR, architecte (Reykjavik, Munich).



Maison à Seltjarnarnes. Coupe transversale.

Que pouvons-nous apprendre de l'ancienne ferme islandaise?

Il me semble qu'il s'agit d'un excellent exemple de la manière dont les gens peuvent adapter des bâtiments à leur environnement inhospitalier, faisant le meilleur usage du peu de matériaux de construction disponibles, et créant ainsi des lieux d'habitation primitifs mais sûrs. N'étant pas capables de surmonter les limites imposées par la nature, ils s'y adaptaient et obtenaient toutes les chances de survie. L'Islande connut un déclin politique et économique du XVIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, consécutif à une éruption volcanique et un tremblement de terre dévastateurs en 1783-84, ainsi qu'à quelques hivers extrêmement froids et à l'exploitation danoise. La vieille ferme islandaise est un exemple de maison écologique authentique qui s'intègre au paysage, étant construite en matériaux de la nature environnante et y prenant racine en quelque sorte.

### DÉVELOPPEMENT DES MAISONS EN BOIS ISLANDAISES TYPIQUES

Des marchands danois et norvégiens commencèrent à bâtir des maisons en bois en Islande vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'âge du bois dura jusqu'en 1920 et la

plupart des maisons à Reykjavik, dans les petites villes et les villages, étaient alors construites en bois. Les maisons les plus anciennes n'avaient qu'un niveau, mais ensuite la plupart des bâtiments eurent deux niveaux et des combles aménagés. Le bois était toujours d'un usage onéreux et peu durable dans le climat humide. Les Islandais résolurent le problème en utilisant la tôle ondulée non seulement en couverture, mais également en revêtement mural extérieur, en remplacement du bois. Son importation commença vers 1900. De telles maisons, dans les quartiers les plus anciens de toutes les agglomérations les plus importantes d'Islande, et dans le quartier des affaires au centre de Reykjavik, peintes de couleurs vives, constituent encore une image caractéristique de l'architecture islandaise, à laquelle les touristes étrangers sont attentifs.

### LE TRIOMPHE DU BÉTON

Peu après 1900, l'usage du béton commença, d'abord à Reykjavik, puis se généralisa rapidement dans les autres agglomérations partout dans le pays. A partir de 1915, les règlements de construction cessèrent de considérer le bois comme le principal matériau de construction.

Pendant la période du béton, encore florissante, l'architecture islandaise a suivi toutes les étapes et les styles de l'architecture internationale importés des autres pays, principalement d'Europe.

L'origine principale de ces influences, encore aujourd'hui, est que les architectes islandais doivent suivre leurs études à l'étranger, pour la plupart dans les pays nordiques (Danemark, Norvège, Finlande, Suède), ainsi qu'en Allemagne et en Grande-Bretagne.

### PROBLÈMES SPÉCIFIQUES POUR CONSTRUIRE EN ISLANDE

Pour la plupart des Islandais, les vieilles fermes appartiennent au passé. Elles sont considérées comme des musées. En termes généraux, il n'existe pas aujourd'hui d'architecture islandaise caractéristique. Je n'entrevois guère de maisons récentes adaptées au paysage et au climat de l'Islande, ainsi qu'à la culture et au caractère de ses habitants. Il me semble que la plupart des architectes islandais — à quelques exceptions près — ne réalisent pas ce que nous pouvons apprendre de nos ancêtres. Certes, on peut voir de la « bonne » et de la « mauvaise » architecture, comme ailleurs. Il n'y a pas de débat portant sur un mode de bâtir écologique possible, qui se fait jour d'une certaine manière dans d'autres pays.

Comme je l'ai dit en examinant la forme des anciennes fermes, il existe des problèmes spécifiques dont doivent être conscients les architectes islandais. Il s'agit du climat, pluvieux et orageux, avec un été relativement frais et un hiver doux. En hiver, le temps change rapidement du gel au dégel, impliquant des matériaux de construction aux performances élevées.

Les règlements de construction et l'opinion publique — c'est-à-dire les attentes de nos clients — rendent particulièrement ardue notre recherche d'une voie permettant d'incorporer certaines des idées que nous avons apprises en étudiant les fermes anciennes. Je crois qu'il n'est maintenant guère possible de n'utiliser que le turf pour la construction des murs; et la

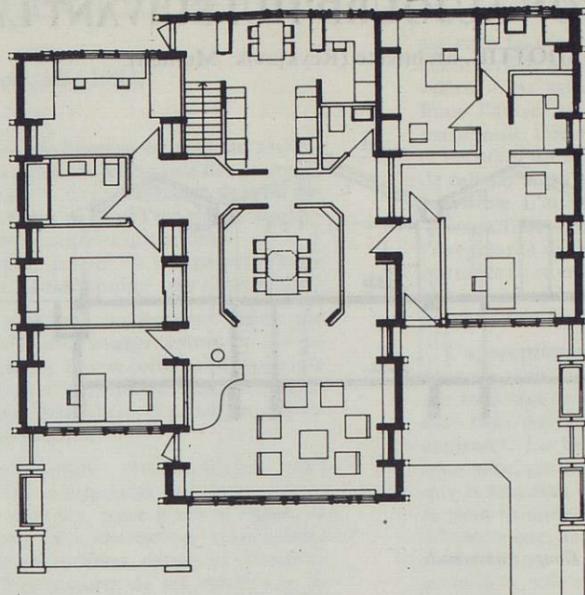
plupart des clients décident de faire construire en béton. On emploie le bois en panneaux de revêtement, hormis quelques maisons types préfabriquées en bois (pour la plupart importées). La plupart des Islandais et des architectes islandais croient que le béton peut satisfaire, de manière optimum, à toutes les exigences imposées par le climat et autres circonstances. J'ajouterai qu'il n'existe guère aucune autre alternative qui ne soit pas plus coûteuse. L'Islande ne fabrique que du ciment. Les briques sont trop coûteuses à importer et considérées comme moins solides en cas de tremblement de terre.

La plupart des Islandais ne pourraient imaginer habiter longtemps un logement dont ils ne seraient pas propriétaires; la plupart également préfèrent une maison détachée. Dans la région de Reykjavik, 80% des habitants habitent un appartement ou un logement dont ils sont propriétaires. Très peu d'appartements ont été construits à des fins locatives, et une telle solution est considérée comme une mesure temporaire, jusqu'à ce qu'il soit possible à la famille d'aménager dans un logement dont elle sera propriétaire. Il est de tradition que le propriétaire entreprenne lui-même une partie des travaux, de préférence les finitions intérieures. La prédilection pour la maison détachée est compréhensible si l'on considère l'histoire de l'Islande, nation de fermiers où l'urbanisation n'a guère commencé avant 1900.

Les maisons détachées ne sont évidemment pas le meilleur moyen d'économiser l'énergie dans un pays froid. Mais ceci n'est pas un problème majeur en Islande, la plupart des logements à Reykjavik et dans quelques autres villes pouvant utiliser l'eau chaude naturelle (géothermique) pour le chauffage central, les coûts d'infrastructure étant négligeables.

Je devrais mentionner une autre particularité pour comprendre les conditions d'habitation en Islande: une proportion significative des terrains constructibles dans les zones urbaines est propriété communale et concédée à des tarifs bas. Le terrain constructible n'est pas rare ici, comme dans la plupart des autres pays d'Europe. L'Islande est le pays d'Europe dont la densité est la plus faible.

Plan et élévation sud de la maison.



#### UNE MAISON A SELTJARNARNES

Pendant mes études d'architecture dans les années soixante, l'idée me fascinait de concevoir une maison qui soit inspirée par les anciennes fermes islandaises, de créer un élément d'architecture islandaise reposant sur la tradition, mais pour une existence contemporaine. Une étude préalable en résulta en même temps que le souhait d'approfondir cette direction. Alors jeune architecte depuis 1964, j'élaborai quelques propositions pour des clients sur cette idée, avec des variantes. La maison présentée ici a été projetée en 1976.

L'impression première est la forme de la maison. Donner un abri contre le froid et la tempête, mais sans être massive ni menaçante. Puis un espace polyvalent important — ou «badstofa» — servant de séjour et de salle à manger reliée à la cuisine, occupe la «maison» du centre.

L'entrée et les passages sont intégrés au «badstofa». Les chambres et le bain occupent une position séparée dans la maison à l'est. La petite maison côté ouest est un studio. On devrait pouvoir l'adjoindre à la maison principale.

La hauteur maximum de faitage a été donnée par l'autorité locale. C'est pourquoi la pente du toit n'est pas aussi prononcée que celle des fermes anciennes. Les pignons sont en bois et il est prévu de faire pousser de l'herbe sur le toit, ce qui n'est pas encore réalisé.

Il n'y a pas de murs porteurs entre chacune des maisons, mais seulement des piliers en béton, ce qui apporte une flexibilité structurelle interne. La construction commença en 1976 et n'était pas achevée pour l'emménagement des propriétaires. Ceux-ci ont accompli beaucoup de travail par eux-mêmes.

(traduit de l'anglais,  
D. Beaux).

## TROIS MAISONS A REYKJAVIK

Hogna SIGURDARDOTTIR-ANSPACH, architecte.

La valeur de l'ancienne ferme islandaise réside surtout pour moi dans le fait qu'elle est partie intégrante de l'environnement et de la terre.

Maison abri, maison terrier, parfaitement adaptée aux rudes conditions climatiques du Grand Nord, elle ne se «dresse» pas dans le paysage, elle «est le paysage» et elle «est la terre».

«Pas plus que la colline le vent ne la soufflera.»

Par la pauvreté de ses moyens et sa modestie, ses dimensions sont réduites et son échelle offre un intérêt tout particulier, contribuant à une sensation intime et à un bien-être à l'intérieur du lieu.

Il est évident que la maison islandaise contemporaine doit offrir cette même sensation de protection contre les éléments, cette possibilité de se blottir quand la tempête se déchaîne durant les longs mois de l'hiver.

Par contre, les matériaux et les techniques modernes nous incitent à communiquer plus directement aujourd'hui avec les espaces extérieurs et à nous approvisionner en lumière pendant la courte période de l'été.

Ce sont ces réflexions, liées à la volonté de créer un tout, intégrant le mobilier, l'éclairage artificiel, le chauffage, qui ont guidé l'étude des maisons publiées ici.

Les trois maisons sont construites en béton brut, dont l'austérité sied bien au pays et au caractère islandais.

Une finition parfaite des parties menuisées assure les contrastes recherchés.

► La maison de Sunnubraut, construite en 1963, est implantée en bordure de la baie de Kopavogur, au sud de Reykjavik.

Très fermée au nord, elle s'ouvre peu à peu à travers les espaces sombres de l'entrée vers la lumière et la vue sur la mer.

Elle est constituée d'espaces différenciés, mais continus, sans portes — ou presque —, les murs formant écrans.

Ces dispositions ont pour effet une sensation d'animation de l'espace et offrent des «coins» intimes et variés en contraste avec l'espace ouvert sur la mer.

Des dalles de pierre sont incorporées dans le béton; elles sont identiques à celles revêtant les sols de toute la maison.

L'éclairage artificiel est diffusé à partir des murs par des ouvertures verticales partant des différents niveaux du plafond; aucune lampe n'est apparente. Dans ce plafond, réalisé en sapin clair, sont aussi intégrés les rideaux suspendus, entièrement dissimulables.

Le chauffage par air pulsé est distribué par des grilles incorporées dans le sol.

Pour assurer la continuité intérieur-extérieur des parties vitrées, l'isolation thermique est placée entre deux murs de béton brut; le vitrage, pris directement dans le béton, reste fixe; seuls les châssis de ventilation sont réalisés en bois.

Le mobilier en béton sort du sol: lits, banquettes, tables, parfois recouverts de plateaux en sapin.

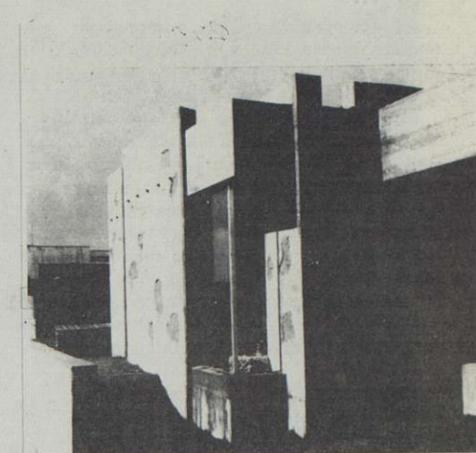
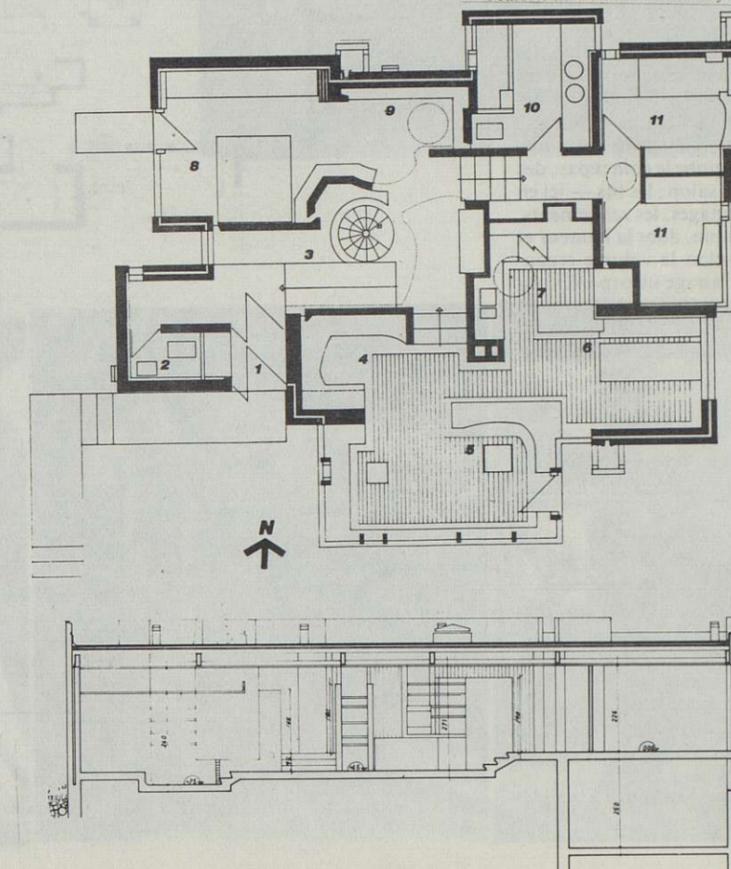


Photo : Iceland Review, n° 3/68.  
Maison de Sunnubraut à Reykjavik 1963.



► La maison de Gardahreppur, construite quelques années plus tard, renoue plus apparemment avec l'architecture vernaculaire islandaise.

Implantée en bas de pente, dans un lotissement proche de la ville de Hafnarfjörður, cette maison ne jouit d'aucune vue intéressante. Grande, destinée à une famille de six personnes, elle reste adossée à la pente qui continue son enveloppe.

Cette enveloppe en gazon ménage le passage de la lumière sur trois côtés de la maison, le côté nord restant plus clos.

La toiture terrasse est percée par la cheminée dont les murs sont éclairés au passage.

Le volume de la maison est global. Elle est organisée autour de la cheminée et du salon.

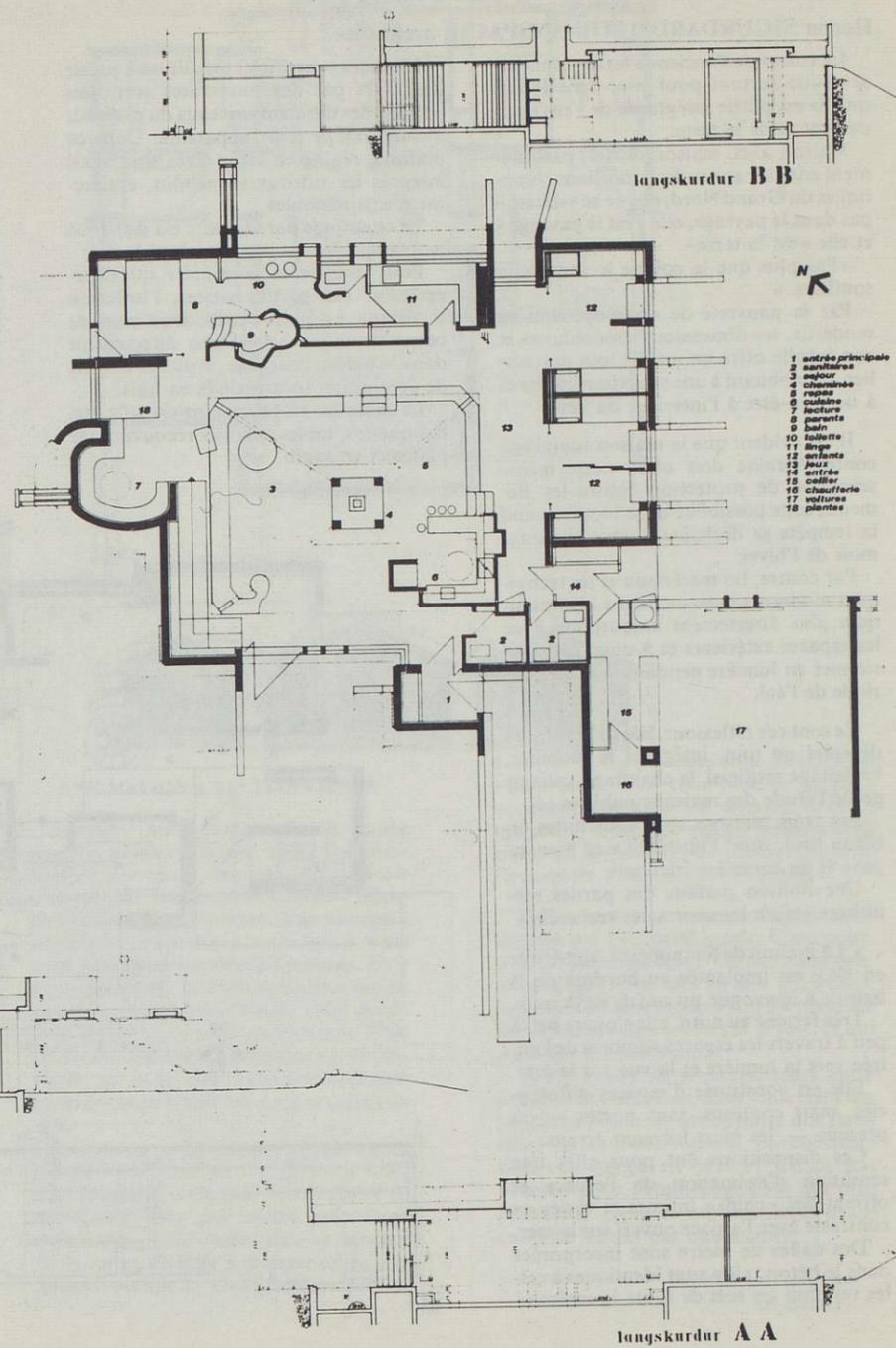
Le quartier des enfants possède une entrée supplémentaire.

Les chambres et la salle de jeux sont séparables du grand volume par des portes coulissantes entièrement escamotables.

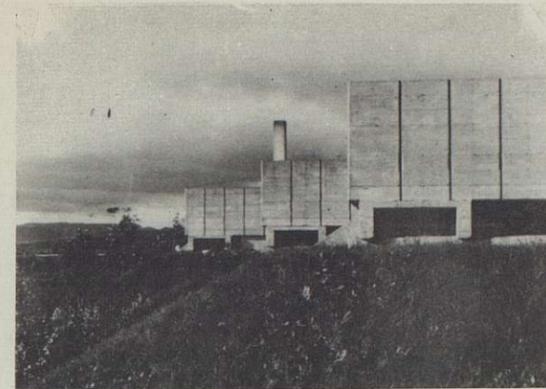
Il en est de même avec la chambre des parents et le bain familial communiquant.

Le mobilier ici reste parfaitement intégré : une banquette en béton recouverte d'épais coussins est construite au pourtour du salon et englobe le coin repas ; des tables fixes dans le salon ; les lits — ici en sapin —, les rayonnages, les rangements.

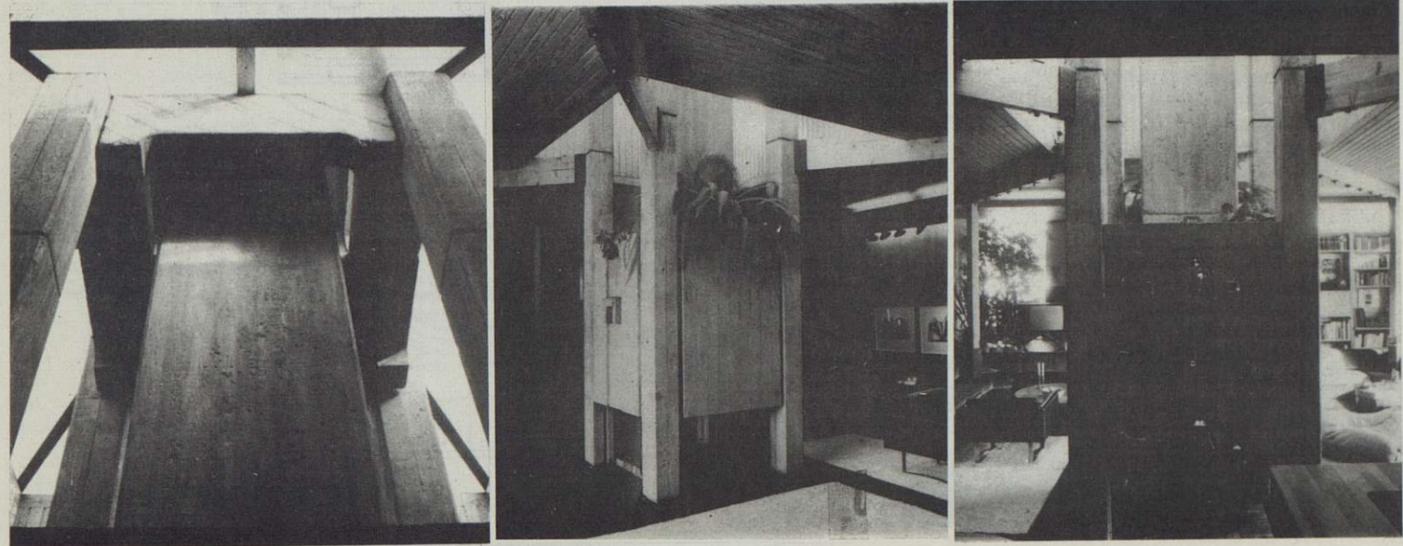
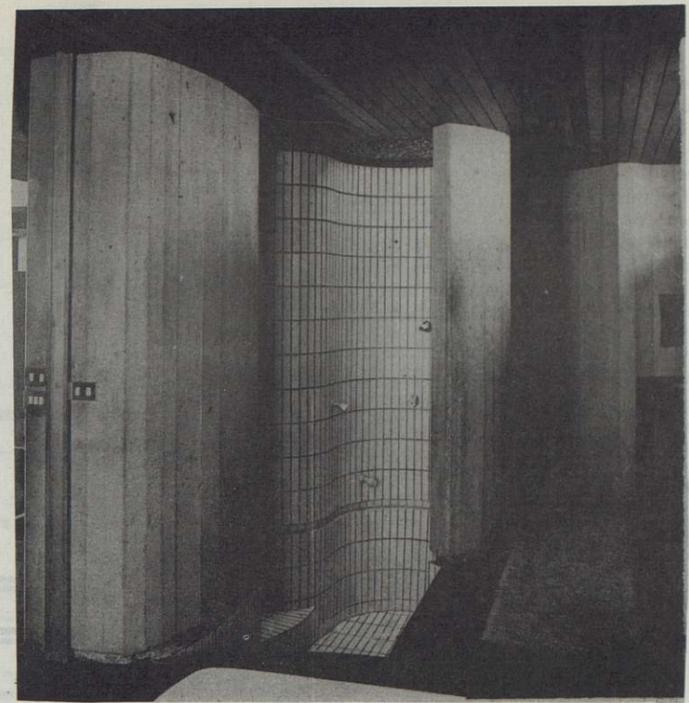
Le plafond en sapin, dont la hauteur et la forme varient selon le volume recouvert, diffusant l'éclairage incorporé, contient les rideaux et participe à l'intimité.



Maison de Gardahreppur.  
Ci-contre de haut en bas : Façade nord, plan, façade sud, coupe.



Vue extérieure de la maison de Gardahreppur  
(photo Thorun Anspach et Gautier Hitter).  
Vues intérieures (photo Johanna Olafsdottir).



► La maison de Hrauntunga a été réalisée à la même époque et participe des mêmes réflexions.

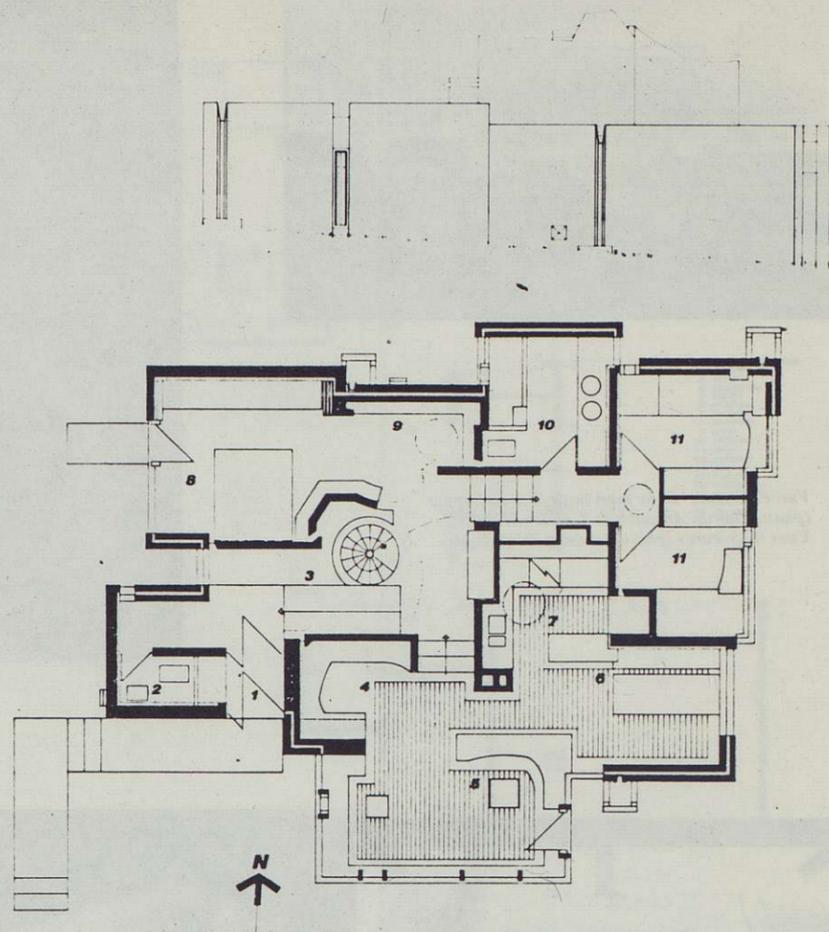
Bien que situé dans un lotissement, le terrain en forte pente vers le sud garde une vue au loin vers la mer.

Les quartiers de jour de cette maison s'ouvrent sur cette vue.

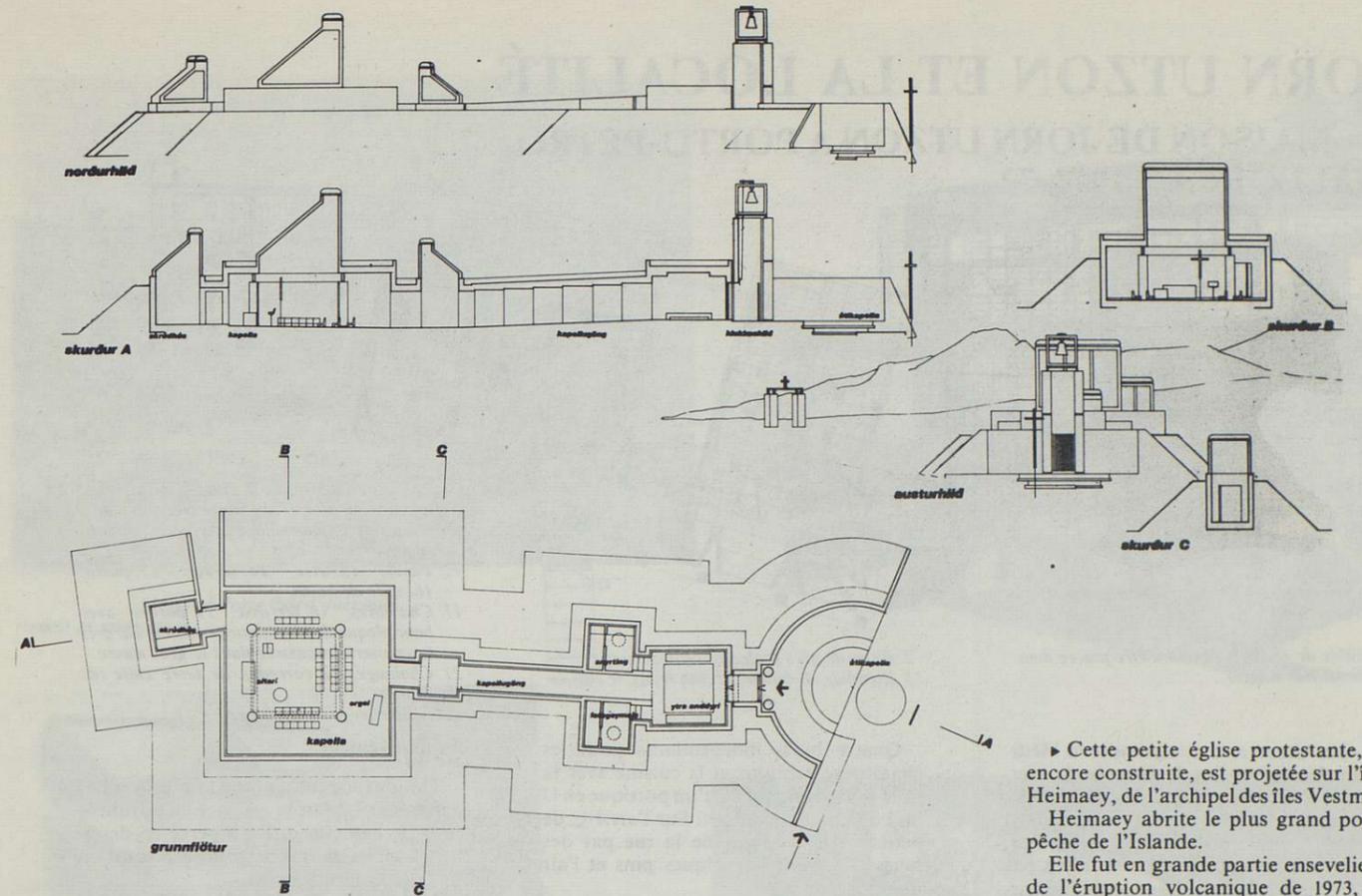
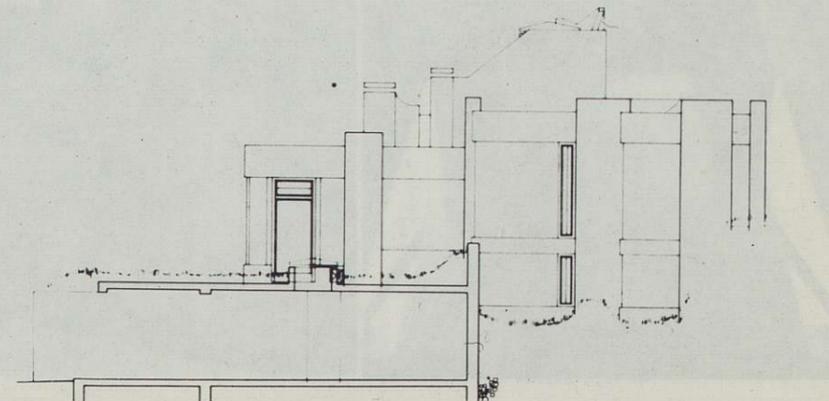
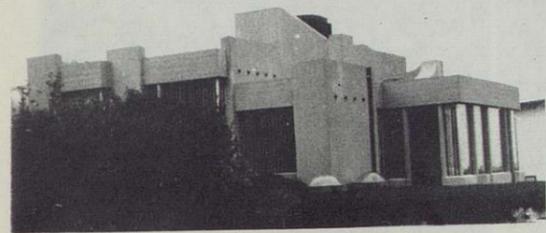
Ici le sol, recouvert d'un parquet, souligne la forme du « mobilier » en béton.

La chambre des parents, prolongée du coin lecture, bénéficie par son orientation à l'ouest, du coucher tardif du soleil durant la période estivale.

Une partie de la toiture terrasse reste accessible par un escalier circulaire reliant également à l'étage principal un rez-de-chaussée partiel — dépendances, garage et entrée secondaire recouverts de gazon; on s'enfoncé ici dans le « terrier ».



Ci-contre : maison de Hrauntunga.  
Façade nord, plan et façade est et vue du sud-est  
(photo Thorunn Anspach et Gautier Hitter).



► Cette petite église protestante, non encore construite, est projetée sur l'île de Heimaey, de l'archipel des îles Vestmann.

Heimaey abrite le plus grand port de pêche de l'Islande.

Elle fut en grande partie ensevelie lors de l'éruption volcanique de 1973, puis reconstruite.

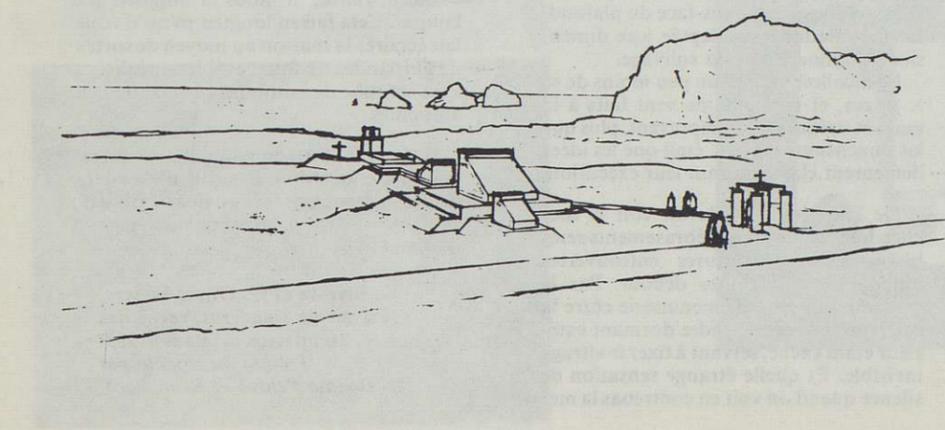
Le terrain destiné à la construction de la chapelle fait partie d'un ancien prieuré; il offre une vue magnifique vers la mer et des petites îles toutes proches.

Le projet exprime une intimité et une communication avec le lieu et la nature environnante.

A l'entrée du terrain, à partir d'un porche, un cheminement mène à un lieu de culte à ciel ouvert à l'entrée de l'édifice; face à la mer, cet élément est à la fois porteur de vie et de mort.

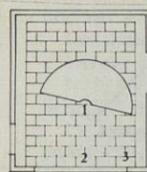
On accède à l'intérieur de la petite église par un long et étroit déambulatoire — apparenté peut-être aux « gong » des anciens — avant de pénétrer dans le volume clair et haut de la chapelle.

Högn Sigurdardóttir-Anspach,  
août 1984.



# JORN UTZON ET LA LOCALITÉ

## LA MAISON DE JORN UTZON A PORTO-PETRO MALLORCA - 1971-72



Plan relevé pour la revue *Quaderns* par Tono Vila, architecte.

1. Table de chantier (avant d'être placée dans la salle-à-manger.

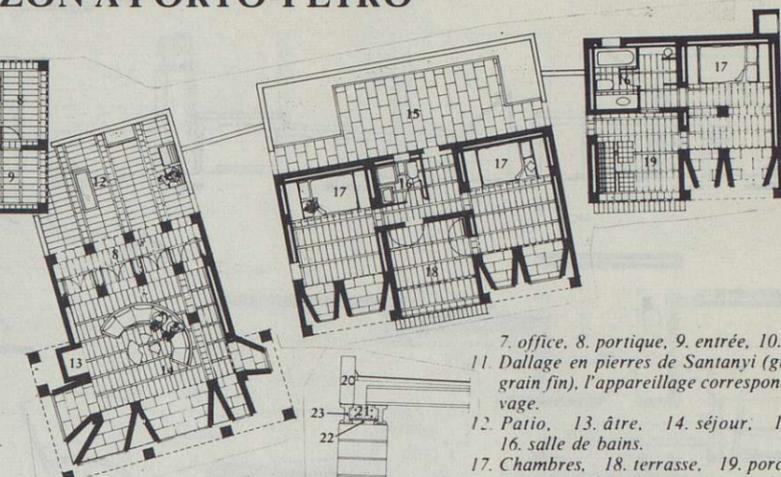
« Là, Utzon a su comprendre la Méditerranée, sa lumière, le paysage, la mer, les matériaux locaux, beaucoup mieux que tant d'autres architectes majorquins. ... Maison ouverte directement sur la mer, élevée sur un haut rocher... Il n'y a pas d'interruption entre l'espace architectural et le paysage, pas même de menuiseries.

Manuel Cabellos,  
architecte à Majorque.

Jorn Utzon se flatte, en tant qu'architecte d'avant-garde, de ne pas avoir de plan chez lui.

Et c'est presque vrai. Il est arrivé un beau matin, il a vu l'endroit, il est allé se promener pour voir comment étaient les matériaux du pays, et est revenu le lendemain avec deux boîtes de sucres en morceaux : la maison serait construite avec ces moellons de grès qu'il avait vus. Sur la table d'un bar, il a fait une maquette et en a pris quelques photos.

Et pourtant, il y en a eu des plans. Il a fallu obtenir quelques autorisations. Mais on peut dire que la maison est davantage le produit cohérent de quelques idées et de principes de construction strictes.



2. Blocs de grès (calcaire sablonneux).  
3. Etendoir. 4. cellier, 5. coin repas, 6. cuisine.

Quatre blocs indépendants pour les chambres, le séjour et la cuisine avec la salle-à-manger, ainsi qu'un portique en U face à la mer au sud-est. Sur l'arrière, de petits patios séparés de la rue par des murs. Au milieu, quelques pins et l'air marin.

Tout cela est réalisé en moellons de grès apparents solidarisés par des poutrelles en béton précontraint et des voûtains de céramique, et les sols en pierres de Santanyi dont la disposition reproduit l'appareillage de la sous-face du plafond. La modulation est adaptée aux dimensions du moellon et du solivage.

Le moellon mesure un peu moins de 40 x 80 cm, et les voûtains sont faits à la main et irréguliers. L'important, plus que les dimensions exactes, était que les idées demeurent claires durant leur exécution.

De l'intérieur, on devait voir la mer encadrée par de grands ébrasements semblables aux couvertures entrouvertes d'une rangée de livres debout. Pas le moindre morceau de menuiserie entre la pierre et le verre, le cadre dormant extérieur étant caché, servant à fixer le vitrage invisible. Et quelle étrange sensation de silence quand on voit en contrebas la mer

7. office, 8. portique, 9. entrée, 10. atrium.  
11. Dallage en pierres de Santanyi (grès dur à grain fin), l'appareillage correspond au solivage.  
12. Patio, 13. âtre, 14. séjour, 15. patio, 16. salle de bains.  
17. Chambres, 18. terrasse, 19. porche avec banc plaqué de céramique vernissée, 20. grès (menuiserie encastrée dans le gros œuvre).  
21. Chainage, 22. carreaux de terre cuite (de Janner).  
23. Poutrelles précontraintes.

en mouvement.

Un jour, de retour, une fois les fouilles achevées, il a fait la grimace en voyant le mur de l'entrée, et il l'a percé en demi-lune — il y a dans le pays une grotte qu'on appelle la Demi-Lune.

Un autre jour, quelqu'un a dit qu'il ne fallait pas perdre le nord, et il l'a indiqué par une dalle sur une table en pierre qui a aujourd'hui disparu.

Cette année, il nous a montré les lampes. Cela faisait longtemps qu'il voulait éclairer la maison au moyen de sortes de guirlandes de foire, et il les a réalisées avec un tube de laiton percé et de petites ampoules.

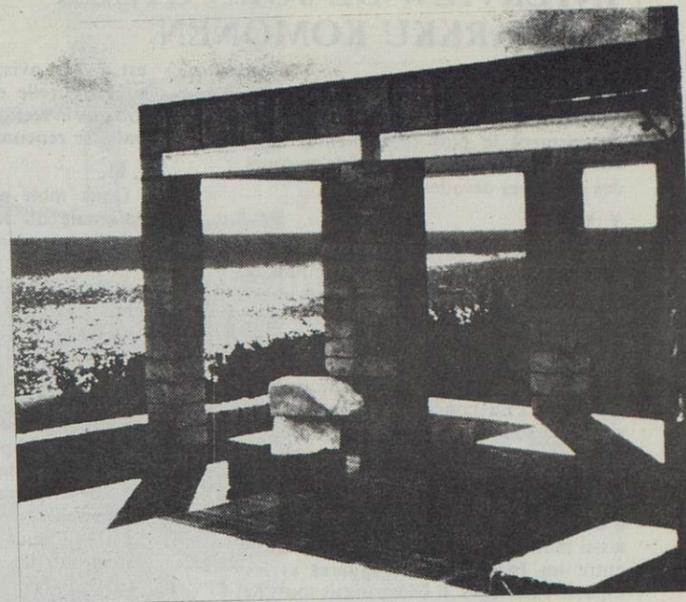
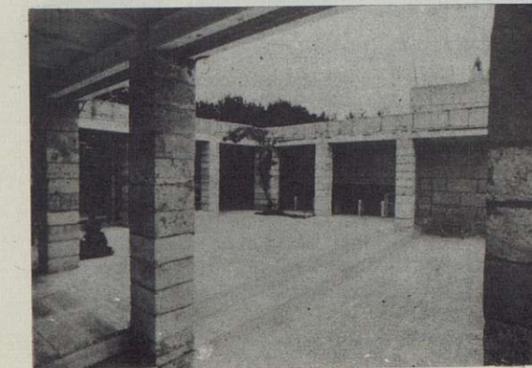
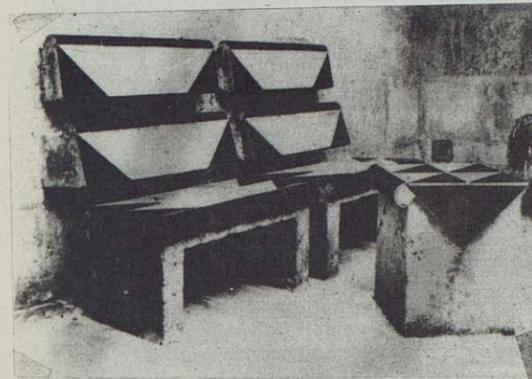
Il s'agit là, bien entendu, d'anecdotes, mais l'architecture, la leçon d'architecture doit être envisagée en quatre dimensions et, si possible, avoir quelque saveur d'humanité.

G. Inyesta et G. Oliver Sunyer,  
extrait de *Quaderns*, revue des  
architectes catalans, 1983.

Traduit du catalan par  
Donato Pelayo et Rémi Pach.



Maison à Porto Petro, vues intérieures et extérieures.



# MODE DE VIE ET PRÉFABRICATION

## INTERVIEW DE JORN UTZON

par MARKKU KOMONEN

**M. Komonen**

Comment pourriez-vous décrire le changement le plus fondamental dans vos points de vue professionnels au cours des dernières décades?

**J. Utzon**

Dans mes vues professionnelles un changement sensible a été pour moi la redécouverte des espaces extérieurs intermédiaires entre les bâtiments, tels que squares, cours, rues et jardins, ce en contraste avec le point de vue dominant auparavant avancé, par exemple, par Le Corbusier. La concentration se portait sur la maison même, en tant que bâtiment isolé, détaché dans un parc, quelque chose autour de quoi on pouvait marcher.

En réalité, Aalto était tout à fait libre d'un tel préjugé. Combien de fois nous a-t-il montré dans ses projets la relation entre les bâtiments, les squares et les espaces extérieurs. Il construisait souvent des complexes autour d'un patio intérieur, autour d'une cour intérieure à ciel ouvert.

La complexité des impératifs de nos programmes d'aujourd'hui est tellement plus facilement et plus naturellement traitée par des groupements de bâtiments fragmentés en unités plus petites, au lieu d'enfermer différentes fonctions dans un bâtiment-boîte. Ceci autorise une expression individuelle pour chaque pièce et chaque fonction et ce groupement de bâtiments entoure des espaces à ciel ouvert. Si l'on traite ces espaces intermédiaires comme partie inséparable du concept d'ensemble l'expérience à laquelle donne lieu l'architecture est considérablement enrichie.

**M. K.**

Il y a longtemps déjà que vous avez travaillé pour des pays éloignés, mais votre projet de grande envergure pour le Koweït, sur le point d'être achevé, représente une tâche dans laquelle la question des frontières culturelles se trouve posée sous une lumière différente de celle des cas précédents, lorsque vous aviez travaillé avec des pays davantage reliés à la civilisation européenne, malgré leur éloignement au sens géographique. Quelle

est, à votre avis, la signification de l'identité culturelle et de la tradition locale, lorsque la technologie et ces données globales se rencontrent?

**J. U.**

Dans mon projet pour l'Assemblée Nationale du Koweït, j'ai attaché une grande importance à garantir un environnement dans ce complexe dans lequel les futurs occupants du bâtiment peuvent se sentir tout à fait chez eux, remplissant ainsi les obligations les plus importantes de l'architecte.

J'ai organisé le complexe bâti suivant un mode proche des bazars traditionnels arabes. Le principe du bazar est si simple et si clair qu'il permet un bâtiment d'administration admirablement fonctionnel.

La description ci-après du complexe de l'Assemblée Nationale du Koweït élucide ma dépendance, c'est-à-dire celle de l'architecte au lieu du bâtiment (tradition locale), du client, des gens pour lesquels il construit (identité culturelle), des fonctions du bâtiment et du développement technologique et du potentiel du pays impliqué.

**COMPLEXE DE L'ASSEMBLÉE NATIONALE DU KOWEÏT**

Tous les départements du bâtiment (bureaux, salles de conférences, salles de réception, salle d'assemblée, etc.) sont disposés le long d'une rue centrale, semblable à la rue centrale d'un bazar arabe.

Les départements consistent en modules de tailles diverses construits autour de patios et de cours communiquant avec la rue centrale par des rues transversales. Chaque département peut être agrandi à tout moment par une adjonction de modules. Le bâtiment peut croître latéralement en s'écartant de la rue centrale; et ses limites périphériques seront modifiées au fil du temps. Ces modifications des limites externes du système sont étroitement apparentées à la croissance illimitée du bazar arabe ou islamique.

La construction de l'Assemblée Nationale reflète la pureté de la construction en Islam. Le bâtiment est une structure préfabriquée en béton, dans laquelle tous les éléments ont été conçus structurellement pour exprimer la charge qu'ils suppor-

tent, l'espace qu'ils couvrent. Il y a différents éléments pour différents espaces. Les éléments sont tous prévus pour être laissés apparents — comme dans l'architecture traditionnelle de l'Islam — contrairement à « l'architecture de carton » dans la plupart des bâtiments de bureaux et d'administration où les structures sont cachées, les plafonds surbaissés et les murs en plâco-plâtre, qui nous donnent l'impression de nous trouver dans une boîte en carton.

Les impératifs de communications très claires entre les différents départements m'ont conduit à disposer le complexe en bâtiments à deux niveaux, ce qui garantit une orientation aisée à l'intérieur du bâtiment, à la différence de la désorientation que l'on peut éprouver dans les bâtiments à étages où les communications dépendent des ascenseurs.

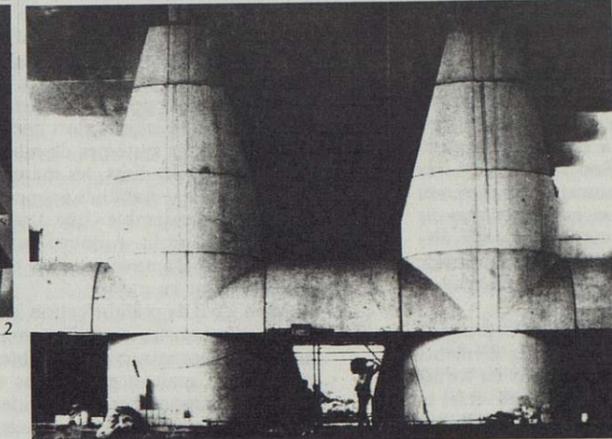
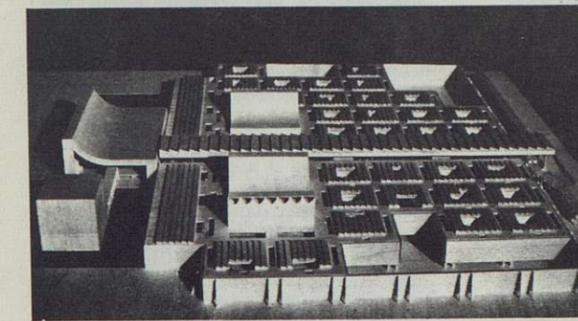
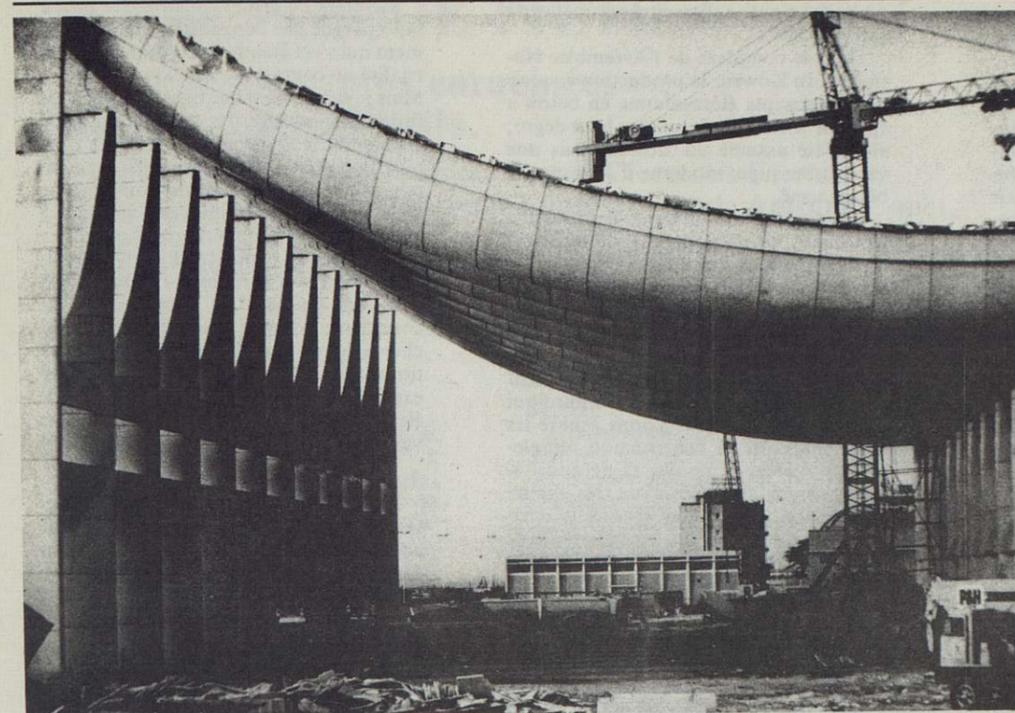
En entrant dans la rue centrale, on peut voir chaque entrée aux différents départements. L'orientation est aussi simple et évidente que la table des matières à la première page d'un livre présentant les intitulés des différents chapitres.

La rue centrale mène en direction de l'océan et débouche dans un grand hall ouvert, un grand square ouvert et couvert, à l'ombre duquel les gens peuvent rencontrer leurs dirigeants.

Les pays arabes ont une tradition de contact très direct et étroit entre les dirigeants et le peuple. Le soleil dangereusement fort à Koweït rend nécessaire de se protéger en cherchant le refuge de l'ombre. L'ombre est vitale pour l'existence, et ce hall, ce square couvert qui apporte de l'ombre pour les rassemblements publics, pourrait sans doute être considéré comme symbole de la protection du gouverneur sur son peuple.

Un proverbe arabe dit : « Quand un gouverneur meurt, son ombrage est perdu. »

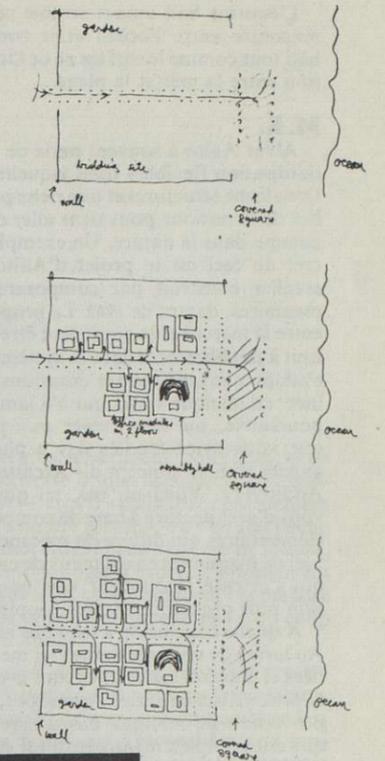
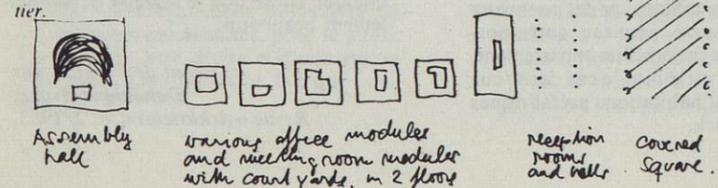
Le grand hall ouvert, le square couvert, entre le complexe bâti compact et fermé et la mer s'est développé à partir de cette situation très spéciale, ce lieu particulier, d'une manière tout à fait naturelle, résultant de l'emplacement du complexe, c'est-à-dire précisément sur le rivage. Le grand hall ouvert relie complètement le complexe bâti au site et apporte le sentiment que le bâtiment est une partie inséparable du paysage, le sentiment qu'il a toujours été là.



Assemblée Nationale du Koweït, par Jorn Utzon.

Ci-dessus : schémas des unités d'espace et principes de flexibilité et d'évolutivité.

vues de la maquette et du chantier.



L'énorme hall ouvert semble né de la rencontre entre l'océan et le complexe bâti tout comme le surf est né de l'interaction entre la mer et la plage.

#### M. K.

Alvar Aalto a souvent parlé de « standardisation flexible » dans laquelle le rationalisme structurel et une riche possibilité de variations pouvaient aller de pair comme dans la nature. Un exemple concret de ceci est le projet d'Aalto d'un escalier construit par composants élémentaires, datant de 1942. La proportion entre la marche et le giron peut être réglée tout à fait librement dans ce système pour s'adapter aux différentes situations. Cette idée, en quelque sorte, qui n'a jamais été poursuivie, me fait songer aux projets que vous aviez étudiés il y a plusieurs années sous le concept d'« Architectures Additives ». Voici un cas, tel que je le vois, d'architecture à base de composants élémentaires qui diffère du mécano habituel de maquettes en châteaux de cartes et qui s'oriente résolument vers une solution plus organique et plus souple.

A quelle conclusion avez-vous abouti? Au terme de vos expériences ici mentionnées et d'autres recherches sur l'avenir de la production en série? Après tout, notre profession ne manque pas de membres qui ont complètement perdu foi dans la préfabrication industrielle.

#### J. U.

Je n'ai pas perdu la foi en l'idée de la préfabrication industrielle, au contraire! Sans préfabrication, l'Opéra de Sidney aurait été difficile à construire avec la précision obtenue. Son architecture très structurale et sculpturale aurait rendu infiniment difficile sa construction sans préfabrication de divers composants élémentaires géométriquement définis et de systèmes de mise en œuvre géométriquement définis.

Dans l'Opéra de Sidney, l'expression architecturale repose sur des éléments préfabriqués sophistiqués, mis en forme d'après des lois géométriques diverses et fabriqués avec une extrême précision, une précision que l'on n'obtient que par moulage dans des coffrages en acier. Même si l'Opéra de Sidney est un bâtiment très volumineux et compliqué, la facilité de sa mise en œuvre, le calcul des armatures et la finition de surface ont été réalisés avec une précision de 100%, de sorte que, dans cet exemple de projet, la cons-

truction à base de composants élémentaires préfabriqués a démontré sa supériorité sur l'artisanat.

Dans le complexe de l'Assemblée Nationale du Koweït, la production en série de composants élémentaires en béton a également été utilisée au plus haut degré; elle a été assurée au Koweït dans une vaste usine super moderne d'éléments en béton armé.

Le nombre des différents composants (colonnes, poutres, dalles, voûtes, etc.) est relativement limité, mais chaque élément est répété des centaines de fois dans ce vaste complexe bâti, et les agrandissements futurs peuvent être facilement réalisés dans un délai de mise en œuvre très court sur le chantier et sans dérangement pour le bâtiment existant. Aujourd'hui même, alors que nous avons achevé les trois quarts de la construction initialement projetée, de nouveaux agrandissements sont commencés. Il est très important, lorsqu'un bâtiment est achevé et en usage, que de nouveaux agrandissements puissent être réalisés sans aucune gêne pour les gens travaillant dans le bâtiment.

En ce qui concerne un type d'éléments aussi beau et aussi souple que la marche d'escalier d'Alvar Aalto, les temps ne sont peut-être pas encore mûrs pour cela.

Dans plusieurs de mes systèmes de mobilier, il est possible de créer des variations, des groupements de sièges amicaux, au moyen seulement de peu d'éléments dans chaque cas. Ils ont été conçus dans l'intention particulière d'écarter la rigidité et le formalisme des groupements de mobilier tels qu'ils étaient alors compris. Au moment où les systèmes de mobilier venaient d'être produits, les marchands de meubles étaient habitués à ne considérer comme un « ensemble » que deux chaises, une table et un lit. Aujourd'hui, on produit des programmes souples pour s'asseoir partout au monde.

Mon idéal de préfabrication industrielle pour la construction de la maison est un système constructif semblable au système de la maison en rondins dans laquelle les composants neutres, identiques, uniformes peuvent donner naissance à une variété de bâtiments; je n'apprécie pas les systèmes tablant sur des panneaux de façade, chaque panneau correspondant à la façade entière d'un appartement, ce qui est plus ou moins le cas dans tous les ensembles d'habitations préfabriqués ici au Danemark.

#### M. K.

Même le Danemark n'a pas été tout à fait épargné par l'érosion de l'environnement qui s'est étendu sur le monde industrialisé au cours de ces quelques décades. Mais je suis certain que bien des confrères finlandais partageront mon opinion de considérer le Danemark comme un pays où l'on parle de la culture environnementale avec peut-être plus de poids que ce n'est le cas dans n'importe quel autre pays. Il semble y avoir une base plus forte pour le développement de l'activité architecturale à son summum au Danemark que dans les pays où l'architecture est considérée comme une spécialité rattachée à des devoirs de représentativité nationale, ou plus privée. Quelle est votre explication du degré de qualité générale élevée au Danemark, à moins que mes vues d'étranger ne soient une illusion?

#### J. U.

Je m'aperçois qu'à l'extérieur les étrangers ont souvent cette vue d'une qualité architecturale généralement élevée au Danemark. Une telle vue est peut-être justifiée. Je n'ai personnellement pas consacré beaucoup de temps ni fait beaucoup réflexion à la critique ou à la comparaison durant ma vie d'architecte, mais je suis toujours très heureux quand je vois de l'architecture vraiment bonne. Et il y a beaucoup de tels exemples admirables dans l'architecture nordique.

A notre époque, les architectes danois — ou simplement les Danois — ont été des individus plutôt traditionnels. Ils ont consacré beaucoup de temps à recourir subtilement aux caractères existants, établis, reconnus et appréciés de l'architecture et du mobilier. Ce conservatisme et cette préférence danois pour la préservation peut bien être le trait principal qui a gardé le Danemark d'un afflux subit d'idées à la mode étrangères au pays, mais, en parallèle, le Danemark a sans doute manqué beaucoup d'occasions d'exprimer notre présent de manière stimulante, comme par exemple s'est elle-même clairement exprimée la Finlande, à travers tant de bâtiments merveilleux au cours des cinquante dernières années. C'est quelque chose que je regrette personnellement beaucoup.

Traduit de l'anglais par  
Dominique Beaux,  
Revue « Arkkitehti », n° 2/1983.

## A PROPOS DE PIETILA

### « Des architectures enracinées » : Raili et Reima Pietilä.

Exposition à l'Ecole d'Architecture de Clermont-Ferrand.  
Conception et réalisation : Jean-Louis Coutarel, Antoine Canet,  
Catherine Haas.  
Préparation : D. Beaux, M. Mangematin, A. Bruhat.

\*\*\*  
\*

#### DÉBAT

##### M. Mangematin

Il faut d'abord rappeler ici que nous nous sommes intéressés de plus près à l'œuvre des Pietilä depuis 1979, et que, dans notre travail avec les étudiants de l'Ecole d'Architecture de Clermont-Ferrand, nous avons tenté d'explorer les ouvertures multiples que nous commençons à percevoir dans cette approche renouvelée de l'architecture (*Carré Bleu* 81, n° 2 et catalogue de l'exposition « Paysages » C.C.I. 82).

Notre analyse en était à son commencement et nous éprouvons aujourd'hui le besoin de poursuivre la première exposition réalisée par J.-P. Belot et M. Murlot à l'Ecole d'Architecture de Marseille en février 82, par cette version mieux documentée et plus didactique.

##### D. Beaux

Il me semble que nous avons aujourd'hui à approfondir cette analyse : à quelles sources pourraient bien remonter les projets de la bibliothèque de Tampere de l'ambassade de Finlande à New-Delhi du foyer d'étudiants « Dipoli », ou encore de l'église de Malmi? Les tout premiers croquis de genèse en sont une image, alors que les écrits rétrospectifs de l'architecte nous l'apprennent a posteriori.

Mettre en lumière ces conditions de genèse, points de départ et démarches initiales, tel est sans doute le premier objectif d'une exposition sur l'œuvre des Pietilä; c'est également poursuivre un travail de reconnaissance, pour le public français, de cette œuvre et d'une approche dont l'exploration ne fait que commencer.

##### M. M.

L'importance de cette œuvre tient peut-être autant à son affranchissement des tendances dominantes qu'à son sens de l'enracinement culturel, présent dans chaque programme et chaque site. Ainsi, chaque réalisation a son « style » propre, assez indifférent aux « modes stylistiques » — et n'est-ce pas là l'origine de l'absence d'intérêt, de l'incompréhension, ou même de l'hostilité dont lui témoignent beaucoup d'architectes déconcertés —; cela est aussi grave que l'incompréhension totale des œuvres finales d'Aalto par Benevolo.

##### D. B.

Il faut aussi envisager l'incompréhension, les mésinterprétations, les malentendus ou le refus que va susciter cette exposition, bien moins de la part de l'homme de la rue que du public d'architectes professionnels. Mais, si le choc paraît inévitable, n'est-il pas salutaire?

S'agit-il, chez les Pietilä, d'un phénomène isolé, de bizarreries provocantes, et d'un individualisme extravagant? Une attitude d'architecte aussi peu préconçue, un tel affranchissement va sans doute à l'encontre des habitudes en vogue du recours exclusif aux modèles, aux typologies, aux formalisations euclidiennes systématiques, rassurantes pour l'intellect cartésien — ou du dilettantisme de l'historicisme post-moderne importé des U.S.A., que propagent nos media de l'architecture — ou encore des obsessions plus ou moins high-tech.

Aucun modèle n'est ici proposé; les projets ne sont pas imitables directement

— bien plus, le bâtiment, objet détaché de son contexte d'insertion, n'est pas intéressant — et, s'il « collabore amicalement avec la nature locale », ou s'en fait l'écho métaphorique, aucun système de façade, aucune typologie d'espaces. Simplement des qualités d'environnement : le malaise est-il là pour celui qui cherche d'un coup d'œil à imiter?

Au-delà du premier choc, les projets nous demandent, à nous architectes professionnels, de remettre en question nos douces habitudes encore liées aux premières simplifications rationalistes des années trente, comme ont cherché à le faire, il est vrai, mais avec un succès douteux, les systèmes fabriqués et assez intellectuels du post-modernisme historiciste.

Confrontés, par exemple, au projet de l'ambassade de New-Delhi, nous ne pouvons en général pas manquer de l'éprouver comme une insulte à l'égard de nos propres manières de faire, par comparaison, plus limitées; mais la génération montante a moins de réflexes à corriger; nous pouvons l'espérer.

##### J.-L. Coutarel

Ce qui est paradoxal aujourd'hui est que, présentant l'œuvre de Pietilä, il nous faille rejuster l'acquis de la diversité des mouvements d'art modernes que j'interprète comme une explosion des carcans stylistiques vers un foisonnement de recherches libérées d'a priori et souvent plus sincères. La douceur d'un nouvel académisme douillet nous aurait-elle réengourdis? Vingt ans auraient-ils suffi pour que nous rétablissions un système

de règles artificielles, visant à figer notre rapport à l'espace et au temps, balayant les idées de la révolution artistique du début de ce siècle. R. Pietilä prend clairement position dans la continuité et le développement de ces idées.

#### M. M.

Je crois que l'œuvre des Pietilä n'est pas du tout hors de propos actuellement, mais, à ce qu'il me semble, la leçon qu'elle porte est plus exigeante que celle de Venturi il y a vingt ans. Elle est d'un autre ordre. Elle s'intègre difficilement à la pratique professionnelle française en particulier. La plupart des décideurs — pas plus que les acheteurs de pavillons de marque X ou Y — ne sont pas conscients du sens profond de l'architecture; ils la ressentent souvent comme un phénomène de mode: une façade, autour de plans — plus ou moins astucieux ou coûteux — souvent, au fond d'eux-mêmes, ils la considèrent comme dangereuse ou inutile: dangereuse pour les « coûts d'objectifs », inutile pour ce qui est de son sens poétique.

Quel jury français aurait sélectionné un projet aussi étranger aux modes que celui de la résidence du Président de la République de Finlande? Saluons les Finlandais pour leur audace et leur ouverture d'esprit, qui ont permis à un « jeune sans expérience » de construire Dipoli il y a presque vingt ans, et à un maître non-conformiste de prolonger sa voie personnelle sans être exclu par aucune coterie.

#### D. B.

Tu as raison, il serait naïf et artificiel de considérer abstraitement l'affranchissement de l'approche non-préconçue de Pietilä sans tenir compte de son propre contexte géographique et socio-culturel, celui de la Finlande; contexte non seulement particulier, mais exceptionnel, pour l'Europe occidentale, à de multiples égards:

- ▶ exception d'une situation septentrionale excentrée du reste du continent,
- ▶ exception d'une vieille tradition rurale ayant toujours ignoré le servage, pour laquelle l'urbain n'est qu'un phénomène anachronique,
- ▶ exception du fait qu'aucune influence stylistique, avant celle de la période Empire, n'ait contaminé le territoire, et alors limitée à quelques agglomérations du sud

par le transit de la splendide St-Petersbourg — elle-même création importée de toutes pièces —,

- ▶ exception de la création récente d'un enseignement de l'architecture à Helsinki il y a une centaine d'années à peine,
- ▶ exception d'une industrialisation tardive;

▶ exception d'une pratique démocratique (mondialement unique) des concours d'architecture ouverts, dont la publication intégrale par l'association des architectes permet la formation permanente de ceux-ci — et la plupart des projets de Pietilä ont en effet été obtenus par voie de concours.

Dans ce contexte, Pietilä ne s'inscrit-il pas aujourd'hui dans une tradition de progressisme ouvert et libéral instaurée par le Romantisme National Finlandais (mouvement d'identité culturelle et nationale d'affranchissement du tzarisme) et principalement poursuivie par Aalto durant cinquante années magistralement fécondes?

Tous ces facteurs locaux ont permis à un architecte résolument progressiste comme Pietilä de s'exprimer. Comme nous sommes loin du contexte français.

#### M. M.

Cette indépendance d'esprit de Pietilä se manifeste bien dans les « morphologies » de ses projets. Ainsi, il est intéressant de comparer la Bibliothèque de Tampere à certaines œuvres de F.L. Wright, structurées par des systématismes géométriques: carrées, triangulaires, hexagonales ou circulaires, comme dans la maison Ralph Jester ou le musée Guggenheim — Pietilä, à la différence de F.L.L. Wright, ne se laisse pas enfermer dans un système: pas de trame au sol, ni dans la structure portante — toutes les voûtes sont différentes — il préserve liberté et diversité dans l'homogénéité plastique de l'ensemble — il se situe ainsi aux antipodes de M.O. Ungers. Dans d'autres projets, tels que Dipoli ou l'église de Malmi, la morphologie est d'une liberté toute sculpturale — lui-même emploie le terme de « géomorphique ». Alors qu'à Lieksa, il compose avec la géométrie classique.

Je crois qu'on peut dire que chaque projet de Pietilä a son propre et imprévisible principe morphologique, car il procède

de l'origine poétique de chaque œuvre. Ce qui est constant, c'est le caractère unique qui permet d'identifier chacune.

De plus, comme dans le portique du Ministère des Affaires étrangères de Koweït, la façade « portique », devant le mur du fond, est intéressante à comparer à une autre double façade assez proche: celle de l'hôpital Ayoub Khan de Louis Kahn: toutes deux sont en terre locale et béton armé. Mais Kahn visait l'universalité dans des formes géométriques euclidiennes et simples, alors que Pietilä recherche une identité propre, unique non seulement pour le bâtiment mais pour chaque travée, au moyen d'une continue différenciation et de variations imprévues. De plus, le jeu de la couleur des céramiques dans l'ombre, au fond du portique, est très pictural — Pietilä rejoint Aalto qui n'oubliait pas de regarder l'architecture en peintre.

#### D. B.

Le travail des Pietilä, par sa liberté et sa diversité, que tu soulignes, nous aide à réaliser par contraste à quel point l'architecture de notre temps s'est progressivement embourbée dans une paralysie et une inhibition profonde de l'expression — ou dans l'alternative de différents modes de crispation cocasse; l'expression en architecture est tabou!

En me gardant bien de taxer d'individualisme l'approche des Pietilä, je crois qu'il faut considérer au moins l'avantage considérable qu'elle ne soit pas tristement impersonnelle, mais qu'elle autorise que des environnements architecturaux particuliers deviennent source d'impressions riches et stimulantes pour leurs habitants et que, du fait qu'ils existent, ces effets concrets constituent précisément des phénomènes spécifiques d'architecture (par eux, l'architecture est plus que de la construction); notre orthogonalisation, notre géométrisation primaire des espaces n'est souvent qu'un formalisme arbitrairement préconçu, une simplification facile et hâtive; plutôt que libres, les morphologies imaginées par Pietilä apparaissent libérées, et selon leur degré plus élevé de logique et de motivation.

De manière analogue, contrairement à l'interprétation de Giedon, l'œuvre d'Aalto n'est pas globalement irrationnelle,

mais logique du point de vue du mode de perception des espaces et de l'organisation des formes perçues (ce qui paraît encore loin d'être reconnu). La perception d'espaces et de morphologies complexes, ou de formes — non pas libres, mais imprévues et inattendues — a pour nous et pour l'homme de la rue une raison d'être fort logique.

#### J.-L. C.

Je voudrais rapprocher la démarche de Pietilä de notre propre culture. Ce que nous venons de décrire appelle un parallèle avec les principes ayant conduit à la production de notre habitat ancien traditionnel et plus particulièrement du tissu urbain qui lui est lié. Ici aussi, le tracé régulateur est absent. La seule régularité est thématique, se pliant point par point aux exigences du lieu et de l'homme qui l'aménage. Ce trait est le caractère international de l'œuvre de Pietilä en ce sens où elle s'inspire d'un bâtir commun aux différentes civilisations. Cette logique dont tu parles, libérée du rationalisme et des réflexes formels qui lui font cortège, me paraît se fonder sur des données plus globales et plus persistantes — car vitales — telles que « nature et culture » suivant le slogan: « Nature - Culture - Architecture » de Pietilä.

#### M. M.

Sur le plan formel, la liberté des compositions asymétriques, et non pas dissymétriques, dans la ligne des Slapetta, Häring, Scharoun et Aalto, lui permet de ne pas mettre le « petit homme » devant « l'issue fatale » que figure toujours une porte centrée sur un axe de symétrie, ou devant le dilemme du choix impossible entre une gauche et une droite semblables qui se présentent simultanément. Il n'y a guère que dans le centre commercial d'Hervanta, monumental et symétrique, que Pietilä fait un clin d'œil au mouvement historiciste — et dans l'église de Lieksa —; mais là, c'est en raison des conditions particulières: le site exact de l'église d'Engel qui avait été détruite par un incendie. L'adoption du plan cruciforme et centré apparaît autant comme un hommage à la mémoire du grand architecte que comme une marque de respect pour le campanile préservé.

A ce propos, je crois que Pietilä, après Aalto et Scharoun, se situe de façon significative dans le débat actuel sur la monumentalité qui résulte d'ailleurs souvent de l'usage de la symétrie statique ou de formes se référant plus ou moins littéralement au pompeux vocabulaire romain des colonnes, arcs et frontons, toutes choses dont le mouvement moderne avait permis de saisir le caractère caduc ou totalitaire — ce qu'avaient fort bien compris les auteurs de l'architecture stalinienne, hitlérienne ou mussolinienne, comme ceux du Versailles de Louis XIV —, vocabulaire que reprennent, entre autres, aussi bien Johnson que Boffill pour écraser les citadins innocents et naïfs.

Alors que Pietilä, pas plus que Le Corbusier, Scharoun ou Aalto, ne confond solennité avec cette forme de monumentalité néo-romaine, lorsqu'il veut caractériser des bâtiments abritant une institution sociale — à ce sujet, le traitement monumental du centre commercial d'Hervanta comparé à la modeste tour parvis de l'église témoigne de l'humour de Pietilä et de son absence de crispation —, mais il faut sans doute d'abord considérer comment il traite l'accès à l'ambassade de New-Delhi ou à la résidence du Président de la République.

#### D. B.

A ce propos, il est intéressant de considérer que vingt-cinq ans avant ces prétendus « post-modernes », Pietilä s'est situé au-delà du modernisme primaire, dès 1955, avec le Pavillon de la Finlande pour Bruxelles — au même titre qu'Utzon à la même époque avec son opéra, ou Le Corbusier avec Ronchamp —, et qu'il créait quelques années plus tard, au début des années soixante, un manifeste en béton contre les idées en cours et l'orthodoxie fonctionnaliste alors très puissante en Finlande (n'oublions pas qu'Aalto n'était, chez lui, malgré l'abondance de ses réalisations, qu'un marginal très combattu) ce manifeste explorait une approche exceptionnellement neuve et affranchie, engendrant des espaces et un environnement plastique d'une densité dynamique inconnue.

Un malentendu serait sans doute de ne voir ici qu'une approche par la fantaisie, car alors pourquoi pas « fantaisiste »? Il faut plutôt penser que Pietilä s'adonne à

son travail avec une volubilité évidente, et que le jeu y prend une place très essentielle — le jeu dans la créativité architecturale (« créativité », un autre tabou) est une condition permettant d'éviter l'ennui —, qu'il s'agisse du « jeu savant correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière », version méditerranéenne de Le Corbusier, ou de « l'espace architectural comparable à un instrument joué par la lumière », version nordique d'Aalto; chez Pietilä, le jeu est plus dramatique, comme un anti-systématisme grave, avec une charge émotionnelle essentiellement finnoise par tempérament.

#### M. M.

Je me demande si les architectes ne seront pas aussi déconcertés que le public non spécialisé! Les uns et les autres risquent de ne voir là, en effet, que fantaisie arbitraire, individualisme délirant, ou même extravagance déplaisante, alors que je découvre une approche certes très ouverte mais dans des œuvres d'art d'une remarquable cohérence esthétique, et des constructions très maîtrisées, extrêmement logiques, jusque dans la conception des détails — tout est pensé selon le matériau — symboliquement, plastiquement et constructivement — Pietilä insiste sur l'usage « du matériau en tant que matériau ».

#### D. B.

Ce sens du matériau est sans doute au cœur du travail de Pietilä. Je l'ai ressenti par contraste avec sa signification chez Aalto en découvrant le même jour successivement Hervanta puis l'église d'Aalto à Lahti. Ces comparaisons éclairent beaucoup les attitudes respectives de ces architectes et nous aident à imaginer des attitudes possibles pour l'avenir — une tâche urgente; Benevolo et Tafuri n'ont pas vu par exemple qu'Aalto s'était engagé hardiment sur la voie de l'affranchissement stylistique avec sa découverte et son intuition de l'espace perceptuel — cher à Cézanne — et d'un humanisme simplement sensible.

Ceci nous permet encore d'éclairer une sensibilité et une sensualité plus intenses qu'élégantes chez Pietilä: en quelque sorte plus directes, plus brutales et en cela primitives, peut-être aussi primordiales pour le citadin polissé, ayant plus ou moins perdu certains liens élémentaires.

**M. M.**

Je crois en effet que la comparaison Aalto-Pietilä est intéressante. Les sensibilités sont assez opposées : chez Pietilä, la dureté des formes et des matières impose souvent une distance au corps, alors que chez Aalto formes et matières appellent la caresse de la main — Dipoli comparé au Finlandia Hall illustre bien cela.

Par ailleurs, Pietilä n'éprouve pas la nostalgie de l'Antiquité, et on ne retrouve pas chez lui l'inspiration méditerranéenne d'Aalto. Si la poétique d'une région ou d'une culture s'intègre au projet, c'est en raison de la région ou du programme (Koweït ou New-Delhi). La force de cette inspiration locale est alors remarquable, et se situe à l'origine du projet.

**D. B.**

Revenons aux sources de certains cas de projets majeurs : la Bibliothèque de Tampere et l'ambassade de Finlande par exemple. La traduction des textes révélateurs sur ces projets (*Carré Bleu* 79 - n° 2), mais encore plus les fascinantes interprétations rétrospectives, par Pietilä lui-même lors de sa venue à Marseille en 81, nous ont fait découvrir que l'expression, loin d'être gratuite (et pourrait-elle l'être?) est métaphore de sites naturels, transposition de reliefs ou de tourbillons marins, par exemple; un lien s'établit à nouveau ici avec le développement de l'art pictural contemporain si l'on songe aux peintres de « l'abstraction lyrique ».

Les parallèles entre ces facettes d'une sensibilité d'époque — architecture, peinture, sculpture — ne sont pas nouveaux, mais toujours précieux : Giedon a clairement apparenté le cubisme au fonctionnalisme en architecture; Göran Schildt, lors d'une récente conférence à Paris a éloquentement rapproché l'espace aaltien de celui de Cézanne.

L'abstraction lyrique est un développement de la peinture postérieur au cubisme; une approche moins mécanique, plus imprévue; qui opère une transposition de la nature dans l'émotion d'une récréation non figurative — n'est-ce pas aussi la période du travail de Pietilä qu'il appelle lui-même « la morphologie du naturalisme

**M. M.**

Pietilä et Aalto sont des architectes non figuratifs en ce sens qu'ils ne se réfèrent ni l'un ni l'autre à des formes architecturales consacrées. Et comparés tous deux à Rossi, Gregotti, Botta ou Ungers, leur abstraction apparaît en effet expressive et lyrique! Leurs métaphores sont d'un autre ordre — plus sculptural et pictural. Leur architecture moins structurale et moins euclidienne, moins scientifique et plus émotionnelle.

**J.-L. C.**

Je crois qu'il faut insister sur le sens du mot métaphore que Boffill et Pietilä emploient dans un esprit différent. R. Boffill l'assimile à l'anecdote qui consiste à réutiliser un élément formel d'une architecture connue, dans une situation inhabituelle — R. Pietilä l'assimile à la transposition d'un élément ou d'une situation non architectural et souvent non formel, dans une œuvre architecturale.

**M. M.**

Oui, il est important d'insister sur l'ouverture de la métaphore chez Pietilä — et c'est bien ce caractère d'ouverture qui le rend aussi insaisissable —; il refuse de se laisser enfermer dans une catégorie d'architectes ou dans une tendance. Néanmoins, tout en gardant ses distances, il n'ignore aucune des valeurs généralement reconnues par notre époque.

Et lui, qui est tout sauf un intoxiqué de la pensée scientifique, l'est encore moins de la vie urbaine; ce qui ne l'empêche pas d'insérer avec soin son ensemble de bâtiments dans le contexte urbain des palais de Koweït, ni d'utiliser l'ordinateur pour calculer les voûtes géométriquement indéfinissables de la bibliothèque de Tampere. Il se tient à distance de la « technoculture » exclusive que représentent Piano + Rogers, Foster ou même Gregotti et, là encore, je fais un rapprochement avec la pensée de Heidegger :

« Il est ici pensé à la possibilité que la civilisation mondiale, telle qu'elle ne fait que commencer, surmonte un jour la configuration dont elle porte la marque technique, scientifique et industrielle, comme l'unique mesure d'un séjour de l'homme dans le monde. » (« Entretien », J. Beau-fret, p. 84).

Je crois que c'est aussi ce qui contribue à enraciner cette architecture en la chargeant d'un sens si fort du « génie du lieu ». Elle donne peut-être du génie au lieu, mais l'exprime aussi, le caractérise et le rend identifiable. Elle enrichit ses habitants au lieu de réduire les personnes à l'état d'individus interchangeables, et « d'hommes sans qualités » — Suvikumpu est en résonance avec la forêt d'une façon « unique », et chaque endroit de l'ensemble est unique — doté de son identité propre.

C'est lorsque Pietilä parle de « l'héritage de la régionalité » qu'il nous permet de bien prendre la mesure de sa distance vis-à-vis de cette technoculture internationale. Il renoue les liens de l'architecture de notre temps avec l'histoire locale, l'histoire de la culture locale et avec tout ce qui peut constituer le caractère propre de la région. Les métaphores architecturales dans l'approche ouverte de Pietilä, ne doivent pas être confondues avec l'utilisation de procédés, avec des tics formels et réinterprétations sophistiquées des modes de composition historiques. Il ne s'intéresse pas au cadavre embaumé de l'architecture romaine, embaumé par les académies et finalement momifié et remis debout en grande pompe par Ph. Johnson après que Venturi l'ait sorti de sa tombe à la surprise de tous.

**D. B.**

A propos de ton rapprochement avec la pensée de Heidegger, je vois apparaître une éthique derrière le fait d'éprouver la réalité d'une matérialité fortement et émotionnellement sensuelle, dans une civilisation occidentale de cérébralité grandissante, nourrie d'intellectualité classique, héritière d'Aristote et de Descartes. L'architecture de Pietilä invite l'homme contemporain à prendre conscience qu'il éprouve à la fois, par ses organes sensoriels et son émotion, « l'ici et maintenant » et l'aide à se dégager d'identifications mentales pathologiques. N'était-ce pas déjà un des messages de Rudolf Steiner ou, moins directement, des préfonctionnalistes allemands?

**M. M.**

En effet, son sens des rapports « Nature-Culture-Architecture » s'accorde bien, à

mon avis, à la pensée éthique de Heidegger à la fin de sa vie : rêve d'une civilisation industrielle qui ne perdrait pas sa dignité à considérer la nature comme une simple source d'énergie exploitable! Ce que fait la nôtre plus ou moins hypocritement. En cela Pietilä représente bien la culture finnoise, remarquable par son respect religieux de la forêt. La présence de ce thème de la forêt n'est-elle pas d'ailleurs à l'origine de son succès au tout récent concours pour la construction de la résidence officielle du Président de la République de Finlande?

**D. B.**

Nous venons d'aborder certains aspects de la dimension éthique du travail

de Pietilä, après avoir considéré ses conditions de genèse inspirée, mais non asservie à des systèmes d'imitation. Il me semble que l'appréciation des cas de projets ici rassemblés serait faussée si nous n'insistions également sur les conditions de leur achèvement matériel, à l'autre extrémité du processus projectuel.

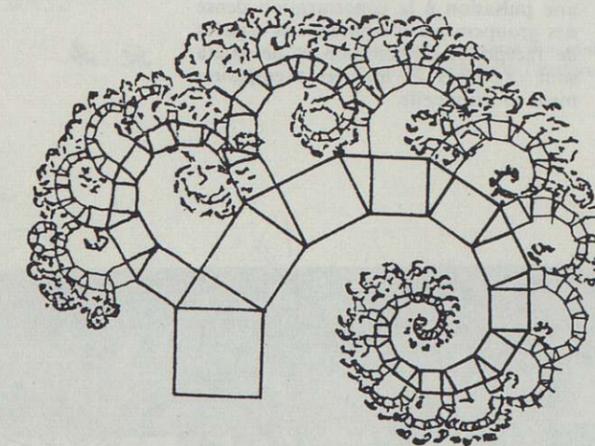
Je suis encore plus surpris et intéressé, chez Pietilä, par ce niveau de qualité déjà si remarquable par ailleurs dans l'architecture nordique contemporaine et chez d'autres architectes finlandais reconnus.

J'appelle cela la « force de base » commune et admirable faite d'honnêteté et de conscience professionnelles — architecturale, artisanale, voire industrielle.

Il suffit de s'arrêter devant les éléva-

tions au 1/50<sup>e</sup> de la bibliothèque de Tampere pour reconnaître que le stade du projet d'exécution ne fait que prévoir avec exigence celui de la perception du bâtiment « en dur » à l'échelle proche et sensible; cette finesse de perception est prévue et étudiée attentivement, sur la base d'une logique et d'une connaissance techniques de la mise en œuvre aussi poussée qu'imaginative. Ce haut niveau de faisabilité et de souplesse constructives appropriées à la nature des matériaux — tu en as parlé — n'est pas le moindre des enseignements de Pietilä.

Inspiration libérée mais avec la garantie d'une exécution rationnelle, en quelque sorte, ou de la poésie devenue architecture bien bâtie.



La figure montre un modèle morphologique pour une croissances en spirale. Peut-être c'était ça.

Ferions-nous quelque chose comme ceci... Ainsi, le commencement...

**Le Carré bleu** · 2 · 81 · (R. Pietilä)

## PREMIER PRIX AU CONCOURS NATIONAL POUR LA RÉSIDENCE DU PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE DE FINLANDE.

Architectes : Raili et Reima Pietilä.

Le projet proposé est exceptionnellement original et il s'intègre organiquement à la nature environnante. L'emplacement dans le terrain est habilement choisi et, malgré une disposition en diagonale, le bâtiment n'interrompt pas la continuité spatiale.

Le corps du bâtiment s'étend rythmiquement vers l'ouest et se partage d'une manière naturelle en différentes parties fonctionnelles : les espaces de circulation prennent place vers l'est en masses croissantes alors que les appartements s'abaissent à l'ouest au milieu de la forêt. Le sauna est traité en partie détachée du bâtiment principal.

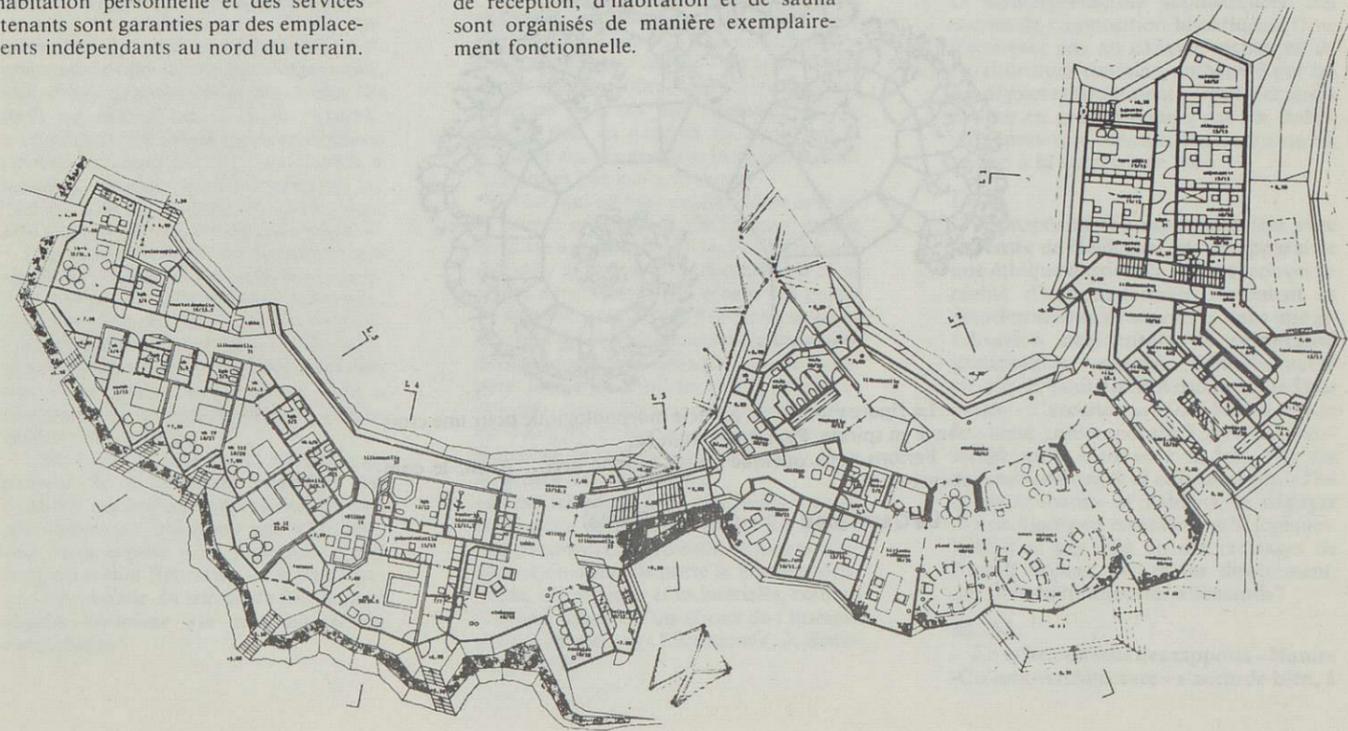
Les intimités privées respectives de l'habitation personnelle et des services attenants sont garanties par des emplacements indépendants au nord du terrain.

Le projet a exploité avec élégance la nature du terrain, les différents points de vue, et les conditions de lumière naturelle.

Depuis son soubassement de pierre très fortement ancré au terrain, le bâtiment s'élève de manière délicate comme une simple lanterne vitrée vers les hauteurs des arbres.

Que tous les groupements d'espaces soient en contact immédiat avec la nature constitue un mérite particulier. Il est séduisant d'habiter à proximité de la terre de manière diversifiée.

La distribution adroite et la configuration imprévue des circulations donnent une pulsation à la concentration dense des groupements d'espaces. Les espaces de réception, d'habitation et de sauna sont organisés de manière exemplairement fonctionnelle.



Niveau principal.

Les services communiquent de manière naturelle avec les différents espaces et avec la sortie.

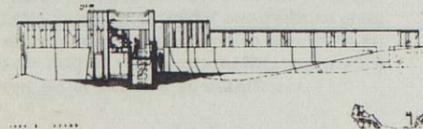
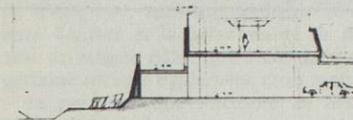
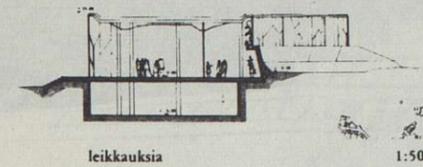
La bibliothèque résout bien les exigences de deux circulations indépendantes.

L'emplacement des pièces de travail entre les parties d'habitation et de réception est correct pour la circulation.

Les espaces principaux de l'habitation constituent un noyau auquel il est possible d'adjoindre à volonté des chambres secondaires.

Les espaces élastiques et la vivacité naturelle du projet correspondent brillamment à l'esprit d'une œuvre unique.

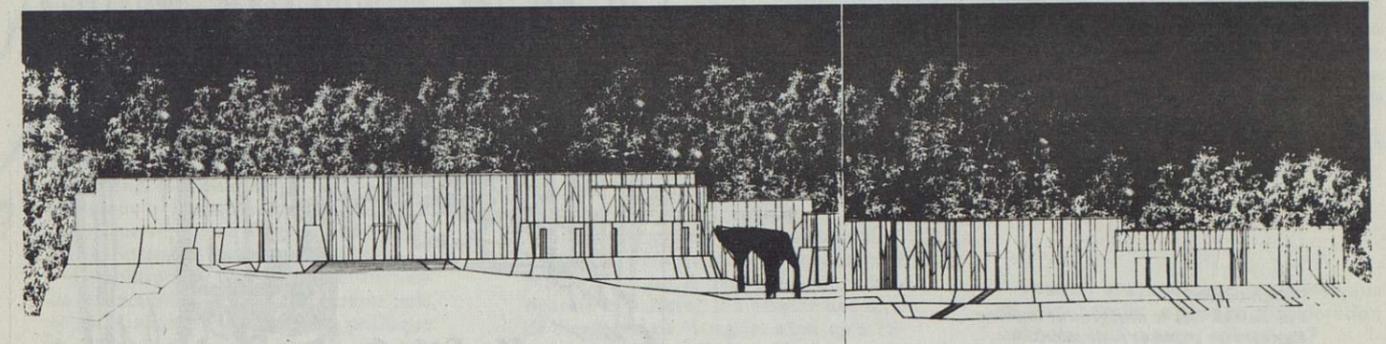
*Minutes du jury du concours traduit du finnois in Architectural Competitions in Finland, n° 4/84, publié par l'Association des Architectes Finlandais.*

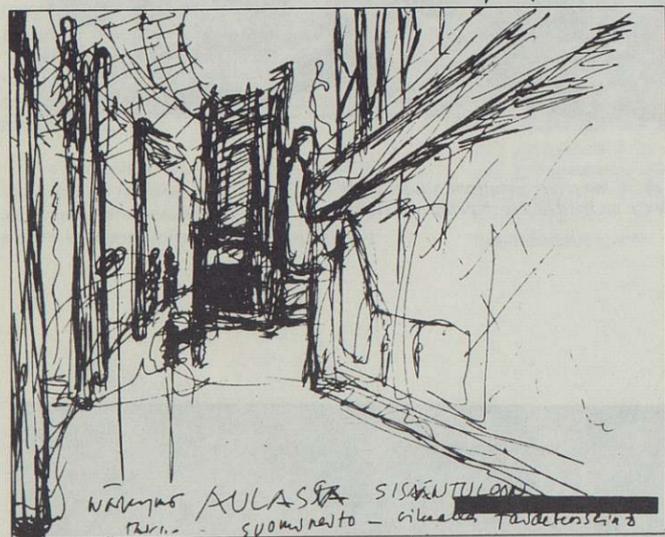
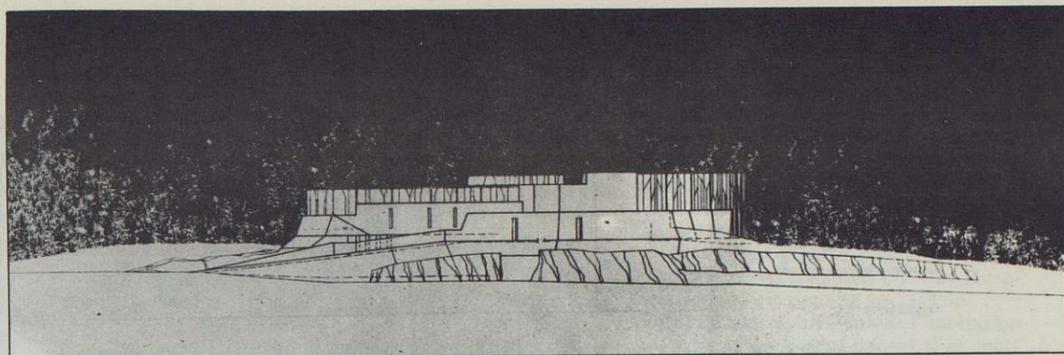


Coupes et façade vers la mer.  
Elévation sud vers la mer.



Vue de la maquette montrant situation de la résidence au bord de l'archipelague d'Helsinki.





Elévation nord :  
Vue du hall vers le dégagement intérieur.  
Vue vers les grand et petit salons.



## INFORMATIONS

### MAJOR MATÉ FÊTE SES 80 ANS

Nous recevons, de notre collaborateur Georg VARHELYI, (Stockholm) la notice suivante à l'occasion du 80<sup>e</sup> anniversaire de cet architecte hongrois, représentant authentique de la tradition marxiste dans la pensée architecturale.

\*\*\*

La rédaction du *Carré bleu* m'a demandé d'esquisser mes impressions concernant l'œuvre et la personnalité de mon ami de longue date, qui a été dans une certaine mesure également mon maître.

Je présume que l'activité de Major Maté est globalement connue, je m'abstiendrai donc de le placer dans telle ou telle catégorie ou de lui décerner telles ou telles louanges. Et ceci d'autant plus que cette façon de procéder contredirait cette ambiance propre au bassin danubien au sein duquel des personnalités culturelles ont pu et peuvent se manifester.

\*\*\*

Major Maté a passé sa prime jeunesse dans une ville de province du sud de la Hongrie. Dans ce milieu caractérisé par ce qu'on pourrait appeler l'atmosphère tempérée et feutrée de l'époque des Habsbourg, où il fut possible d'énoncer des idées qu'on pouvait considérer comme radicales mais qui n'étaient, en fait, que l'expression d'une bourgeoisie libérale, éprise des idées d'un Hegel.

Dans ses Mémoires, Major Maté évoque, dans une optique sentimentale et rationnelle à la fois, cette phase « bourgeoise » de son évolution.

Ses années d'étudiant à l'Ecole Polytechnique de Budapest, vers 1927, se sont déroulées au milieu d'une période grisâtre d'oppression raciale et culturelle.

La politique de plus en plus revancharde et réactionnaire des années trente puis la soumission progressive à la politique de « l'axe » ont orienté le pays vers une phase de confrontation armée. Les architectes qu'on pourrait qualifier de progressistes ont été éliminés par les intrigues fomentées par des cercles nationaux-romantiques, eux-mêmes rattachés à une politique de discrimination raciale. Ces

architectes ont été persécutés, certains d'entre eux ont dû s'expatrier.

La formation idéologique de Major l'a amené à participer naturellement aux travaux de la collectivité architecturale internationale.

Entre 1932-38 il a été membre de la section hongroise des C.I.A.M. Le nombre relativement réduit de ses réalisations datant de cette époque traduisent les aspirations culturelles du fonctionnalisme hongrois.

Major Maté devient, en 1933 (au moment de la prise de pouvoir par Hitler), membre du parti communiste illégal hongrois et adhère au groupe semi-clandestin des artistes socialistes, groupe au sein duquel il a occupé une place prépondérante.

La guerre, les camps de travail obligatoire et l'oppression ont surtout frappé cette couche de l'intelligentsia hongroise éclairée. Au cours des derniers jours de la guerre, Major fut arrêté dans la rue et, par la suite, envoyé dans un camp de prisonniers par les Russes.

\*\*\*

C'est avec cet accord tragique, suivi d'un long silence, que se termine cette époque de sa vie. Pour les amis de Major, ce silence reste particulièrement éloquent et pourrait constituer un roman tolstoïen en soi.

\*\*\*

De retour des camps de prisonniers, Major devient membre de l'Académie des Sciences dont il présidera plusieurs commissions. Il est distingué en 1979 avec la médaille d'Or de l'Académie.

Les années qui ont suivi la guerre, aussi bien en Hongrie qu'ailleurs, ont accaparé Major Maté sur le plan politique, administratif et culturel. Il a assumé une série de fonctions en Hongrie, ainsi qu'à l'étranger, à l'Est comme à l'Ouest.

Tout ceci ne l'a pas empêché de défendre, dans des articles et des publications, son point de vue personnel et indépendant des contraintes politiques ou opportunistes d'une soumission aux modes passagères teintées d'arbitraire avec les-

quelles beaucoup de confrères ont été amenés à composer. Il tint à rappeler bien haut qu'on ne peut débattre sur le plan idéologique qu'en se haussant au-dessus du quotidien.

Je tiens à signaler ici quelques ouvrages faisant partie de la réflexion théorique de l'auteur en matière d'architecture : — *Histoire de l'Architecture* (édit. 1957, 60, 81).

— *La spécificité de l'Architecture*.

— *Le nouveau monde de l'Architecture* (1969), qui constitue à mon avis l'ouvrage de base de la critique marxiste appliquée à l'art de bâtir.

Finalement, je ne puis omettre un événement de premier plan de la vie architecturale hongroise de la dernière année : le Professeur Major, Président du jury concernant les projets d'édifices publics à l'Ecole Polytechnique de Budapest a remis sa démission de ce poste. Il n'a pas voulu céder à l'exigence de certains de reconnaître un caractère positif aux aspirations post-modernistes.

\*\*\*

Nous qui sommes actifs dans les ateliers de la création architecturale ne pouvons échapper à l'obligation de séparer, dans chaque objet particulier, les éléments régressifs et décadents de la conception architecturale. Nous pouvons par contre intégrer à notre définition les exigences issues de notre subconscient ou propres à notre personnalité.

Pour citer à mon tour Marx, « tâchons d'éclairer et de promouvoir le changement ».

\*\*\*

Peut-on supposer que la philosophie de Major exclut la prise en considération nuancée des opinions contraires ?

Nous attendons avec intérêt la réponse du doyen à cette question.

Georg Varhelyi,  
Stockholm, août 1984.

## CONGRÈS DE L'UNION INTERNATIONALE DES ARCHITECTES

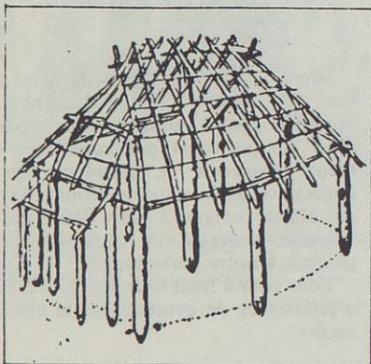
LE CAIRE, 19-25 janvier 1985.

Le Congrès se déroulera sur le thème : *Missions actuelles et futures de l'architecte.*

Outre les séances plénières, la création d'ateliers dans le cadre du congrès permettra aux participants de s'intégrer dans un travail commun.

Les membres de la profession, intéressés par une participation, s'adresseront, pour la France, à l'Agence «*Voyages de France et d'Outre-Mer*», 13 rue Auber, 75009 Paris, Tél. 742-31-19.

## OUVERTURE D'UNE GALERIE D'ARCHITECTURE A COPENHAGUE



Notre collaborateur Henning LARSEN à Copenhague vient de fonder avec un groupe d'amis une galerie destinée à recevoir des expositions (projets, réalisations, films) dans le domaine de l'architecture et de l'urbanisme.

Cette initiative de notre collaborateur tend à mettre en relief dans cette ville l'œuvre des groupes aussi bien que des concepteurs individuels. En vue de permettre un déroulement harmonieux de

ces manifestations, l'équipe de réalisation prépare un certain nombre de «*thèmes*» qui pourront être traités au cours d'une année et qui serviront de lien entre les diverses expositions.

Prenant son départ du contexte local, la galerie a des visées également internationales et s'adresse, de ce fait, aux architectes et designers étrangers. Elle entend également compléter ces expositions par des conférences, débats, tables rondes sur des sujets d'actualité locale ou internationale. Elle sera également ouverte aux étudiants par le biais de la présentation de travaux qui se déroulent au sein des écoles d'architecture.

La première série de thèmes — s'échelonnant sur la durée d'une année — comprendrait les sujets suivants :

- 1/ L'homme, la ville et l'architecture;
- 2/ Art et architecture;
- 3/ Espace, Lumière, expérience vécue;
- 4/ Nature, homme, architecture.

Les personnes intéressées pourront s'adresser à notre rédaction qui transmettra leurs propositions ou suggestions éventuelles aux organisateurs.

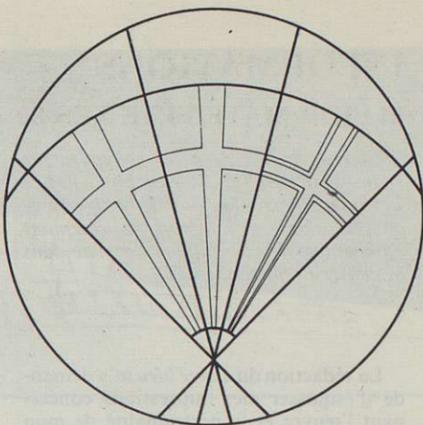
## L'ARCHITECTURE DU SOLEIL DE MINUIT

### Rencontre d'architectes à Rovaniemi (Laponie).

Entre le 16 et le 18 juin dernier eut lieu une rencontre organisée par les associations d'architectes du nord de la Finlande, de la Suède et de la Norvège. Les sujets de cette conférence ont été répartis en cinq thèmes majeurs correspondant à autant de groupes de travail.

- L'esthétique architecturale en rapport avec l'écologie;
- de l'habitat traditionnel en «*tourbe*» à la maison-type;
- une conception architecturale adaptée à la culture laponne;
- sources d'énergies alternatives pour les zones arctiques;
- contrastes entre les zones Nord et Sud (dans les pays scandinaves).

Les travaux de la rencontre ont donné lieu à des rapports dont le contenu était variable selon que les commissions respectives se soient attachées à creuser les



problèmes en profondeur ou à se limiter au plan des idées générales.

Les discussions ont également porté sur la démarche architecturale proprement dite dans ses rapports avec un contexte tel que celui qui a servi de cadre à la réunion, notamment sur le problème de la médiation entre une vision contemporaine et les données particulières du lieu. Il est apparu qu'une approche pareille qui pourrait être appelée un *humanisme écologique* est susceptible de créer ses propres normes esthétiques, dans le respect des matériaux locaux et des traditions régionales.

La rencontre a donné lieu à une série de propositions sur le plan théorique et pratique.

Jorma Huusko, Kimmo Kuismanen,  
Architectes SAFA.

## GESTION ET DÉVELOPPEMENT DES VILLES NOUVELLES

Stage organisé par le département d'urbanisme de l'Université de Strathclyde à Glasgow entre le 1<sup>er</sup> avril et le 22 juin 1985. Son but est d'initier ses participants à la pratique de la gestion et du développement de nouvelles entités urbaines. Le stage comprend, d'une part, des cours théoriques données à l'Université et, d'autre part, des travaux pratiques «*sur le terrain*», c'est-à-dire au sein des principales villes nouvelles de l'Ecosse. Les agences locales d'urbanisme et les représentants des collectivités locales prennent une part active à ces travaux.

Les personnes intéressées par ce stage s'adresseront à : Department of Urban and Regional Planning, 26 Richmond Street, Glasgow, Ecosse G1 1XH.

Recent works of two of our norwegian contributors are presented in this issue — integral part of a series devoted to a general outlook on architecture in Scandinavia (see also number 1/84).

## ENGLISH TRANSLATIONS

### STRUCTURALISTIC ARCHITECTURE STRAPPED OR FREE ?

Kjell Lund



Structuralism — as we know it from the middle of the 60ies as style and fashion trend in architecture — may formally be characterized as a principle of composition based upon added geometrical units with intermediate zones which may vary in size and character.

Functionally, the structuralism as geometric organization aims at establishing zones in the total building volume for special practical, technical and constructive purposes, so that they may be independently altered within the dimensions fixed in the primary systems.

The primary systems establish the areas of applications served with high flexibility and generality, physically delimited by frames with nodal points and specially designed detail solutions. Within the areas of application there may be established independent secondary systems for varying functions adapted to the module units of the primary systems.

The geometrical pattern consists of application zones (main zones), communications zones (secondary zones), zones for construction and technique (intermediate zones). The dimensions of all physi-

cal sections are determined in relation to main and secondary modules and coordination of the modules is a condition for the defining of the dimension of the axes and the net dimensions of the sections.

Even if the systems shall be able to function independent of one another, a formal adaptation between the individual components is required. This does not necessarily imply character-allied design. Different planning-premises may motivate different formal solutions.

The structuralistic organization of constructions and technique is originally functionally motivated and adapted to industrial production. This implies the necessity of thorough studies of details in the smallest dimensions of all physical sections with a view to prefabrication and erection of section parts. The structuralistic building should in extreme consequence geometrically be referred to a 3-dimensional coordinate system as composition reference.

A basic grate may easily turn into a strait jacket and lead to formalistic solutions in cases when rationality conditioned by certain presuppositions in one field binds freer artistic and architectural development in other fields. It is important that the extent of the physical structure has exact references to the functional conditions and is minimized as far as possible.

New postulates in the development of architecture are the result of theoretical studies combined with practical experience.

Structuralism may be regarded as a nuanced further development of constructivism, taking care of increasing and changed technical installation requirements and optimum industrial production. The thoroughly structured building volume functions with generality and flexibility through the standardizing of specialized components.

Structure characterizes the way in which the single sections are combined into a whole. It is understandable that in a break-through period the structuralistic systems are exposed purely as an architectonic medium of expression. In the aesthetic organization of practical reality the history of architecture shows innumerable variations in which different structures are mutually integrated or tures are mutually integrated or combined into complex patterns. During the actual planning of buildings the question arises on many levels whether and to what extent the conditions given require the formation of new formal syntheses through integration of different basis structures or are added upon in direct combinations.

The structuralistic order is to a varying extent a necessary presupposition for the concrete shaping of buildings in the industrial society. It is the responsibility of the architects to substantiate that structuralism as projecting method and geometrical organizational system which offers artistic freedom to create buildings with the required emotional contents.

Some projects worked out by our office during the past 15 years may in posterity be characterized as being structuralistic projects even if this in the main is not due to a deliberate ideological attitude. The structuralistic principles of organisation are primarily postulates put forward on the basis of experience gained from our own projects. As can be seen from the illustration, there is a gradual development from more simple constructivism to more nuanced structuralistic orders. We have made the experience that the greater insight one gains in the "rules of the game", the more articulated the architecture can be formulated.

The tendencies to rigidity and emotional poverty which systematics and repetition of units entail, are first and foremost

due to schematic thinking and limited appreciation of the complexity latent in most geometrical and organic patterns. In recent years many buildings have been realized which on a high quality level substantiate that structuralism is not a hinderance to poetical and emotionally stimulating architecture, but on the contrary under certain financial and production-technical circumstances are a necessary presupposition for further development and renewal of the art of building — particularly in respect of great and complicated building projects.

The editors refers to a presentation in Byggekunst in 1967 of Dr. Nic Waals Klinikk in which some views as to positive and negative form, open and close system, fixed and flexible structure, special and general character were illustrated by 4 small figures. These can to some extent predict a development which later runs through the projects of the office from static forms via constructivism into structuralism. The experience has to a varying extent also been utilized for project in which structuralistic organization is just a secondary element in order to comply with necessary constructive and technical requirements.

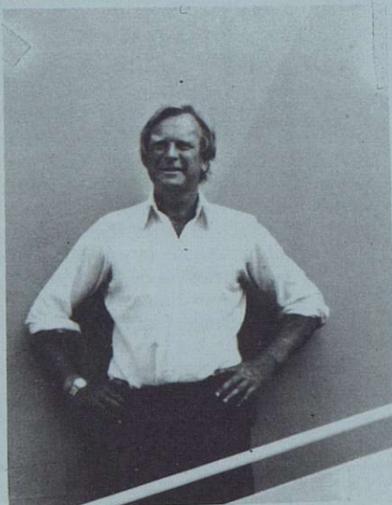
Theoretically, the principles of composition developed by structuralism should have an architectonic renewing effect without ending up in formalism.

The structuralism may be classified as differentiation and specialization of functionalism via constructivism. Optimum rationality is the justification and limitation of structuralism. Total rationality forms a contrast spontaneity as emotional reaction. Rationality is often symbolized by a squared net and lattice, whereas spontaneity is often characterized by curves and freer forms.

The combination of both form-themes may i.a. be said to symbolize the relation between reason and emotion and between static and dynamic principles. Because rational behaviour has become a necessity as a result of society's forced level of efficiency in an increasing number of fields, there is also in architecture a need for symbols representing emotional freedom and spontaneity. This finds expressions in many buildings and projects. In Pietilä's library project in Tammerfors, in Hollein's Art Museum in München-

Gladbach and in Utzon's church in Bagsvard there are refined constellations of structures of different characters. These projects establish closer ties to historic architectural traditions at a deeper level than to the side scene architecture of postmodernism.

Structuralism and postmodernism represent now in their extreme manifestations in architecture the ultimate bounds in the field of tension between the rational and the irrational. As ideological trends they function as symptoms of and tools for various real needs. The schizophrenic splitting of architecture between rigid rationality and clichélike symbols of relationship and identity can only be overcome by an architecture redeemed by a deeper integration between thought and emotion.



**SVERRE FEHN**

**A contribution to the debate on modernism.**

There are 5 points where the modern movement did not achieve its aims :

1/ The most important projects of the functionalist school were achieved in the field of health (with the aim to heal tuberculosis, the plague of that epoch). This architecture was thus founded on simple principles : air, sun, light, the only remedies to fight that disease.

When anti-biotics were discovered pills have overcome the disease. (Examples : the Sonnenstrahl health-center by Bivoet and Duiker, the school at Suresnes by Beaudouin and Lods, the Paimio hospital by Alvar Aalto, the Salvation-army hostel by Le Corbusier).

2/ The «free line»

Alvar Aalto was inspired by the form of the Finnish lakes and floating trunks, an inspiration which enabled him to escape the tyranny of the right angle.

Alas, our technical possibilities did not allow us to come to terms with this new need. See in this respect : the office buildings of Mies van der Rohe (1922) the works of Aalto, Utzon, Häring and so on.

3/ *The conquest of the small scale, i.e.* individual expression in the frame of the general structure. Individual units were conceived without relation to landscape and existing structures. See the projects of Le Corbusier for Algiers and Rio de Janeiro.

4/ *The desire to respect the original shape of nature.* The basic support of each building was previously the paving, the public space or the platform. When pillars became intermediary elements between the ground and the building, it was possible to maintain untouched the form of the landscape. «The roof has become the base». I refer here to Le Corbusier will.

5/ *Return to disguise.*

A conversation between Andrea Palladio and Le Corbusier : subject of the conversation — actual situation of Villa Rotunda and Villa Savoye.

Le C. How does Villa Rotunda stand to-day?

A.P. I think it is always inhabited by the same family.

Le C. A shame. My villa has already become a protected historical monument.

A.P. You have created a vacuum.

Le C. I thought I had challenged Nature.

A.P. That is where you have been mistaken.

(Extract from a conference held in Venice in 1983. See also : «The thought of Construction» by Per Olaf Fjeld, Edit. Rizzoli, New-York 1983).

## EDITORIAL

The different projects and approaches collected together here are all adapted to their respective environments, to the natural and cultural conditions of the local surroundings.

However, with respect to the governing tendencies of each northern country considered individually and the common evolution of different industrialized nations, these experiments are quite on the fringe. In the case of Iceland and Finland, their geographical isolation favours their autonomy, raising the degree of cultural identity.

By opting to be «on the fringe», the Italian professor Lucio de Paulis's interesting theory is confirmed («Marginalismo Creativo introduzione ad una progettualità elementare», Marcello Ferri ed. l'Aquila 1981) : the genius loci of vernacular architecture, past and present, depends on the predominance of local influences, inseparable from nature and culture, so that exclusive external influences, such as post-Renaissance conventionalized classicism or a narrow, limited, normative, impoverished form of functionalism actually in favour of the pathological alternative of neo-historicist trends artificially propagated by certain well-orchestrated media, no longer have the upper hand.

This issue is in three parts :

1/ In «Icelandic habitat and genius loci», the Icelandic traditional farm is given as an example of an extreme case of natural architecture, thanks to its dual ecological-poetical identity; the understanding of inner-protecting excavated areas and ground anchorage comes out in a few recent projects shown here to illustrate identity

transposition in a contemporary context ;

2/ Jorn Utzon's house in Majorca, in contrast to Icelandic habitat, also reveals an exceptionally strong sense of site and nature in a local mediterranean context ; on the other hand, in the Koweit National assembly, Utzon relies, as usual, on modular prefabrication which, according to him, is the condition for «additive» architecture. Here, it is consistent with a true awareness of Islamic cultural models and site conditions ;

3/ There is obviously also a comparison to be made between the Icelandic examples and Pietilä's works, presented here by the Clermont-Ferrand School of Architecture in an important retrospective exhibition, under the well-chosen title, «deep-rooted architecture», confirmed by the priming of his project in the recent Finnish Presidential Residence Competition ; this exhibition approves Pietilä's sense of genius loci and has led us further into the full implications of his work ; this reflection also makes the reason for juxtaposing two such strongly deliberate approaches as Utzon's and Pietilä's clear : separate routes leading to similar finalities.

These three contemporary examples, consciously vernacular, have the same kind of relationship with genius loci as thousands of anonymous and spontaneous traditional building crafts.

How does this compare with the French scene ?

The nordic itineraries appear to warn us that, as far as architecture is concerned, it can be said truth is at home,

not to be found in any one specific nation, but on the scale of individual, local human and geographical sub-cultures ;

Considering our political and cultural traditions of over-centralizing, born out of representative, normalized urban architecture, such preoccupations are rather delicate ; but, on the other hand, local identities are so varied and dissimilar that it is still possible to transpose them.

Dominique BEAUX  
Eng. Trans. by Adèle Mosonyi

## ICELANDIC HABITAT AND GENIUS LOCI

H. Agustsson Wrote : «The Icelandic turfhouse is in such harmony with the land it stands on that it seems to have grown out of it on to have become part of it because it is built of material right from the terrain.

From the classical point of view such houses were considered insignificant and ugly... »

The lesson given by the complete absence of classicism is an authentic one ; this I discovered in 1966 when visiting the sites of isolated old Icelandic farms, which give one a tragic feeling of being reduced to destitution. For a Parisian student, bred on Greek and Roman orders, the Italian Renaissance and the height of French classicism, the lesson of modest but vigorous architectural sites does history with a different signification.

The sites' natural insertion goes beyond the drawing approach, incompatible

with drawing-board images used in the composition as an end in itself.

The Icelandic part of this issue contains five contributions:

– a few remarks made on the spot in '66 and then, '73, unrevised, relating two spontaneous, successive impressions of the same reality;

– extracts of the report of the study and measurement drawing trip in Iceland, organized by the Institute of Restoration and History of the Copenhagen School of Architecture in 1973, showing the quality of Danish measurement drawing methods and the spirit underlying these study trips: it is highly stimulating for a group of 15 students to find themselves isolated for two weeks, 3000 km. from their school, in a completely different cultural context;

– Gisli Sigurdsson, with a more analytical outlook, explains clearly how the Icelandic farm originated: its historical, social, geographical and technical context;

– the notion of vernacular architecture is extended and generalized in a brief statement by Jean-Louis Coutarel, architect in Clermont-Ferrand, who has just emphasized the principal symptoms of «leading contemporary architecture»; according to him, contrary to traditional or contemporary vernacular qualities, uprootedness is characterized by loss of matter<sup>3</sup>;

– finally, two Icelandic architects have been willing to communicate some recent housing projects, aiming for a transposition of local identity in a contemporary context:

a fairly literary early-stage transposition of traditional models by Sigurlaug Saemundsdóttir;

a second-stage, more prospective transposition by Högná Sigurdardóttir; the way in which these examples are interpreted by the authors themselves corresponds to the questions we put them on the nature of possible links between locality, tradition and today's detached houses.

Dowe Jan Baker remarked in 1975<sup>4</sup> that relations between members of Icelandic farming society – humans and animals – and their environment were a territorial, rather than architectural, phenomenon; this interdependence is both semiotic and ecological.

We share Baker's opinion that certain artists and architects now strive for consistent language, wishing to be part of and express an ecological cultural complexity.

The development of ecological approaches and techniques could gradually favour a local diversification, where a greater richness of signification might be a remedy for the unbalance brought about by technocratic models or post-modernist formalism.

#### D. BEAUX

Eng. Trans. by Adèle Mosonyi

- 1) in FORUM – n° 12/75, devoted to Icelandic architecture; cf: «islandsk byggeskik i fortiden» in *Nordisk Byggedag x Reykjavik 1966* by the same author;
- 2) details given in «Question 4» published by Saint-Luc Higher Institute of architecture – Brussels 1983;
- 3) J.-L. Coutarel «Rythmes et matières»: thesis, Clermont-Ferrand, 1984.
- 4) in FORUM editorial – n° 12/75.

### I. HISTORY OF THE OLD ICELANDIC FARMHOUSE

Sigurlaug Saemundsdóttir, Reykjavík, München.

When the first settlers came to Iceland – towards the end of the ninth century –, mainly from the west coast of Norway, they brought with them the Nordic long house, which is often mentioned in Icelandic sagas.

During the centuries this type of house was more and more adopted to local conditions. The ancient Icelandic type of turf-farmhouse was an answer to the problem of a cold climate, an isolated location and the increasing lack of firewood. It was a quite different ground-plan compared to the Nordic house, consisting of a lot of small houses in close neighbourhood. Side by side were built the smithy, shed, store-room and pantry, kitchen and sitting room, which was also the bedroom. The overall form of the complex became more or less quadratic, the rooms or houses arranged in a double row. On both sides of a passage way. This «passage farmhouse» photo came into existence first in northern Iceland, and literary sources suggest that it was not later than the end of the thirteenth century.

As time passed, there developed a main room in the farm-complex, the «bads-tofa», which was in general use as a multi-purpose family room: as sitting room, dining room and work room as well as sleeping room. This was not before the nineteenth century, when fuel for house-heating was so rare that the warmth from the human beings themselves was the only means to live in these houses in the winter.

This was possible because of the big walls made of turf or lava stone and mould. The turf layers were built up in a special way, like fishbone pattern, to avoid fissures when the turf became dry. The walls were sometimes dugged into the ground.

In Iceland there are almost no trees. Timber, imported or found as driftwood, was expensive. Therefore the roof had only a small span, and each house had its own roof. It was covered with turf and grass-grown, the grass sometimes cut by the sheep.

The most important building materials until the end of the nineteenth century were wood, turf and stone. New farm houses of wealthier people had their gables timbered. Then it was possible to build in windows of glass, instead of thin hide in the turf walls in older times. But these front rooms were not so often used, because they were cold in the winter compared with the inner rooms, isolated by turf walls.

#### II. What we can learn from it the Icelandic turf farm houses

It seems to me that the Icelandic turf farm houses are an excellent example, how people can adapt buildings to their inhospitable environment, making the best use of little existing building materials and by these means creating places where to live, primitive but safe. Not being able to overcome the limits set by nature, they adopted to it and got all chances to survive. (In Iceland an economic and political decline took place from the eighteenth to the nineteenth century. It was caused by a terrible volcanic eruption and earthquake in 1783-84, some extremely cold winters and by Danish exploitation.) The old Icelandic farmhouse is an example of a true ecological house that fits into the landscape, as it is built of material from the nature around it and somehow out of it.

#### III. The development of the typical Icelandic timber-houses.

Danish and norwegian merchants started to erect wooden houses in Iceland towards the end of the eighteenth century. The timber age lasted to about 1920, most houses in Reykjavík and in the small towns and village settlements were made of timber. The older houses were single storey, but later most buildings had two floors and rooms on the loft. Timber was always an expensive commodity and not very durable in the

wet and humid climate. Icelanders solved the problem by using corrugated iron not only for the roofs, but also for the outer wall cladding instead of wood. The import of it began about 1900. Such houses, in the older districts of all the bigger settlements in Iceland, and in the old central business district in Reykjavík, painted in bright colours, are still characteristic for the image of Icelandic architecture, on which foreign tourists focus their attention.

#### IV. The triumph of concrete.

Soon after 1900 the use of concrete began, first in Reykjavík, but then increasing rapidly in other settlements all over the country. From 1915 onwards building regulations refused to sanction the use of timber as principal building material. In the concrete age, still flourishing, Icelandic architecture followed all stages and styles of international architecture, brought in from other countries, mainly from Europe. The main reason seems to me that – still now – Icelandic architects have to study abroad, most of them study in the Scandinavian countries (Denmark, Norway, Finland, Sweden), in Germany and Great Britain.

#### V. Specific problems of building in Iceland. For most people in Iceland the old farmhouses belong to the past. They are looked upon as a museum.

Generally speaking there is no typical Icelandic architecture today. I cannot see hardly any new or newer houses, that are typical for the landscape and climate of Iceland, and the culture and character of its inhabitants. It seems to me, that most Icelandic architects – with some exceptions – do not realize what we can learn from our ancestors. Surely, there is «good» and «bad»

architecture to be seen, like in any other country. There is no discussion about building in an ecological manner, in a way now beginning in other countries.

As I mentioned, discussing the form of ancient farmhouses, there are some specific problems, Icelandic architects have to be aware of. That is the climate, rainy and stormy, with relatively cold summer and mild winter. In the winter the weather is changing very often from frost to thaw, requiring high quality standards with respect to the building materials.

Building regulations and the public opinion, that is the expectations of the clients, make it very difficult to find a way to incorporate some of the ideas, we learned from studying the old farmhouses. I think, that it is now hardly possible to use only turf for the constructive walls, but most clients decide to get a building or a house with its main elements made of concrete. Timber is used for cladding panels, except of some types of (mostly imported) ready-made timber houses. Most Icelanders and Icelandic architects think that concrete can meet all requirements set by the Icelandic climate and other conditions optimally. I will add, that there are hardly many alternatives which are not more expensive. Only cement is produced in Iceland. Bricks are too expensive to import and are considered to be less solid in case of earthquake.

Most Icelanders cannot imagine to live for a longer time in a dwelling, if it is not their self-owned one-family house, and most people prefer a detached house. In the Reykjavík – region 80% of the inhabitants live in a self-owned apartment or home. Very few flats have been built for letting purposes, and rented accommodation is looked

upon as a temporary measure, only until the family could move to a flat or a home of their own. It is a tradition that the owner himself overtakes a part of the building work, preferably finishing the interior of the apartment or home. The preference of detached houses is understandable, considering the history of Iceland as a nation of farmers, urbanisation hardly beginning before 1900.

It is obvious that detached houses are not the best way to save energy in a cold climate. But this is not a great problem in Iceland. Most dwellings in Reykjavík and in some other towns can use natural hot water (geothermal water) for central heating. Infrastructure costs are neglected.

Another peculiarity I should mention for understanding housing conditions in Iceland is, that a significant portion of building land in urban areas is owned by the local authorities and is leased at low rates. Building land is not so scarce in Iceland, as in most other European countries. Iceland is the most sparsely populated country in Europe.

## Elements in the way of life

Interview with Jørn Utzon

Markku Komonen

**Markku Komonen:** How would you describe the most fundamental change that has taken place in your professional views over the past few decades?

**Jørn Utzon:** In my professional view a significant change has been the re-discovery of the open spaces between buildings, such as squares, courtyards, streets and gardens, in contrast to the previously prevailing view held, for instance, by Le Corbusier. There was a

concentration on the house itself as an isolated, detached building in a park, something you could walk around.

In reality Aalto was quite without such prejudice. Numerous times in his projects he has shown us the relation between buildings, squares and open spaces. He often built complexes around an inner patio, around an open courtyard.

Our present complicated building assignments are so much more easily and naturally managed by building complexes which are divided up into smaller entities, instead of enclosing the different functions in a box-like building. This allows for

## VI. A house in Seultjarnarnes.

During my studies in architecture, in the year of 1960 and later I was fascinated by the idea to design a house, that was inspired by the old Icelandic farmhouses, to create a piece of Icelandic architecture, based on tradition, yet for modern living. The result was a study assignment and the wish to try more in this direction. As a young architect since 1964, I worked out some proposals for clients based on this idea, with variations. The house shown here was designed in the year 1976.

In my work I try to take up some basic ideas I found in the history of the ancient farmhouses and their shape. I do not intend to reconstruct an old farmhouse.

The first impression is the form of the house. Giving shelter against the cold and stormy weather, but not being massive and threatening. Then there is the important multi-purpose room «badstofa» as the living and dining room together with the kitchen in the central «house». The passageway is a part of

the «badstofa». The bedrooms and bath are separated in the house to the east.

The small house on the west side is a studio. It should be possible to add it to the main house.

The maximum height of the roof was given by the building authority. Therefore the slope of the roof is not as steep as that of the old farmhouses. There are timber gables and it is planned to grow grass on the roof, but it is not yet realized.

There are no constructive walls between each of the houses, but only pillars made of concrete, so that the internal structure is flexible. The building was started in 1976 and it was not quite finished as the owners moved in. They did a lot of work by themselves.

individual expression in the various rooms and their function, and this conglomerate of buildings surrounds open spaces such as courtyards, squares, streets and gardens. If these 'in-between' spaces are treated as an inseparable part of the whole concept, the experience provided by the architecture is greatly enriched.

**MK:** You were already designing for far-away countries a long time ago, but your large-scale project for Kuwait, now reaching completion, represents a task in which the question of crossing a cultural boundary appears in quite a different light from previous cases, where you worked in countries that

were more closely connected with European civilization, however distant they might have been in the geographical sense. What, in your opinion, is the significance of cultural identity and local tradition where convergent technology and global information meet?

**JU:** In my project for the Kuwait National Assembly I attached great importance to providing an environment in the complex in which the future occupants of the building can feel completely at home, hereby fulfilling the most important obligations of the architect. I have organized the building complex in a fashion close to

traditional Arabian bazaars. The system of the bazaar is so simple and clear that it results in an administration building that functions superbly.

The following description of the Kuwait National Assembly Complex elucidates my dependence, i.e. the architect's dependence, on the locality of the building (local tradition), on the client, the people, for whom he is building (cultural identity), on the functions of the building, and on the technological development and potential of the country involved.

Kuwait National Assembly Complex:  
All departments of the building (offices, meeting rooms, reception rooms, library, Assembly Hall, etc.) are arranged along a central street, similar to the central street in an Arab bazaar. The departments consist of modules of various sizes built around small patios or courtyards — connected to the central street by side streets. Each department can be extended at any time by adding modules. The building can grow sideways away from Central Street, and its outer boundaries will change as time goes by. These changing outer boundaries of the system are closely related to the ever-growing Arab or Islam bazaar.

The construction of the Kuwait National Assembly reflects the purity of Islam construction. The building is a prefabricated concrete structure, in which all the elements have been structurally designed to express the load they are carrying, the space they are covering. There are different elements for different spaces. The elements are all meant to be left visible — as in traditional Islam architecture — contrary to the 'cardboard-architecture' in most modern office and administration buildings, with their hidden structures, lowered ceilings and

gypsum walls, which give you the feeling of being in a cardboard box.

The demand for very clear interconnection between the various departments made me decide to arrange the complex as a two-storey building, which provides easy orientation inside the building in contrast to the disorientation you may experience in multi-storey buildings where intercommunication depends on elevators. When you enter Central Street, you can see all the entrances to the various departments. The orientation is as simple and straightforward as the table of contents on the first page of a book presenting the headings of the various chapters.

Central Street leads toward the ocean and out into a great open 'hall', a big open covered square, in the shade of which the people can meet their leaders. Arab countries have a tradition of very direct and close contact between leaders and people. The dangerously strong sunshine in Kuwait makes it necessary to protect oneself by seeking refuge in the shade. The shade is vital for existence, and this hall, this Covered Square, which provides shade for public gatherings, could perhaps be considered symbolic of the protection extended by a leader to his people.

There is an Arab saying: 'When a leader dies, his shadow is lost'.

The big open hall, the Covered Square, between the compact, closed building complex and the sea, has grown out of this very special situation, this particular location, in quite a natural way resulting from the position of the complex, i.e. right on the shore. The big open hall connects the building complex with the site completely and creates a feeling that the building is an inseparable part of the landscape, a feeling that it

has always been there. The big open hall seems born out of the meeting between ocean and building complex just as the surf is born out of the interaction between sea and beach.

**MK:** Alvar Aalto often spoke of 'flexible standardisation', in which structural rationalism and a richness of possible variation could meet, as in nature. One concrete example of this is Aalto's design for a unit-built staircase, from 1942. The proportion between tread and riser can be quite freely governed in this system to adapt to different situations. Somehow this idea, that was never developed further, brings to my mind the projects that you developed years ago under the heading of 'Additive Architectures'. This is a case, as I see it, of element architecture that differs from the usual Meccano of house-of-cards model and strives for a more organic and flexible solution. What conclusions have you reached as a result of your above-mentioned experiments and other work about the future potential of serial production? After all, our profession has no shortage of people who have completely lost faith in industrial prefabrication.

**JU:** I have not lost faith in the idea of industrial prefabrication — on the contrary! Without prefabrication Sydney Opera House would have been difficult to build to the precision obtained. Its very sculptural and structural architecture would have made it immensely difficult to construct without the prefabrication of various geometrically defined elements and geometrically defined erection systems.

In Sydney Opera House the architectural expression is based on refined prefabricated elements, shaped by various geometric systems and fabricated with the utmost

precision, a precision obtainable only by casting in steel forms. Even though Sydney Opera House was a very big and complicated building the ease of erection and control of the reinforcement and the final surfaces was 100 % precise, so in this case, on this project, building with prefabricated elements proved its superiority over craftsmanship.

In the National Assembly Complex in Kuwait the serial production of concrete elements has also been utilized to its fullest extent, and production took place in a huge, supermodern reinforced-concrete element factory in Kuwait.

The number of different components (columns, beams, slabs, vaults, etc.) is relatively small, but each element is repeated hundreds of times in this huge building complex, and future extensions can easily be carried out in a very short erection time on the building site and without disturbing the existing building. Even now — when we have completed three quarters of the construction originally planned — new extensions are being started. It is very important, when the building is finished and in use, that new extensions can be carried out without causing any disturbance to the people working in the building.

Regarding such a beautiful and flexible type of element as Alvar Aalto's staircase, the time is perhaps not yet ripe for it.

In several of my furniture systems it is possible to create variations, friendly seating arrangements, with only a few elements at a time. They were created with the particular purpose of removing the stiffness and formality of the furniture group as it was then generally understood. When my furniture systems were first produced, the furniture sales people were accustomed to considering just two chairs, a table and a couch as 'a group'. Today,

being produced all over the world.

My ideal of industrial prefabrication in house building is a building system similar to the log-house system, in which neutral, uniform, identical components can give shape to a variety of buildings. I do not like the systems based on prefabrication of bits of facades, each bit representing the total facade of one apartment, which is more or less the case in all prefabricated housing complexes here in Denmark.

MK: Even Denmark hasn't been completely spared the environmental erosion that has

spread over the industrial world during the past few decades. But I feel that many Finnish colleagues will share my opinion in regarding Denmark as a country where talk of environmental culture is given more weight than is perhaps the case in any other country. There seems to be a stronger basis for growth at the peak of architectural activity in Denmark than in countries where architecture is seen as a special case, connected with either national or more private duties of representation. What is your explanation for the high general quality in Denmark, or is my outsider's view an illusion?

JU: I realize that people from outside — foreigners — often have this view of a generally high architectural quality in Denmark. Perhaps such a view is justified. Personally I have not devoted much time or thought to criticism or comparison during my life as an architect, but I am always very happy when I see really good architecture — and there are lots of fine examples of this in Scandinavian architecture.

In our time Danish architects — or Danes as such — have been rather traditional people. They have devoted a lot of time to refining

existing, established, recognized and appreciated features in architecture and in furniture design. This Danish conservatism and preference for preservation may be the main thing that saved Denmark from a sudden influx of fashionable ideas alien to the country, but at the same time Denmark has undoubtedly missed many opportunities to express our present in an exciting way, as for instance Finland has been expressing itself clearly in many marvellous buildings during the last 50 years. This is something which I personally regret very much.

## CONCERNING PIETILÄ

« deep-rooted architecture », Raila and Reima Pietilä, 1962-1984

- exhibition at the Clermont-Ferrand School of Architecture, December 1984,
- preparation by : D. Beaux - M. Mangematin - A. Bruhat,
- conception and realization : Jean-Louis Coutarel, Antoine Canet, Catherine Haas, together with the Clermont-Ferrand School of Architecture.

Michel Mangematin : I should be mentioned to day that we have been more concerned with Pietilä works since 1979 and, with our students at the Clermont-Ferrand School of Architecture, we have tried to explore the multiple openings now perceptible in the renewed architectural approach (Carré Bleu 81 n° 2 and the exhibition catalogue for « Landscapes », C.C.I. 82). Our analysis was then at an early stage and we now feel it necessary to follow up the first exhibition, realized by J. P. Belot and M. Mourlot at the Marseilles School of Architecture in February '82, with today's version, which is better documented and more didactic.

Dominique Beaux : It seems to me that we still have to go into this analysis more deeply : how did the projects for the Tampere Library, the Finnish

Embassy in New Delhi, the « Dipoli » Students' Hall of Residence or even, the Malmi Church, originate ? The very first embryonic sketches give an image, although we are really informed a posteriori by the architect's own retrospective writings. Obviously, the first aim of an exhibition here on Pietilä works is to clarify the conditions of genesis, the starting points and initial procedures ; it also consists in bringing the work and its approach to the eyes of the French public in the early stages of examination.

Michel Mangematin : The importance of this work is possibly due as much to it being free of any predominant trends, as to it striving for cultural roots, apparent in every project and site. In this way, each work has its own

« style », pretty indifferent to « stylistic trends » ; this is probably the reason for the complete lack of interest, incomprehension or even, for the hostility shown by a number of architects in their bewilderment. This is no better than the total incomprehension Aalto's last works encountered with Benevolo.

Dominique Beaux : It is also quite likely that this exhibition will meet with more incomprehension, misinterpretation, misunderstanding or total rejection by professional architects than from the general public. But even though there'll inevitably be some shock, wouldn't that be beneficent ? Are Pietilä works provocative peculiarities, springing from an isolated phenomenon or an extravagant individualism ? Any architect, whose attitude harbours such a small degree of precon-

ception, shoving such freedom, will obviously be contrary to the common practise of relying entirely on models, typologies and systematic euclidean formalizing, reassuring Cartesian minds. Both the dilettantism of post-modern historicism imported from the U.S.A., propagated by architectural media, and more or less high-tech obsessions are equally unacceptable. There is no model here ; the projects cannot be directly imitated plus the fact that the building, once taken out of its context, holds no interest in itself. Even when it « collaborates amicably with its natural local environment », or echoes it metaphorically, there is no façade system or spatial typology, just environmental qualities : those who, after a quick glance, wish to copy, may feel somewhat uncomfortable. Once the surprise is over, these projects invite us, as professional architects still attached to early rationalistic simplifications, to question our quiet ways. It cannot be denied that post-modernism of the historicist kind, with its relatively intellectual, artificial systems, also made an attempt at this, but there doesn't appear to be much result. When confronted with the example of the New Delhi Embassy project, in comparison with our own procedures, we cannot help feeling generally insulted. It can only be hoped that the up-and-coming generation has fewer reflexes to be rectified.

Jean-Louis Coutarel : What now seems a paradox is that, when Pietilä works are presented, we should have to rejustify the experience gained from the diversity of modern art trends ; in my opinion, there has been an outburst of stylistic carcans, giving way to abundant research, freed from a priori and often more sincere. Our minds may well have been dulled yet again by the mildness of a cosy, new academism. In the lapse of two decades, we seem to have

managed to re-establish a system of artificial rules that aim to stiffen our space-time relationships, with our back turned to the ideas of the artistic revolution of the turn of the century. R. Pietilä makes a clear stand in favour of the continuity and development of those ideas.

Michel Mangematin : I don't find anything out of place today in Pietilä's work, but I have the feeling that the lesson it gives is more demanding than Venturi's was 20 years ago. It is something quite apart, particularly hard to combine with the French professional practices, as most of those who decide are no more apt than those who buy X- or Y- mark houses to really appreciate the profundity of architecture. They often take it to be some fashion freak : plans surrounded by a façade, more or less astute or costly. They often consider it deep down to be dangerous or useless : dangerous with respect to the « cost of the aims », useless as far as its poetic meaning is concerned. What French jury would want to pick out a project as foreign to fashion as the one of the Finnish Republic's presidential residence ? Finnish people deserve to be applauded for their audacity and open-mindedness, enabling an « inexperienced beginner » to build Dipoli nearly 20 years ago and a non-conformist master to go his own way without being rejected by the usual cliques rejected by the usual cliques.

Dominique Beaux : You're right. It would be naïve and artificial to treat the liberty of Pietilä's unpreconceived approach in an abstract manner, without taking into account his own geographical and socio-cultural context particular to Finland. Not only is it particular, but it is even quite exceptional for Western Europe, from numerous points of view :

- due to its Northern location, off-centre from the rest of the continent ;
- because of its lasting rural tradition, in which serfdom has never been heard of and the urban phenomenon is quite anachronic ;
- because of the fact, before the Empire period, no stylistic influence had contaminated the territory ; even after, it was limited to a few agglomerations in the South by transit of St. Petersbourg, a splendid creation, but entirely imported ;
- due to the recent establishment of an architectural school in Helsinki just a hundred years ago ;
- due to the late industrialization ;
- due to the democracy of open architecture competitions, unique in the world, which are published in their entirety by the Architects' Association, enabling them to have continuous instruction. In fact, most of Pietilä's project were realized thanks to these competitions.

From this point of view, isn't Pietilä part of the open, liberal progressive tradition established by the Finnish National Romanticism (movement for national, cultural identity freed from tsarism), mainly followed by Aalto during 50 magnificently fertile years. All these local factors have enabled an architect determined to be progressive, such as Pietilä, to express himself. How far removed we are from the French scene.

Michel Mangematin : Pietilä's independent spirit comes out well in project « morphologies ». It is therefore interesting to compare the Tampere Library to certain of F. L. Wright's works, geometrical systematization structures : square, triangular, hexagonal oouse or the Guggenheim Museum. Unlike F. L. Wright, Pietilä doesn't confine himself into any one system there is no grid in the ground or in the bearing frame ; the vaults are all different. Freedom and

diversity are maintained within the plastic homogeneity of the ensemble, exactly the opposite to M. O. Ungers. In other projects, such as Dipoli or the Malmi Church, the forms are very free and sculptural he even uses the term «geomorphic».

At Lieksa, however, he uses a classical geometrical composition. It could perhaps be said that, in each project, Pietilä applies a distinct and unpredictable principle of form, inspired by the poetical source of each work. What remains constant is their unique character, enabling each one to be identified separately.

Moreover, the Koweit Foreign Office porch, the «portico» façade in front of the back wall, can be compared to another double façade: the Ayoub Khan Hospital façade designed by Louis Kahn. They are both built from local earth and reinforced concrete. But, while Kahn used simple, euclidean geometrical forms to attain universality, Pietilä aimed for unique, individual identity of, not only the building, but each bay as well, by means of continuous differentiation and unforeseeable variations. Furthermore, the play of coloured ceramics in the obscurity at the back of the porch is very painterly. Pietilä joins Aalto in making a point of looking at architecture with a painter's eye.

Dominique Beaux: The freedom and diversity of Pietilä works, as you have underlined, help us, by comparison, to become aware of the degree to which today's architecture has let itself get gradually bogged down into a paralysed and deeply inhibited expression, the alternative being varying trends of droll exasperation. Architectural expression is tabooed!

Without wishing to label Pietilä's approach as individualistic I believe it should be taken into account that there is a considerable advantage in not

being dismally impersonal. Instead, specific architectural environments are allowed to become the source of rich and stimulating impressions for the inhabitants. And, by their very existence, such concrete effects are precisely what makes up specific architectural phenomena (thanks to this, architecture is more than mere building). All our orthogonal constructions and primary spatial geometrization is often no more than an arbitrarily preconceived formalism, an easy, rash simplification. The morphologies imagined by Pietilä appear to be freed, rather than free, depending on the degree of logic or motivation.

Similarly, Aalto's work, contrary to Giedon's interpretation of it, is not essentially irrational, but logical, when considering the mode of spatial perception and the organization of perceived form (which still seems to be far from recognized). It is logical for us or for the layman to want to justify our perception of complex space and morphology or of forms, that are unforeseeable and unexpected, if not free.

Jean-Louis Coutarel: I'd like to make a comparison between the Pietilä approach and our own culture. What has just been described rings a parallel with those principles that led to the creation of our traditional old homes, especially in connection with the urban web. Here again, there is no trace of any regulating lay-out. There is only a thematic regularity that yields, point by point, to the demands of the locality and its planner. This is what gives Pietilä's work its international character, in as much as it draws its inspiration from a way of building common to different civilizations. And when you talk of a certain logic, freed from rationalism and the formal reflexes that accompany it, it seems to me that it is based on more universal and lasting factors, as vital as «nature and culture», fol-

lowing Pietilä's motto: «nature - culture - architecture».

Michel Mangematin: Looking at it formally, there is no dissymetry in the composition, but asymmetric freedom, following in the footsteps of Slapetta, Häring, Scharoun and Aalto. Thus, the «little man» is not confronted by a «fatal issue», as is the case when a door is centered on a symmetrical axis or when faced with the dilemma of not being able to choose between an identical left or right turn coming up simultaneously. The only time Pietilä makes a slight concession to the historicist movement is in the monumental and symmetrical Hervanta Commercial Centre, and in the Lieksa Church, but there, there is a special reason due to the fact that it stands on the very site of the Engel Church, destroyed by a fire. The central cruciform plan seems to have been adopted in memory of the great architect, as well as showing a sign of respect for the campanile left standing. In this connection, I believe that Pietilä, like Aalto and Scharoun plays a very significant part in the current debate on monumentality. In fact, it is often a result of the usage of static symmetry of forms that literally refer more or less to a pompous Roman vocabulary of columns, arches and frontons. Indeed, the modern movement managed to grasp all this as being in decline or totalitarian well-sensed by the authors of Stalin, Hitler or Mussolini - type architecture. Look at the vocabulary of Versailles under Louis XIV repeated today, amongst other things, by both Johnson and Boffill, to overwhelm the innocent, naive city dweller. On the contrary, Pietilä, like Le Corbusier, Scharoun or Aalto, doesn't confuse the solemn character of a building intended to house a social institution and this particular form of Neo-Roman monumentality. In this respect, the monumental treatment of the Hervanta Com-

mercial Centre when compared with the modesty of the church parvis, underlines Pietilä's sense of humour and lack of rigidity. But first, it would be better to consider the way the New Delhi Embassy approach or the presidential residence have been treated.

Dominique Beaux: In this connection, it shouldn't be forgotten that 25 years before «the post-modernists», Pietilä went a step further than the early modernists already in 1955, with the Finnish Pavillion in Brussels. This puts him on a parallel with Utzon and his opera or Le Corbusier and the Ronchamp Chapel, both from the same period. A few years later, in the early 60's, he even created a concrete manifesto as a sign of protest against the contemporary ideology and the very strong functionalist orthodoxy current in Finland (we mustn't forget that Aalto, in spite of his abundant creations, was considered on his own home ground as a contestable outcast). This manifesto exploited an exceptionally new and free approach, giving birth to an utterly new dynamic density in space and plastic environment.

Doubtless, it would be mistaken to see here an approach governed only by fantasy, since it could then be labelled as «whimsical». On the contrary, Pietilä appears to devote himself to his work with evident glibness, letting play by the principal rôle. Play in architectural creativity (yet another taboo) is a necessary protection against boredom. Whether we refer to the «exact and magnificent skilful play of volumes put together in light», Le Corbusier's mediterranean version, or «architectural space compared to an instrument played by light», Aalto's northern version, this condition remains valid. With Pietilä, the play is more dramatic, like a solemn sort of anti-systematization, its emotional side essentially Finnish in spirit.

Michel Mangematin: I like to ask myself if architects aren't as bewildered as laymen! They are both in danger of only being able to capt an arbitrary fantasy, a delirious individualism or even, an unpleasant extravagance: whereas, I myself have discovered that, although the approach is very open, the works of art are remarkably coherent esthetically and the constructions are planned with great skill, extremely logical, even in minute detail. Everything is based on materials, both from a symbolical and plastic, building point of view. Pietilä insists on using «materials as materials».

Dominique Beaux: It is evident that the sense of materials is at the very bottom of Pietilä's production. I felt this very strongly the day I discovered, successively, Hervanta and Aalto's church at Lahti, where I could sense the difference. These comparisons make the respective attitudes of both architects seem a lot clearer and help us to think up possible attitudes for the future, an urgent task. For instance, Benevolo and Tafuri didn't see that Aalto had completely opted for stylistic freedom, once he had the intuition of perceived space, dear to Cézanne, and had adopted a simply sensitive form of humanism. This also enables us to clarify Pietilä-type sensitivity and sensuality, intense rather than elegant. It is somewhat more direct, more brutal and hence, more primitive, possibly of prime importance for sophisticated urban dwellers who have more or less lost certain elementary ties.

Michel Mangematin: I agree, it is true that an Aalto-Pietilä comparison is of interest. Their respective sensitivities are quite opposite: as for Pietilä, the hardness of form and materials often creates a distance between the human body and themselves, whereas with Aalto, form and matter cry out to be

caressed, a good example is given when Dipoli is compared to Finlandia Hall. Another difference is that Pietilä doesn't feel in any way nostalgic for antiquity, nor does he seem to show any signs of mediterranean inspiration like Aalto. When the poetry of a certain region or culture is involved in his projects, the reason for this stems from the particular region or program itself (Koweit or New Delhi). Inspiration drawn locally is remarkably strong, becoming the project's very source.

Dominique Beaux: Let's go back and consider the origins of certain major projects: the Tampere Library and the Finnish Embassy, for instance. Thanks to the translation of edifying texts on these projects (Carré Bleu 79 - n° 2) and moreover, thanks to the fascinating interpretations given in retrospect by Pietilä himself, when he came to Marseille in '81, we have learnt that the expression is far from gratuitous (how could it be?); it is more of a metaphor of natural sites, sea reliefs or eddies transposed. Here, we discover another parallel to the development of contemporary painting, if we consider «lyrical abstract» painters. Such parallels between different facets of a particular period's sensitivity in architecture, painting and sculpture, are not original, but are always of great value; Giedon's comparison between cubism and functionalism in architecture is quite clear; Göran Schildt, in a recent Paris conference, brought together, in a most eloquent fashion, Cézanne's and Aalto's conception of space. Lyrical abstract painting is a later development, after cubism. Its approach is less mechanical, more unpredictable, transposing nature into emotion by means of non-figurative recreation. Isn't this similar to Pietilä in the period he calls «morphology of naturalism»?

Michel Mangematin: We call Pietilä and Aalto non-figurative architects because neither of them refer to well-established architectural form. When compared to Rossi, Gregotti, Botta or Ungers, their abstract manner even seems expressive and lyrical! They employ different metaphors, more sculptural and painterly. Their architecture is less structural and euclidean, less scientific and more emotional.

Jean-Louis Coutarel: I think we should insist upon the difference in meaning attributed to the term « metaphor » by Boffill or Pietilä. Boffill likens it to an anecdote, consisting in repeating formal elements of familiar architecture in an unusual situation. Whereas Pietilä likens it to the transposition of a non-architectural and often informal element or situation into architectural works.

Michel Mangematin: It is important, indeed, to underline the span of the Pietilä metaphor, which is also the reason why they are so difficult to grasp. He refuses to let himself get wrapped up in any particular architectural category or tendency. Nevertheless, in spite of keeping a distance, he is perfectly aware of the generally recognized values of our times.

And although he is anything but intoxicated by scientific thought, he is even less of an addict of city life. This doesn't prevent him from carefully inserting his building complex into the urban context of Koweit Palaces, nor does it stop him from making use of a computer to calculate the geometrically undefinable vaults of Tampere Library. He keeps the exclusive « techno-culture » at a distance, as represented by Piano + Rogers, Foster or even, Gregotti.

I believe this also to be an establishing factor, giving this kind of architecture a

very strong sense of genius loci: it may actually even give the locality its « genius », but it also expresses, characterizes and enables it to be identified. The inhabitants are all the richer, instead of being reduced to the state of interchangeable individuals and « men without quality ». Suvikumpu harmonizes with the forest in a « unique » way, each parcel of the ensemble being apart, with its own proper identity.

It is when Pietilä refers to « regional inheritance » that we can easily judge the distance he puts between himself and international techno-culture. He makes contemporary architecture renew relations with local history, history of local cultures and with everything that makes up individual regional character. In Pietilä's open approach architectural metaphors must not be confused with the usage of method, formal reflexes and sophisticated reinterpretation of modes of historical composition. The corpse of Roman architecture, embalmed by Academies to be, finally mummified and re-erected in great pomp and circumstance by Johnson, once Venturi had surprised everyone by bringing it out of the tomb, holds no interest here.

Dominique Beaux: Going back to Heidegger, a certain ethic seems to appear from experiencing a strong, emotionally sensual reality within the growing celebration of Western civilization, nourished on classic Aristotelian or Cartesian intellectuality. Pietilä's architecture invites contemporary man to sense, by feeling and emotion, the « here-and-now », helping him to shake free of any pathological mental identification. Wasn't this one of Rudolph Steiner's messages or a less direct message of German prefunctionalists?

Michel Mangematin: Indeed, his sensing the « nature-culture-architecture »

relationships fits well, in my opinion, with Heideggerian ethics towards the end of his life: imagine an industrial civilization that would feel no lack of dignity in thinking that nature is merely an exploitable source of energy!

Dominique Beaux: We have just gone into a few aspects of the ethical dimension in Pietilä's work, after having considered the creative conditions, drawing their inspiration from imitation systems, without becoming their slave. It seems to me that, in order to truly appreciate the projects exhibited here, we must also insist upon the conditions, of their material realization, at the other pole of the project process. What surprises and interests me further in Pietilä's work is the degree of quality, also to be found in other remarkable examples of contemporary nordic architecture and with other recognized Finnish architects. I call this « basic strength », to be commonly admired in all their architecture, featuring honesty and professional consciousness on the part of architects, craftsmen or industrialists. You only need to take a good look at the 1/50<sup>e</sup> elevations of the Tampere Library to see that the project stage of execution foresees with exactingness the perception of the actual building on a near and perceptible scale. The logic and technical knowledge of the working is both highly-developed and imaginative, providing for sharpness of perception, closely-observed. The high degree of constructive practicability and adaptability based on the nature of materials, as you have mentioned above, is part of Pietilä's precious lesson.

One could call it a combination of liberated inspiration and rational execution or poetry turned into well-built architecture.

Eng. Trans. by Adèle Mosonyi

## Le prochain numéro : Informatique et architecture

Si dans les domaines de la production industrielle, de la distribution, de la recherche technologique ou scientifique, de l'ingénierie, on ne s'interroge plus sur la nécessité de se doter de l'outil informatique, quelles que soient les mutations qu'il ait pu induire au sein de l'entreprise, il n'en est pas de même dans le domaine qui nous intéresse.

En effet, s'agissant de la gestion des bureaux d'architecture et du traitement des missions quantifiables dont ils peuvent s'acquitter par l'informatique, s'il est à la rigueur possible de faire un premier bilan du nombre de bureaux équipés, il est tout à fait imprudent d'essayer de mesurer les conséquences sur le plan de l'organisation professionnelle de l'irruption de cette instrumentation dans cette branche d'activité.

En ce qui concerne la part qualitative de l'activité de l'architecte, celle qui lui est spécifique, on sait que la Conception Assistée par Ordinateur (CAO) en matière de création architecturale est particulièrement délicate puisqu'elle traite d'une matière où il semble qu'il existe une contradiction fondamentale entre le caractère subjectif de la création et une quelconque quantification. La recherche dans ce domaine est cependant extrêmement active et ce depuis plus de vingt ans et touche à tous les domaines qui sont du ressort de la perception.

Déjà, dans son numéro « Informatique et Architecture » paru en novembre 1970, le Carré Bleu, après avoir fait le point des techniques informatiques utilisées à l'époque dans le bâtiment, des recherches en cours au C.S.T.B. et au C.T.I.C.M., faisait état des travaux de Christopher Alexander et du Massachusetts Institute of Technology en matière de C.A.O.

Aujourd'hui nous pensons que la démarche architecturale, lorsqu'elle utilisera une C.A.O. correctement adaptée à son objet, subira une mutation profonde.

C'est pourquoi nous avons demandé à divers chercheurs — et quelquefois déjà utilisateurs — en matière de C.A.O. appliquée à l'architecture, et à diverses disciplines artistiques indissociables de celle-ci, non seulement de nous indiquer avec quels moyens et dans quelle mesure leur technique est en passe de devenir opérationnelle, mais aussi quelles difficultés ils rencontrent dans leurs recherches, et au fur et à mesure qu'ils parviennent à les dominer, leurs réflexions sur la transformation probable de l'approche du projet et de la démarche créative en architecture.

Pierre Morvan  
Ecrivain scientifique

Philippe Fouquey  
Architecte D.P.L.G.

## Sommaire

(extrait)

Quelle informatique et quelle architecture ?

Art et Informatique : pour une stratégie de la tactique.

De C.A.O. à C.A.A.O. (création artistique assistée par ordinateur).

La problématique de la C.A.O. en architecture.

Informatique et enseignement de l'architecture.

Histoire de la représentation graphique.

Images et ordinateur.

### Jean Zeitoun

Directeur du Centre d'Informatique et de Méthodologie en Architecture (C.I.M.A.)

### Adalberto Mecarelli

Sculpteur

### Vera Molnar

Peintre à l'ordinateur

### Paul Quintrand

Architecte D.P.L.G. - Directeur du Groupe d'Etudes pour l'Application des Méthodes Scientifiques à l'Architecture et à l'Urbanisme (G.A.M.S.A.U.)

### Jacques Zoller

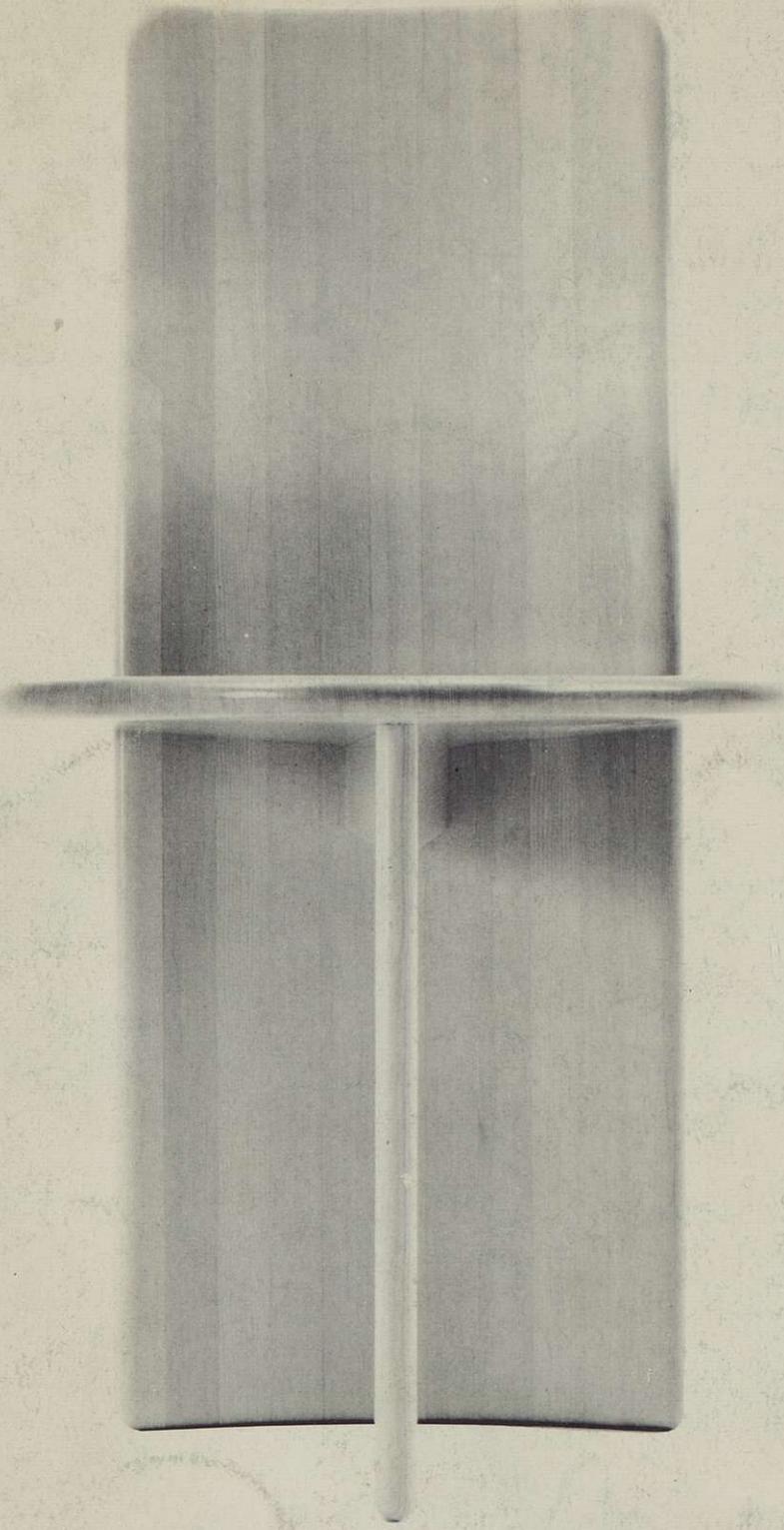
du G.A.M.S.A.U.

### J.-M. Savignat et P. Quintrand

du G.A.M.S.A.U.

### Michel Lucas

Professeur à l'Université de Nantes



FABRICS, DRESSES AND INTERIOR ELEMENTS DESIGNED BY VUOKKO AND ANTTI NURMESNIEMI  
ELIMÄNKATU 14, B - 00510 HELSINKI 51 FINLAND - TEL. 750 144 - TELEX : 121907 VUOKO SF.

®

# VUOKKO