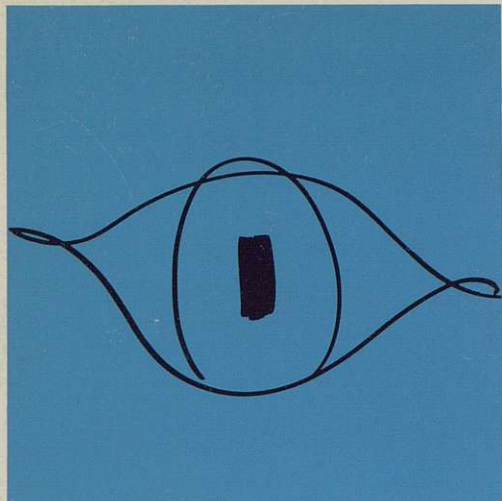




Balthasar Stegmar

Pierre Puttemans

Jean Claude Deshons

Ionel Schein

Elias Cornell

George David Emmerich

Lucien Hervé

Regard sur les actualités

4/84

le carré bleu

le carré bleu

33, rue des Francs-Bourgeois Paris 4e
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 G.D. Emmerich • J.C. Deshons P. Grosbois • Lucien Hervé • I. Sahein 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 • M. Martinat
Forum Etudiant : Michel Parfait

	Collaborateurs étrangers
Belgique :	Bruno Vellut • Pierre Puttemans
Italie :	Giancarlo de Carlo • Massimo Pica Ciamarra • Lucianna de Rosa
Finlande :	Keijo Petäjä • Reima Pietila A. Ruusu vuori • Veikko Vasko Anti Nurmesniemi
Suède :	Bergstrom • Ralph 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

SOMMAIRE N° 4/84

Regards sur l'actualité

Actualité hollandaise

La nouvelle bibliothèque centrale de Rotterdam par la communauté des Architectes Van den Broek en Bakema..... 1

Les Concours

Amiens : architecture de régression par Ionel Schein..... 7
Concours à Montpellier et à Nimes, par J.Claude Deshons..... 10

Expositions

Exposition de Charlotte Perriand au musée des Arts Décoratifs, Paris..... 13
Nouveaux plaisirs solitaires d'architecture, par G.D. Emmerich..... 14
Expositions à l'Institut Français d'Architecture, par Balthasar Stegmar..... 16
Images au pouvoir, par Georges David Emmerich..... 18

Histoire de l'architecture contemporaine

Le ciel comme une voûte; la conception spatiale de Gunnar Asplund, par Elias Cornell..... 21

Notes de lecture

Le langage de l'architecture de Lucien Hervé, par Pierre Puttemans..... 32

Informations..... 35

English summary..... 36

Les opinions exprimées dans cette revue n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.

Abonnements

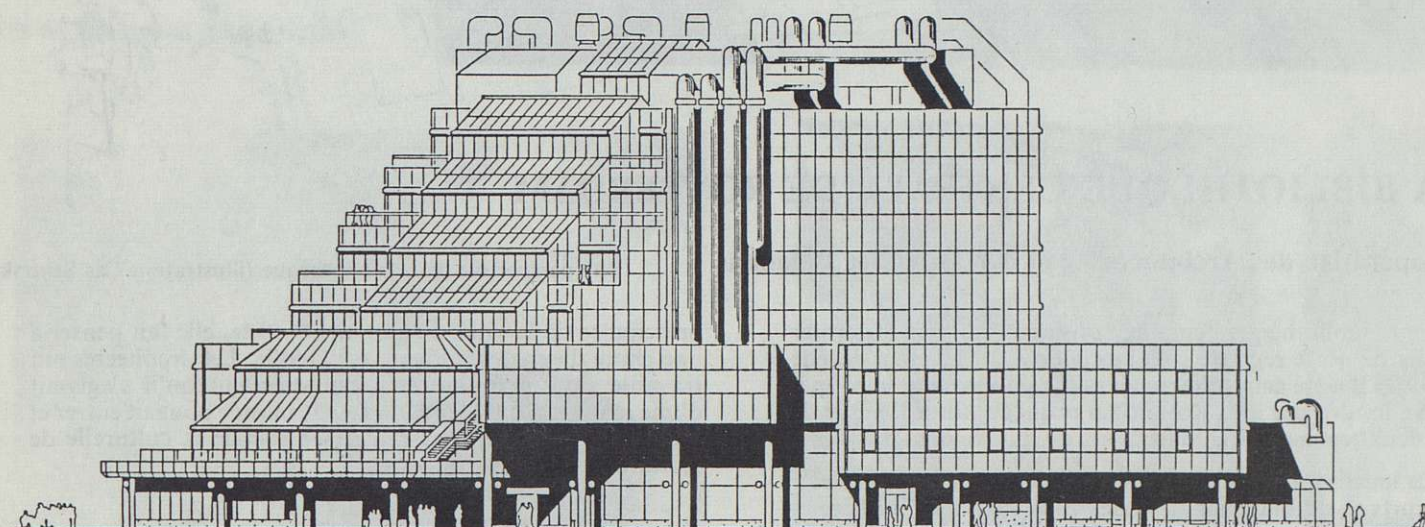
France :	130 F
Etranger :	150 F
Etudiant :	80 F
Le numéro :	35 F

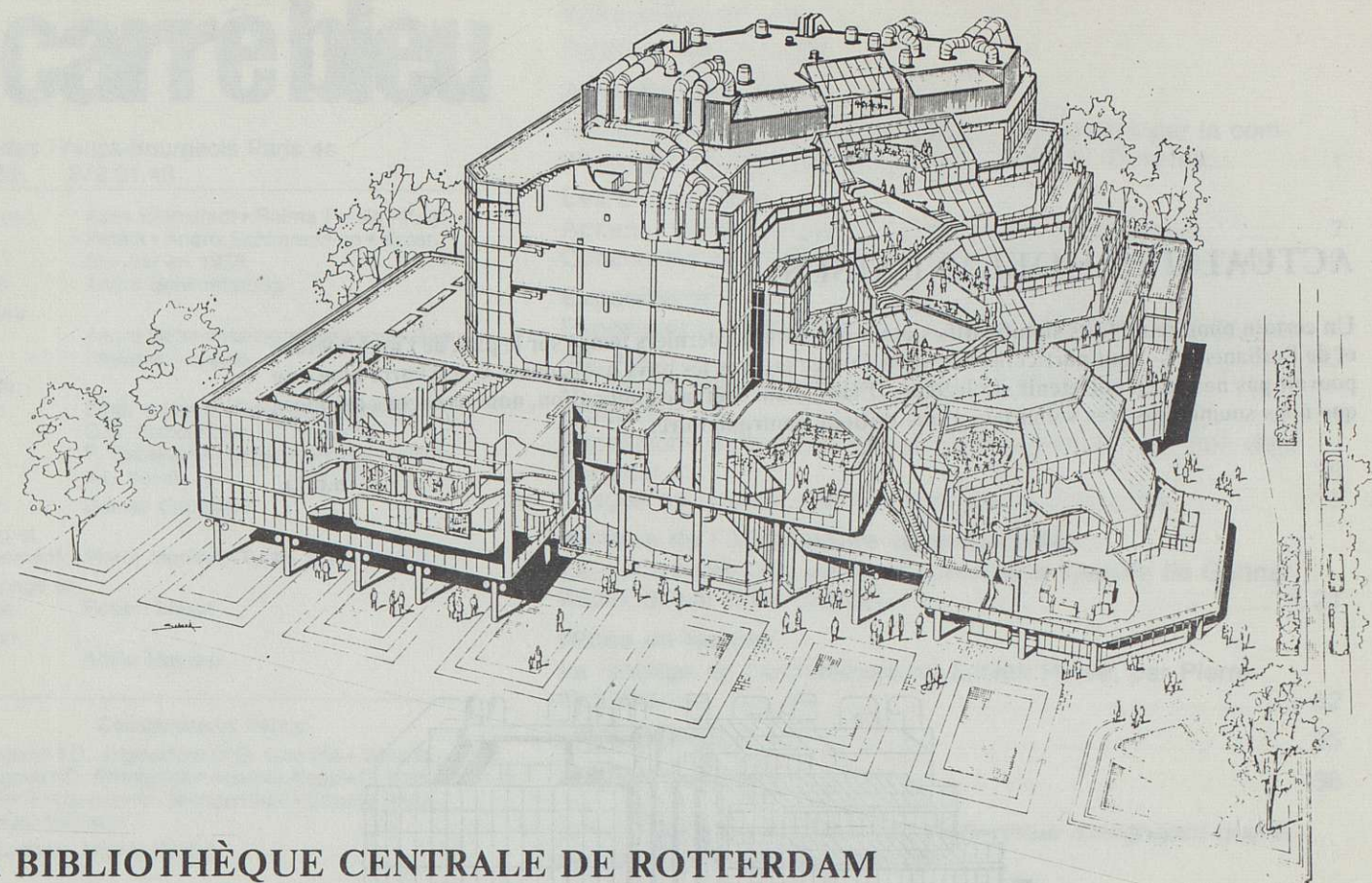
ISSN 0008-6878
Couverture : IMPRIMERIE DU CANNAU / MONTPELLIER

ACTUALITÉS HOLLANDAISES

Un certain nombre de faits significatifs s'étant produits ces derniers temps sur le plan de l'architecture et de l'urbanisme — tout particulièrement en France et dans les pays avoisinants — « le carré bleu » ne pouvait pas ne pas en entretenir ses lecteurs. Etant avant tout une publication, nous avançons des idées que nous soumettons très volontiers à une critique contradictoire.

n.d.l.r.





LA BIBLIOTHÈQUE CENTRALE DE ROTTERDAM

Coopérative des Architectes Van den Broek et Bakema

Cette bibliothèque peut être considérée comme le dernier projet de notre regretté collaborateur J. B. Bakema, décédé en 1982. Il a été achevé selon les plans élaborés par la coopérative fondée par lui à Rotterdam et qui continue l'œuvre de ces deux représentants marquants du mouvement moderne.

La localisation de cette bibliothèque, contenant 24000 m² de surface de plancher (une des plus vastes bibliothèques publiques d'Europe Occidentale), a été déterminée par une volonté de la situer au « cœur » de la cité en relation directe avec le quartier commercial, notamment avec le fameux « Lijnbaan », le centre linéaire piétonnier de la ville.

Cet édifice, passablement compact, contient un sous-sol et sept étages entourant un noyau central de communication verticale. Les divers départements qui exigent des services d'approvisionnement rapides sont en contact direct avec ce noyau.

La façade principale du bâtiment fragmenté en gradins successifs s'ouvre sur la place du marché et une des avenues

Vue perspective de la bibliothèque (illustration Cas Schook).

principales de la ville. Entièrement vitrée, elle fait penser à une chute d'eau descendant vers la ville. Les architectes ont travaillé sur un programme qui spécifiait qu'il s'agissait d'une maison accueillante où tout le monde pouvait entrer et qui devait servir de cadre à la vie sociale et culturelle de Rotterdam.

* * *

La bibliothèque abrite une série de services, notamment :
 — la *bibliothèque centrale* proprement dite de la ville,
 — les *bibliothèques spécialisées* pour une série de disciplines littéraires et scientifiques,
 — une *bibliothèque de support* pour les bibliothèques de prêt de la région et également pour le quartier urbain où il est localisé.

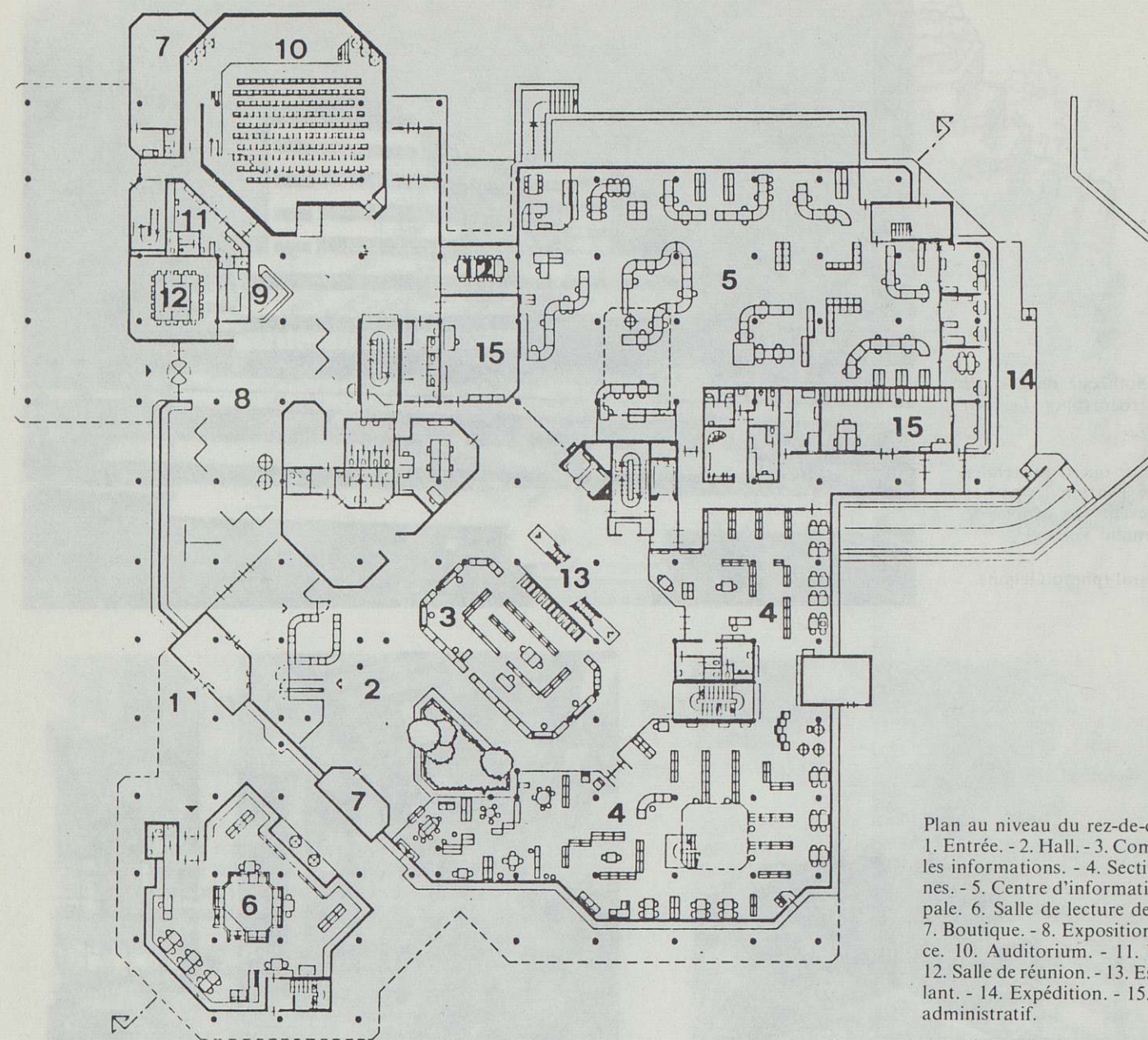
* * *

Vue de la bibliothèque du côté du marché de Rotterdam (photo Geljon).

Vue de la façade est-ouest, au premier plan les bureaux. Derrière les parties fermées se trouvent les dépôts de livres (photo Arnoud Verhey).

Vue du hall central (photo Geljon).





Plan au niveau du rez-de-chaussée.
1. Entrée. - 2. Hall. - 3. Comptoir pour les informations. - 4. Section des jeunes. - 5. Centre d'information municipale. 6. Salle de lecture de journaux. 7. Boutique. - 8. Expositions. - 9. Office. 10. Auditorium. - 11. Vestiaire. - 12. Salle de réunion. - 13. Escalier roulant. - 14. Expédition. - 15. Personnel administratif.

0 10m



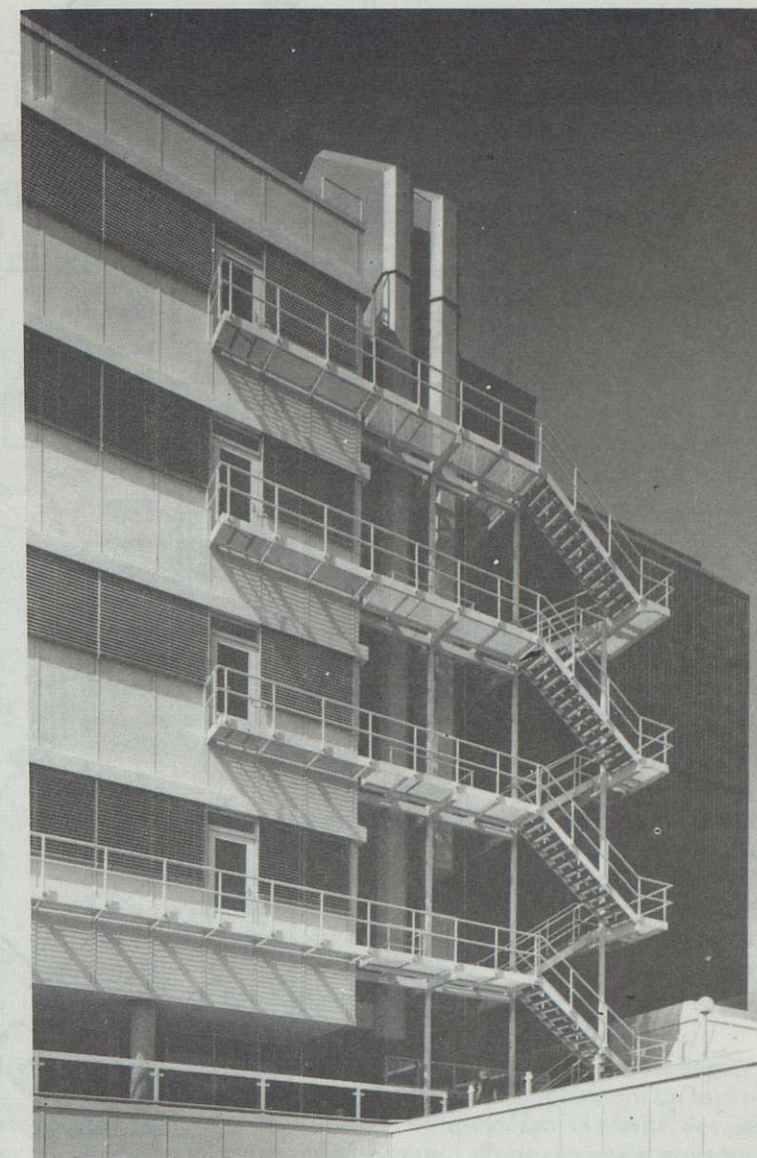
2. Vue de la salle de lecture (photo Geljon).

Au sous-sol : le magasin central et quelques services techniques; au rez-de-chaussée : la réception et ses annexes, la librairie des jeunes et un centre d'information municipale ainsi qu'un auditorium, un espace pour des expositions, des salles de réunion; au premier étage : une partie de la bibliothèque des jeunes avec un centre d'information à leur usage ainsi que des pièces réservées à des groupes restreints. Le deuxième étage constitue le noyau de la bibliothèque avec le service du catalogue, la salle des périodiques; aux étages suivants se trouvent les sections « spécialisées » mentionnées préalablement. Un de ces étages est réservé à un département audiovisuel et à celui de la musique.

* * *

Le visiteur ne peut rester insensible aux vues très variées qui s'offrent à lui en parcourant ces espaces. De même que tous ceux qui parcourent la rue piétonne et le marché adjacent ne peuvent pas ne pas être frappés par l'ambiance attrayante de la bibliothèque « ouverte » entièrement à la vue des passants. La notion d'espace de « transition » sur lequel J. B. Bakema a maintes fois insisté dans ses travaux et recherches urbaines (1) est matérialisée ici par les salles du rez-de-chaussée qui prolongent en quelque sorte l'ambiance de la rue et du marché en offrant un cadre propice à la lecture des journaux, à l'information quotidienne. Les larges baies vitrées de ce niveau semblent lancer une invitation aux passants : entrez s.v.p. ! Nous sommes loin d'une architecture « officielle ».

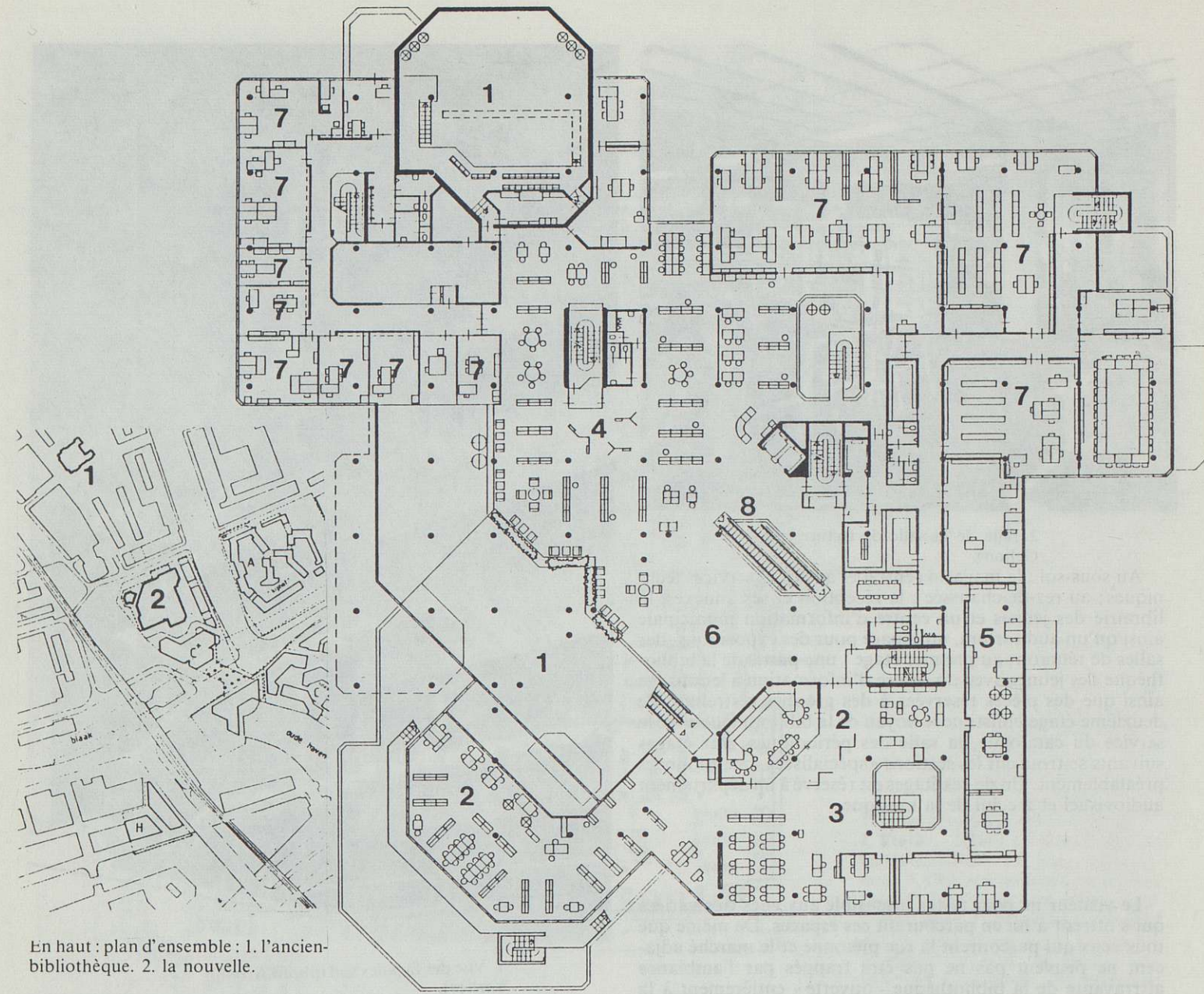
* * *



1. Vue des façades sud (photo Arnaud Verhey).

La façade des entrepôts située sur l'arrière du bâtiment est peinte en bleu foncé tandis que le reste de l'édifice est en blanc cassé. A l'intérieur, le jeu entre la structure portante, colonnes, poutrelles de couleur claire, revêtements de plancher sombre et les étagères et meubles en bois de sapin de Finlande, forment un cadre vivant et gai pour les nombreuses activités de la maison.

(1) Voir numéros 3/64 et 4/60 du carré bleu.



En haut : plan d'ensemble : 1. l'ancien-bibliothèque. 2. la nouvelle.

Ci-contre : plan au niveau du deuxième étage.

1. Vide. - 2. Ouvrages pour les tout jeunes. - 3. Documentation pour les jeunes. - 4. Ouvrages de fiction en langues étrangères. - 5. Service scolaire. - 6. Espace pour expositions. - 7. Personnel. - 8. Escalier roulant.

CONCOURS

AMIENS : ARCHITECTURE DE RÉGRESSION !

L'histoire est faite de périodes de progrès et de changements ; aussi, de périodes de régression, d'obscurantisme et de piétinement, d'incertitudes. Et cela, quel que soit le régime politique, la force militaire, la capacité intellectuelle d'un pays ; ce qui traduit, dans le vécu quotidien, à toutes les époques et sous tous les climats, la réalité historique. C'est « le bâti » — c'est la façon dont les individus vivent ensemble, dont ils communiquent, dont ils échangent.

L'architecture, l'urbanisme sont l'expression des rapports sociaux, économiques et politiques d'un groupe d'individus ; ils sont aussi son expression technologique, intellectuelle et morale ; enfin l'urbanisme et l'architecture expriment les tensions que le groupe assume et la façon dont il les résoud.

Si les équipes, invités à prendre part au concours pour l'aménagement du quartier de la cathédrale, ont pu avoir une lecture relativement facile et surtout cohérente du « temps historique » à travers les diverses étapes de la construction de la cathédrale, ce que l'équipe gagnante produit comme réponse en termes d'aménagement de l'espace urbain actuel laisse rêveur !

Cette réponse stupéfiée et nous renvoie tous à constater qu'un véritable acte d'obscurantisme a été commis et est en train d'être accompli vis-à-vis de la ville, de sa population et du quartier de la cathédrale !

Un système de contradictions est en train d'être proposé pour édification, pour donner l'impression « que l'on va » résoudre la problématique du parvis et, au-delà, celle d'un quartier, d'une ville à travers un magma bâti moyenâgeux. On produira, comme on l'a déjà fait, des dessins sécurisants, évoquant ce qui a été jadis et qui sera refait ; l'urbanisme et l'architecture de la bougie et de la « reconstitution » d'espaces morts sont déjà entrepris.

Ainsi remettra-t-on dans une situation très ancienne, en tous points dépassée, les habitants de demain ; un Amiens et des Amiénois sclérosés par leur retour au point zéro, totalement figés, paralysés.

Qu'un architecte urbaniste prenne cette responsabilité est très grave ! Mais, ce qui est plus grave encore, c'est que ce projet, qui ne fait que faire revenir l'obscurantisme en situation urbaine, a trouvé l'unanimité politique aujourd'hui. La population se laisse entraîner dans la médiocrité et le non-savoir...

On réussira à Amiens cette chose extraordinaire : donner une fausse impression historique : celle que l'environnement de la cathédrale a été conçu et réalisé avant la cathédrale ! Ainsi les archéologues de l'an 20000 pourront affirmer que les bâtisseurs de la cathédrale auront modélisé et trouvé leur inspiration dans l'architecture si riche de formes et de conception des maisons devant lesquelles on vient de la construire !

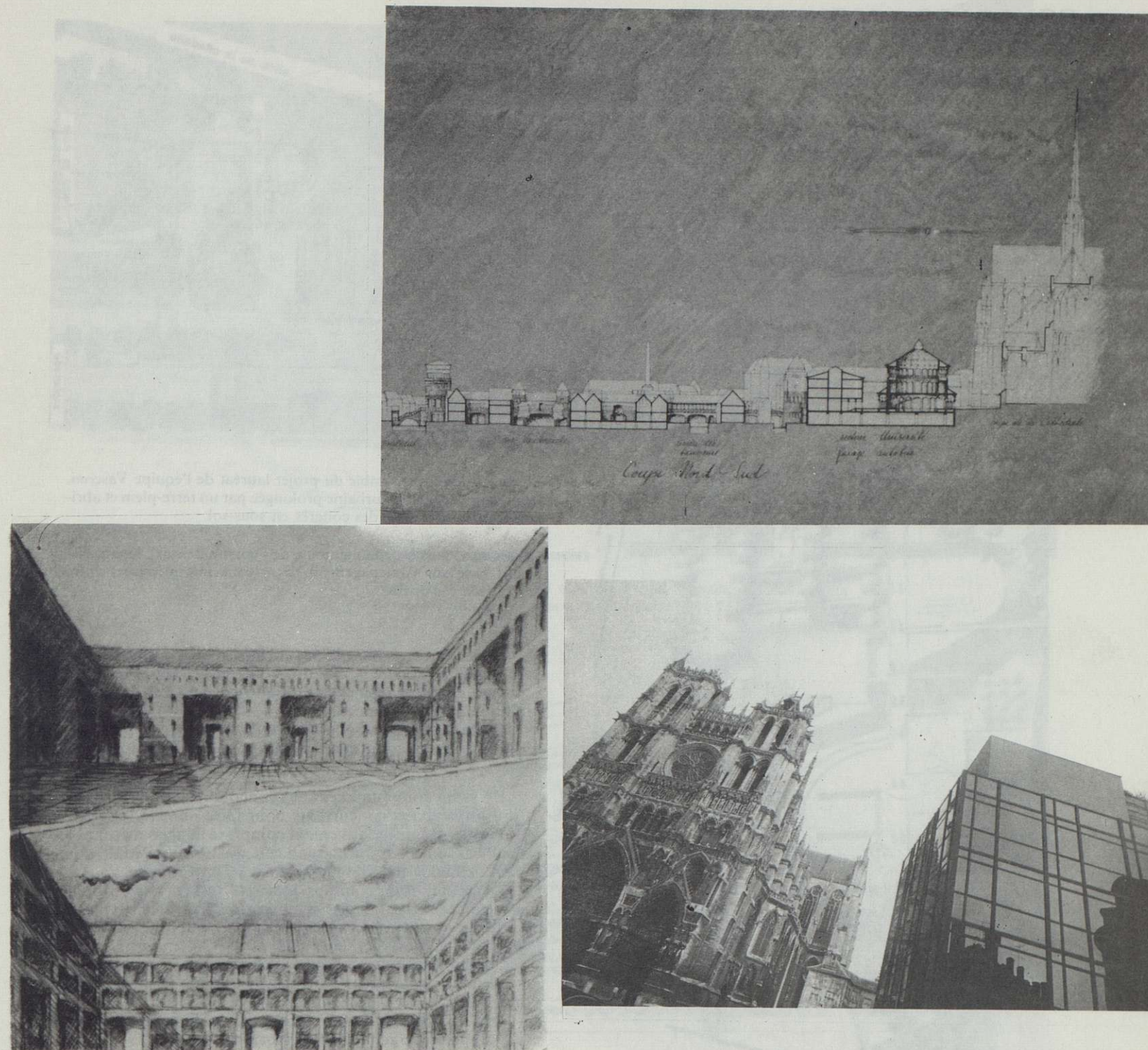
Ainsi, par manque de courage et de clairvoyance, par peur devant l'Histoire, par peur devant la population, un architecte déresponsabilisé a pris la fuite devant la réalité, devant la difficulté d'une réponse vraie... d'une réponse innovante. Il s'est laissé corrompre par une fausse culture, par ce qui fut, par ce qui n'avait plus aucun statut d'existence historique.

I. Schein,
Paris, février 1985.

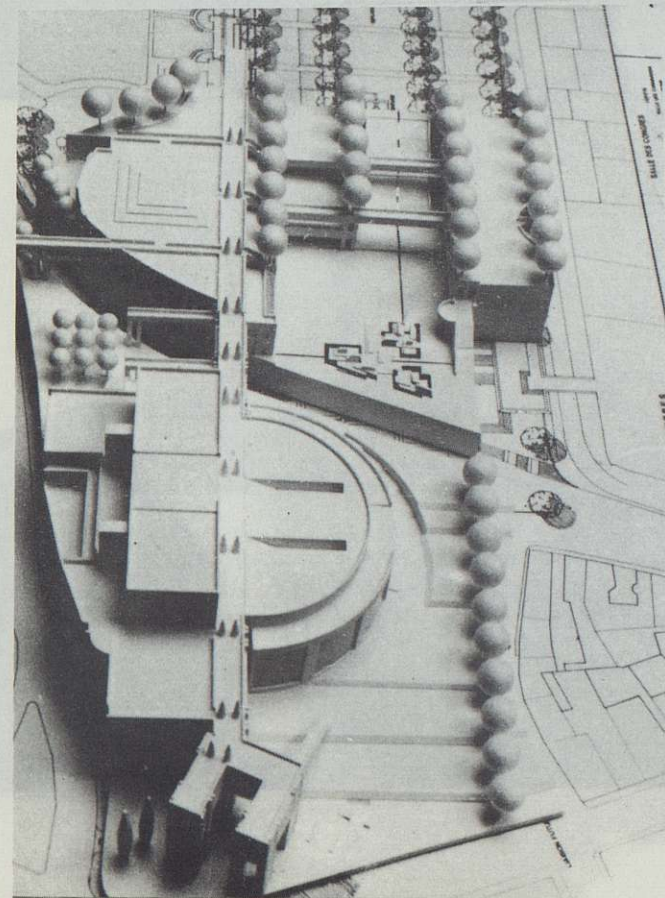
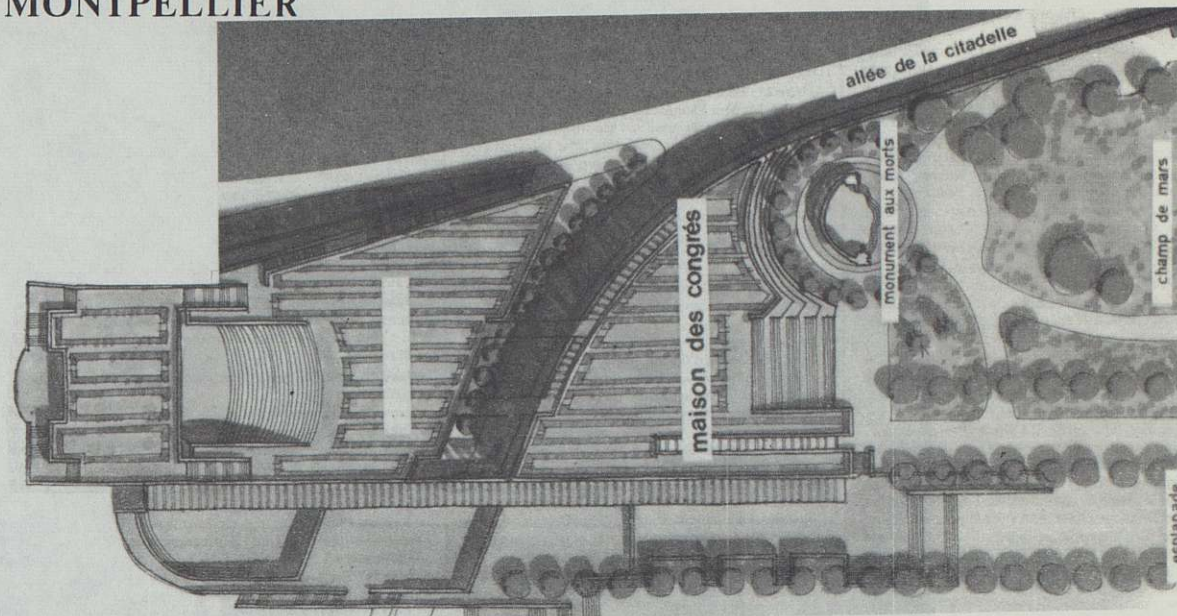


Ci-dessus : vue du Bras des Tanneurs de la rue du Général Leclerc, à droite la nouvelle percée sur l'église St-Germain (Rob. Krier).

Ci-contre : coupe nord-sud ; en bas : deux alternatives d'architecture pouvant encadrer la Place. - Vue sur la cathédrale, reflétée par un immeuble de bureau adjacent (architecte J. Bourgeault). Jeu de l'ancien et du moderne. (Photo Lucien Hervé).



CONCOURS A MONTPELLIER ET A NIMES



En haut : Plan d'ensemble du projet lauréat de l'équipe Vasconi, prévoyant l'esplanade urbaine prolongée par un terre-plein et abritant l'opéra et la salle des congrès en sous-sol.

Ci-dessous : photo de la maquette de l'équipe Bernard Kohn, dispositif basé sur l'aménagement de niveaux intermédiaires entre l'esplanade et l'opéra.

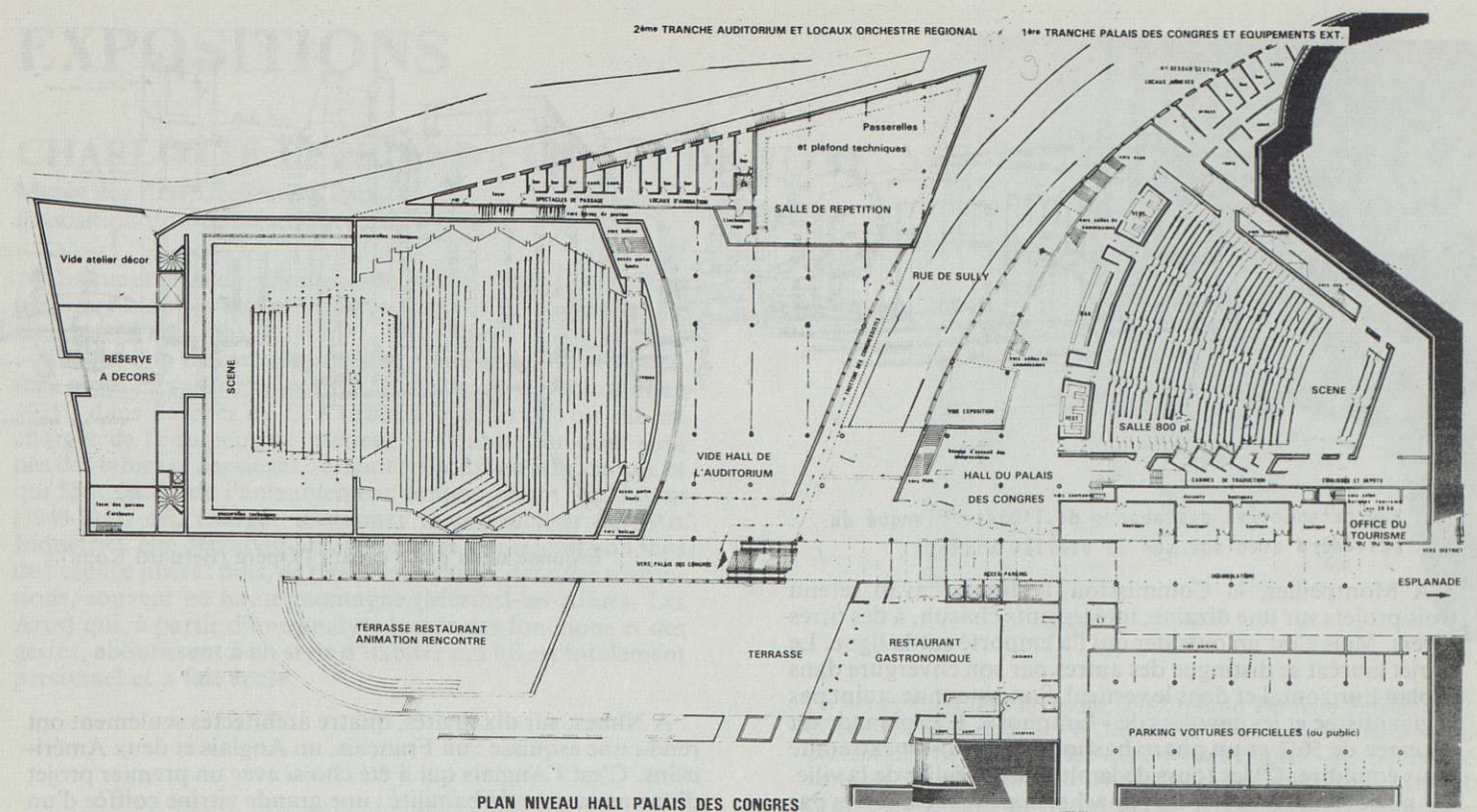
Deux concours récents ont été largement commentés dans la presse nationale : celui du Palais des Congrès de Montpellier, en juillet 84 et celui du Centre d'Art Contemporain à Nîmes, en novembre 84.

Le *carré bleu* est allé visiter l'exposition de projets de chacun des concours et n'a pas été convaincu par le choix des jurys ni par les qualités des projets retenus.

Un point commun à ces deux concours est le temps insuffisant imparti aux concurrents pour faire une étude sérieuse d'un programme relativement complexe. S'agissant, dans les deux cas, d'un tissu urbain ancien, à elle seule l'étude d'impact demande une longue analyse en profondeur.

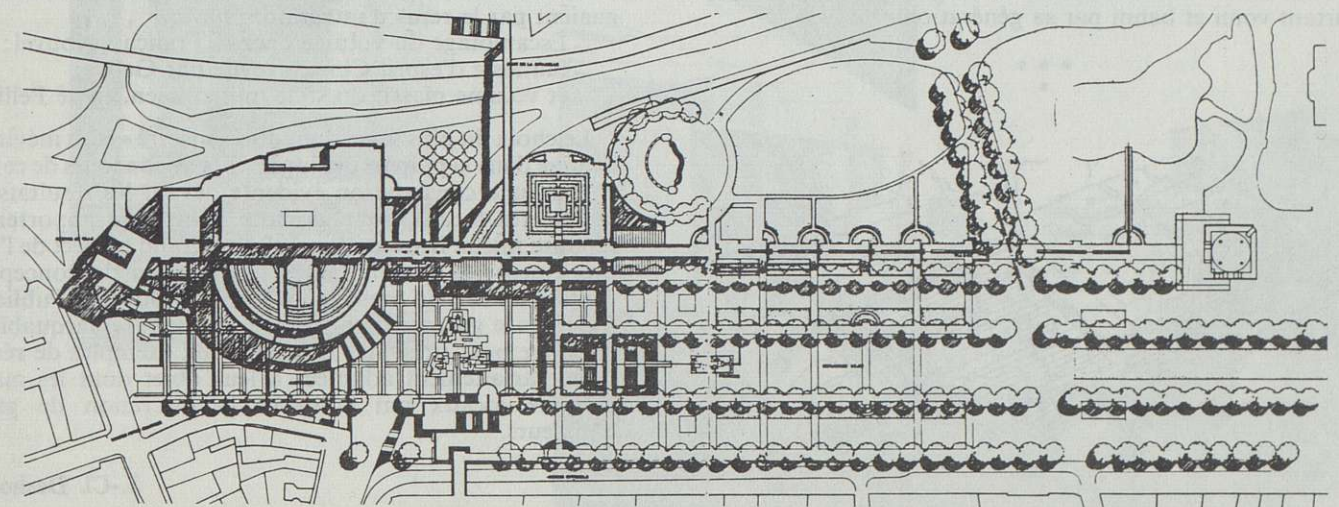
Le second point commun inévitable est le choix, toujours arbitraire, des candidats retenus. Les maires des villes de province jouent volontiers au président pour ordonnancer de grands chantiers sur leur territoire et la mode n'est pas étrangère à la sélection des architectes. Ceux-ci gagneraient à s'entourer des services d'un attaché de presse par les temps qui courent.

Il faut se réjouir malgré tout que l'Architecte soit devenu un support publicitaire et électoral recherché...



PLAN NIVEAU HALL PALAIS DES CONGRES

Plans au niveau du hall d'accès. Projet Vasconi. En bas, projet Bernard Kohn, avec espace intermédiaire entre l'Opéra et l'Esplanade.



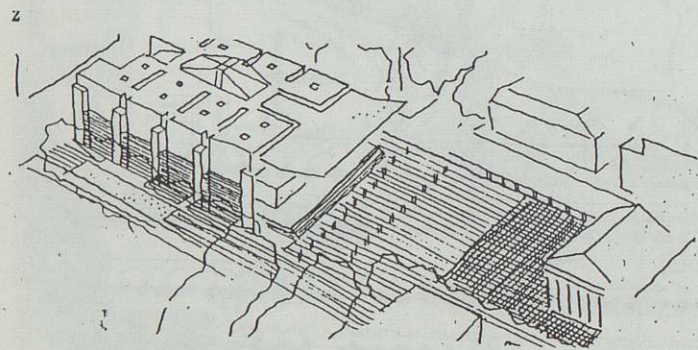


Vue perspective des abords de l'Opéra flanqué du belvédère avec vue sur la vieille ville.

A Montpellier, la Commission Technique avait retenu trois projets sur une dizaine, intéressants chacun, à des titres divers. Mais c'est un outsider qui l'a emporté sur la ligne. Le projet lauréat se distingue des autres par son envergure dans le plan horizontal et dans le vertical. Son auteur ne craint pas le gigantisme et les envolées de « Graphos ». L'Esplanade est allongée de 50% et un phare-bastion s'érige à son extrémité pour équilibrer (?) les tours de la plus vieille église de la ville. On ne peut lui contester du panache, mais ce n'est certes pas le projet le mieux intégré.

Nous avons remarqué, à l'Exposition, les propositions de Badini-Roux Dorlut, Bernard Kohn, François Sloan qui, chacun, à sa façon, a eu une approche du projet bien plus sensible et pertinente que la manière brutaliste de Vasconi qui retrouve à son insu les accents du grand Prix de Rome, pourtant vomi et banni par sa génération.

*



Esquisse de la place devant l'Opéra (Bernard Kohn).

A Nîmes, sur dix invités, quatre architectes seulement ont rendu une esquisse : un Français, un Anglais et deux Américains. C'est l'Anglais qui a été choisi avec un premier projet d'une assez grande banalité : une grande vitrine coiffée d'un auvent dans le style cinéma-Canebière des années cinquante.

Heureusement pour lui, une nouvelle étude lui a été demandée pour décider de conserver ou non la colonnade de l'ancien théâtre, ce qui lui permit de revoir entièrement son parti et de lui donner plus de classe.

Les trois autres projets, d'individualité très forte, se distinguaient par le refus d'intégration :

- Escamotage du volume chez le Français Nouvel ;
- fantaisie d'esprit Chirico revue par Gehry ;
- et volume massif du style mussolinien, signé Pelli.

Le choix du plus sage, du moins « inspiré » était inévitable, comme dans la plupart des jugements de concours de ce type. Il reste une constatation évidente devant les résultats : les architectes locaux ou régionaux pourraient apporter une réponse mieux inspirée dans un plus grand respect de l'environnement. Si la renommée des équipes de concepteurs confère un certain prestige au Maître d'Ouvrage Public, elle n'est pas la garante d'une œuvre vraiment remarquable. La province peut présenter de nombreux exemples de réalisations parfaitement adaptées à leur objet dont les maîtres d'œuvre locaux ont conservé la discrétion de grands bâtisseurs.

J.-Cl. Deshons.

EXPOSITIONS

CHARLOTTE PERRIAND : UN ART DE VIVRE

Musée des Arts Décoratifs, Paris.

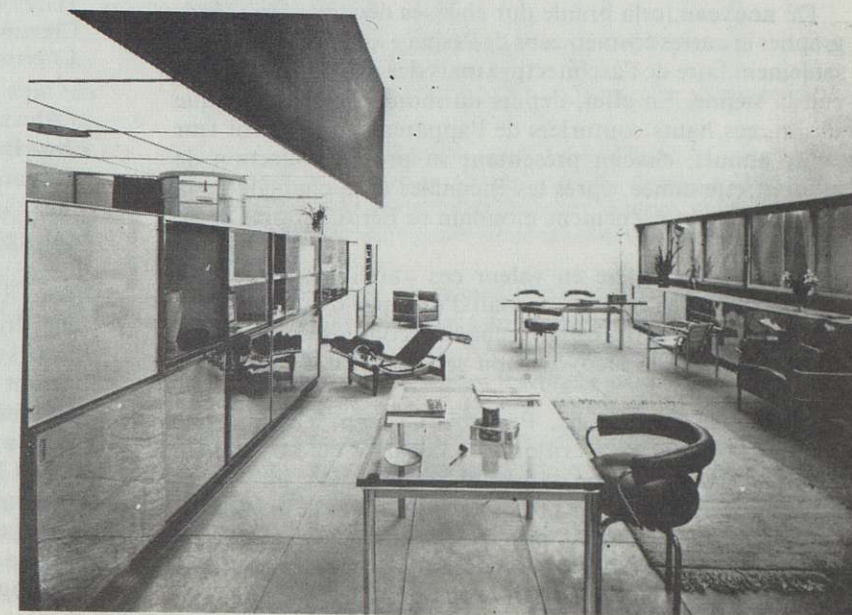
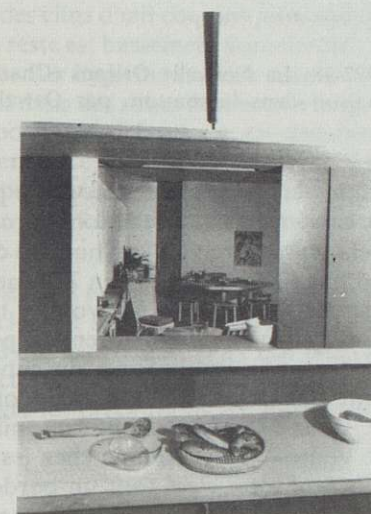
Exposition : du 6 février au 1^{er} avril 1985

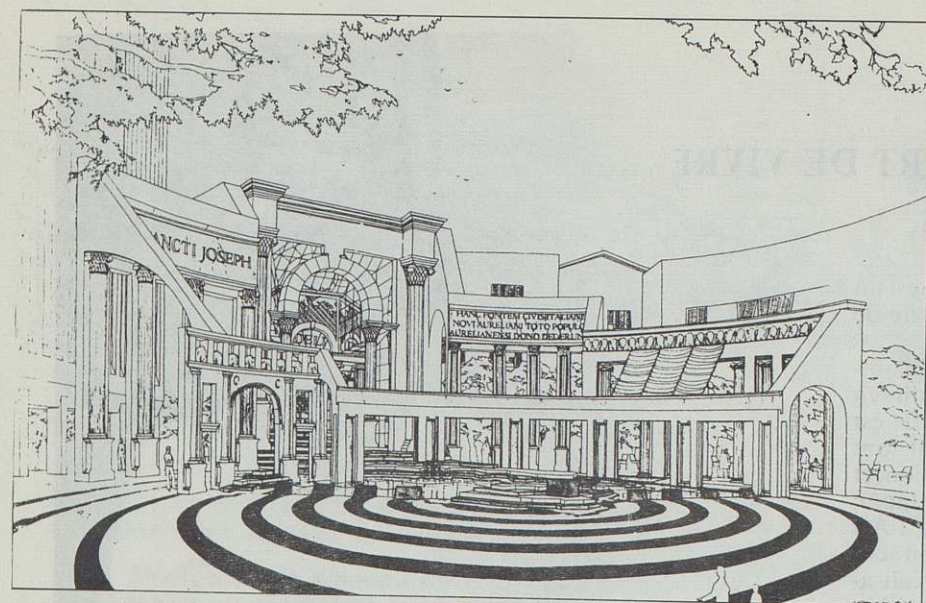
Conçue et mise en place par elle-même, l'exposition est un itinéraire clair, précis et vivant, de la vie et de l'œuvre de Charlotte Perriand.

Elle fut l'un des artisans de la révolution de « l'art d'habiter » après l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs en 1925 : dans l'atelier de Le Corbusier (1927-1937) où elle est chargée de l'équipement intérieur de l'habitation dont sont nés des tables et des sièges qui sont toujours en fabrication, et qui font partie de l'ameublement contemporain ; au Japon (1940-1943) où, chargée d'orienter la production de l'Art Industriel, elle découvre un art de vivre qui rejoint son sens de l'espace libéré ; puis, de retour en France, dans des réalisations, souvent en haute montagne (Méribel-les-Allues, Les Arcs) qui, à partir d'une analyse lucide des fonctions et des gestes, aboutissent à un style d'habiter qui lui est totalement personnel et a fait école.



En haut : Charlotte Perriand, 1982 (photo Pernelle Perriand).
Ci-contre : Le Corbusier - P. Jeanneret - Charlotte Perriand : Equipement de l'habitation : des casiers - des chaises - des tables, présenté au Salon d'Automne 1929. - Appartement à Paris, vue de la cuisine sur la salle de séjour. La desserte côté cuisine au premier plan peut être abstraite de la salle de séjour par une porte coulissante (doc. Perriand).





LES NOUVEAUX PLAISIRS SOLITAIRES D'ARCHITECTURE

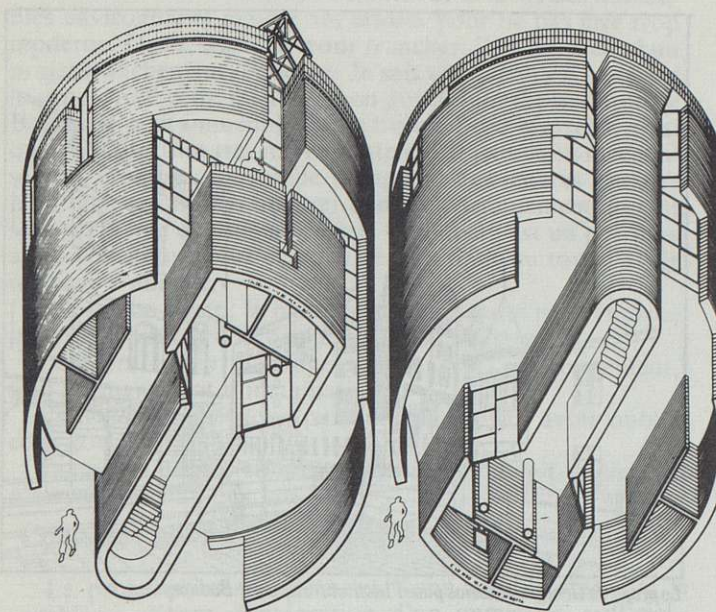
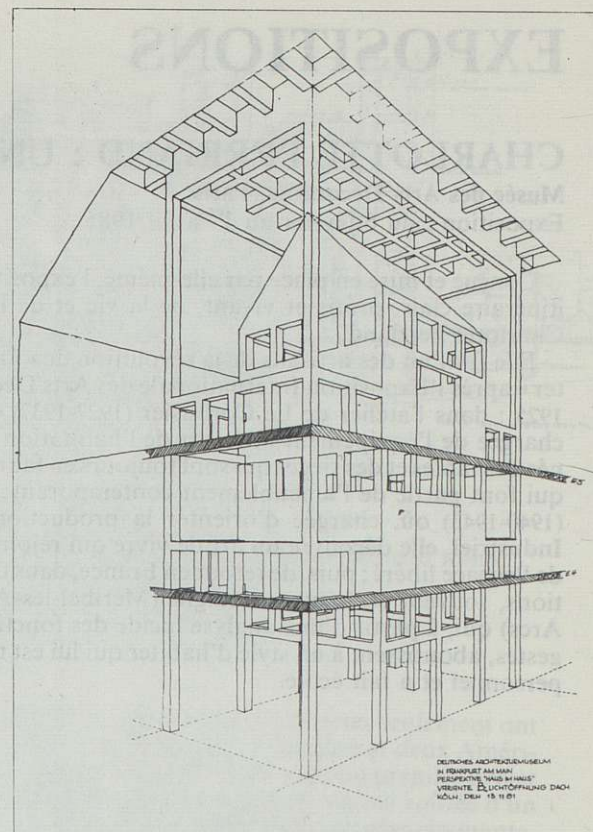
De nouveau, cela branle dur chez les décorateurs, scénographes et autres cosméticiens de l'espace qui prétendent non seulement faire de l'architecture mais des architectures : chacun la sienne. En effet, depuis un moment déjà, à chaque saison, ces hauts couturiers de l'apparence organisent leur défilé annuel, chacun présentant sa propre collection de mode. Cette année, après les Biennales et la chapelle de la Salpêtrière, cet événement mondain se déroulait au Centre Pompidou.

Pour mieux mettre en valeur ces « architectures » on a reconstruit un cadre selon le plan d'une maison de tolérance pompéienne, avec des cellules, chacune composée d'une antichambre et d'une alcôve, et où se déroulent de drôles de choses !

Comme le dit, ou cite, François Chaslin, leur pimpant souteneur plutôt que critique : « Lacan y côtoie Wilhem Reich dans une inflation de métaphores sexuelles, mi-scientifiques, mi-libertaires. Il faut jouir... » Il s'agit « de la faille, de la brisure, de la fente... des masturbations scripturales... onanisme... sodomisation de signifiant d'espace... où enfin se déchire le voile pudibond qui enveloppait les plaisirs... ».

Piazza d'Italia (1977-78) La Nouvelle Orléans (Charles Moore).
Création d'une maison dans la maison, par Oswald Matthias Ungers.

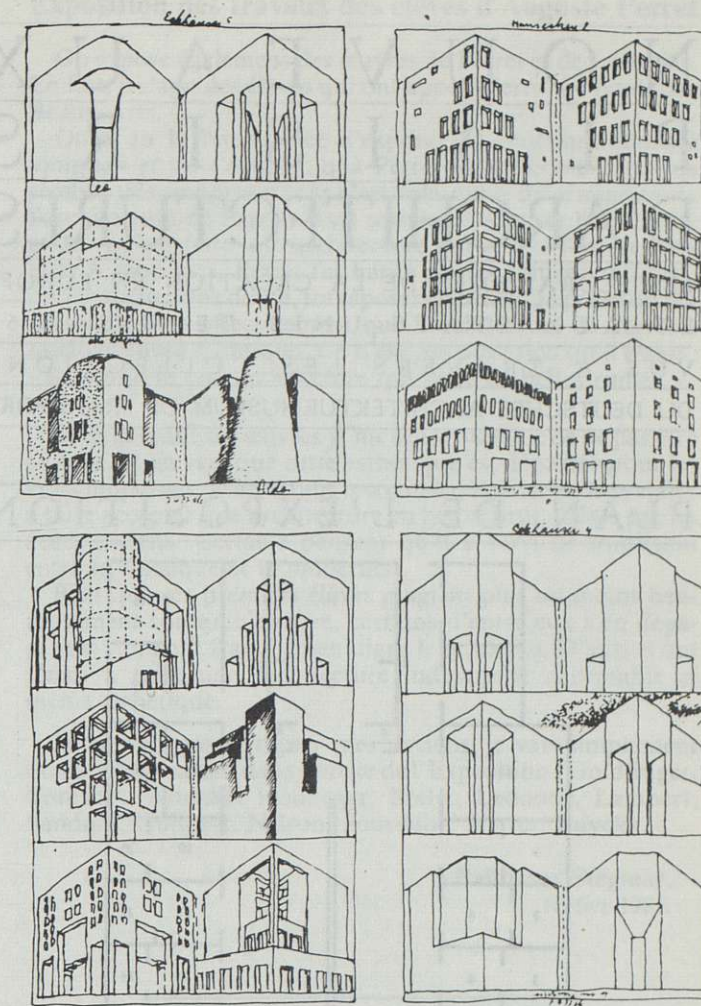
Alors, partons donc en remontant bien notre pantalon. Chez Botta : c'est carrément l'autofellation en rond, aussi acrobatique que cela puisse être : un vrai numéro de cirque. Chez Grumbach, d'une finesse genre Léon Zitrone, tout est oral également, des détournements équivoques traités au niveau admissionniste, et même volontairement pédophile. Chez R. Krier c'est tout le Kama-Sutra du cube qui est récupéré et présenté dans une scripture tremblotante, on dirait syphilitique. Chez Montès, ce sont cent mille verges barrant autant de voûtes-vagins comme chez les travestis sud-américains. Chez Moore, c'est tout un bordel à l'italienne avec des coulisses de dolce vita ciblé sur l'intelligentsia de Las Vegas. Chez Nouvel : tout le système de référence est là, carré et recarré, mais là-dedans rien. Absolument rien ! C'est cela l'astuce : on peut tout imaginer. Chez Ona de Koolhaas, des vieux beaux délétères font la retape, barbouillés à outrance, d'une vulgarité qui veut être provoquante.



Chez Rossi, ce sont de sordides et abyssales pratiques carcérales qu'on aperçoit comme à travers un trou de serrure. Chez Site, tout est échancré bas comme bouffé par le chancre et lance des clins d'œil coquins pour séduire toujours, même si tout le reste est basement commercial. Chez Ungers, c'est un eros-center hygiénique, avec ascenseur et carte de crédit, montrant dans des robes fendues en long et en large les mille et une positions debout ou en decubitus du cube. Chez Venturi enfin, ce Vignole du Far West, il fait saloon avec ses grosses pouffiasses de colonnes de style Coca-cola, sans complexe ni contradiction, destinées à une clientèle fétichiste.

Voilà les plus marquantes des vingt-six exhibitions de cette maison close et si ouverte à la fois à l'édification du grand public, d'où, cependant, ceux qui cherchaient le plaisir de l'architecture, au singulier, sortent avec le sentiment d'avoir été, malgré les précautions, en quelque sorte sodomisés.

Après les récents thèmes d'exposition polarisés à l'extrême : tantôt accrochés à des matériaux — bois, terre, déchets même —, tantôt aux phantasmes de l'image, imagerie et autres parties de plaisir, trouvera-t-on un jour le juste milieu en nous montrant de vraies recherches architecturales ?



- Casa Rotonda; vues isométriques en contre-plongée (Mario Botta). - Maison d'angles et angles de maisons (Rob. Krier). - Doc. *Nouveaux Plaisirs d'Architecture*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition au Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou à Paris.

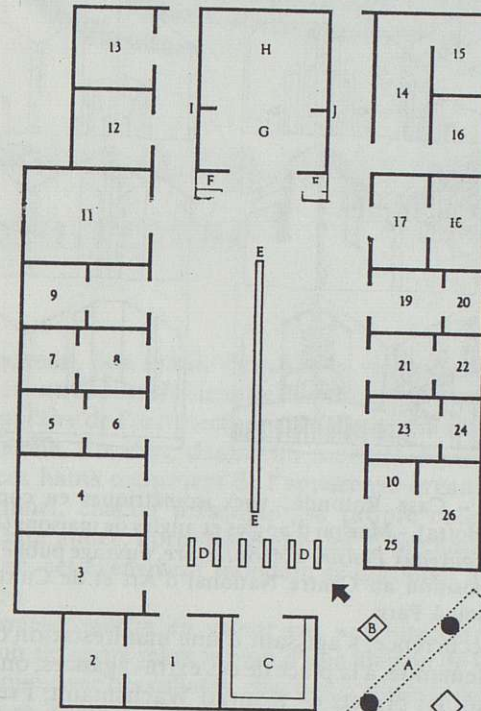
En l'occurrence, s'agissant d'une manifestation de provenance allemande, à la place de ces extravagances, on aimerait voir plutôt les projets de Konrad Wachsmann, Frei Otto et Berthold Burkhardt, Walter Kuhn, Gunther Günschel, Werner Ruhnau, Schultze Fielitz, Conrad Roland, Gernot Minke, Richard Dietrich et maints autres de la nouvelle génération. Et aussi, évidemment, leurs homologues existant partout dans d'autres pays, qui contribuent sincèrement et réellement à l'édification d'une et même architecture.

D. G. Emmerich.

NOUVEAUX PLAISIRS D'ARCHITECTURES

LES PLURALISMES DE LA CREATION EN EUROPE
ET AUX ETATS-UNIS DEPUIS 1968
VUS A TRAVERS LES COLLECTIONS
DU DEUTSCHES ARCHITEKTURMUSEUM DE FRANCFORT

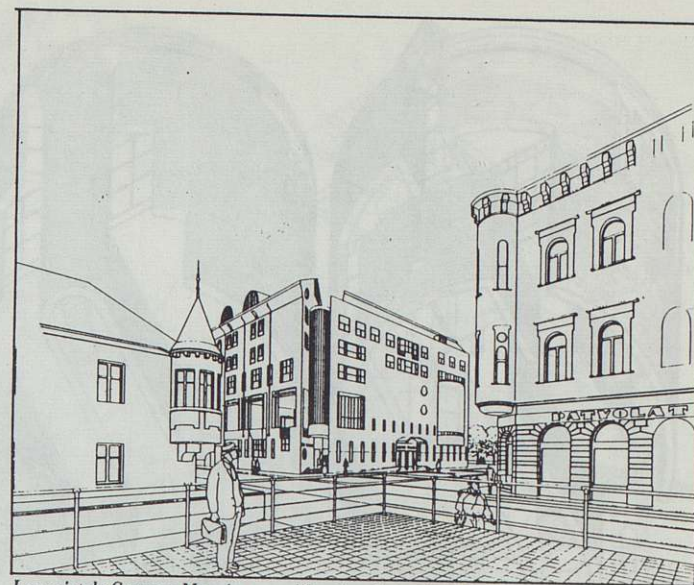
PLAN DE L'EXPOSITION



1: ROB KRIER
2: GRUMBACH
3: UNGERS
4: ROSSI
5: REICHLIN/REINHART
6: SITE
7: GRASSI
8: KLEIHUES
9: MONTES
10: SMITH
11: MOORE
12: VENTURI
13: TIGERMAN

14: ABRAHAM
15: HEJDUK
16: MEIER
17: DE PORTZAMPARC
18: NOUVEL
19: NATALINI
20: LEON KRIER
21: HAUS-RUCKER-CO
22: BOTTA
23: JAHN
24: STARCK
25: GEHRY
26: OMA

A: PORTIQUE D'ENTREE
B: ZADKINE
C: LIBRAIRIE
D: CHICAGO SEVEN
E: POIRIER
F: INFORMATION
G: IRONIMUS
H: WILLIKENS
I: GRAVES
J: CHRISTO



Le projet de Georges Maurios pour l'Institut français de Budapest.

EXPOSITIONS A L'INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHITECTURE (PARIS)

Concours pour un centre culturel français à Budapest

Je crois que j'exprime les regrets de la majorité des architectes, quand je pense que beaucoup d'entre eux auraient aimé participer aux Concours de Budapest et de Mexico. Mais cela était impossible, car les six participants pour chaque Concours ont été sélectionnés sans Concours préalable. Inutile de dire à quel point ce procédé est antidémocratique. Cela restreint également le choix et, de ce fait, diminue les chances d'avoir une architecture de plus haut niveau. On avait déjà parlé d'organiser les Concours à deux niveaux. D'abord juger tous les architectes sur des esquisses exécutées sur une seule feuille grand aigle. En choisir trois, à qui on donnerait dix mille francs à chacun pour présenter des projets élaborés avec maquettes. Le lauréat ne toucherait pas de prix mais, avant l'exécution, une avance sur ses honoraires, pour mettre le projet en route. Il est évident que ces Concours n'admettraient que des architectes diplômés ou agrégés, sans former équipe avec des entrepreneurs, ingénieurs ou promoteurs. Car, une fois le projet d'architecture choisi, ce sont les entrepreneurs qui pourraient faire des propositions pour la construction de ce projet.

Exposition des travaux des élèves d'Auguste Perret

On expose également des œuvres de Perret et de ses élèves. En fait, il s'agit des élèves qui ont appelé Perret à l'Ecole des Beaux-Arts.

On a eu la bonne idée d'exposer le « portique d'ordre ionique » et un « détail », que Perret fit à l'Ecole. Cela me semble très important, car c'est cela qui a déterminé toute l'architecture de Perret. Il est normal d'admirer l'Antiquité et de vouloir faire une architecture qui reflète l'esprit antique. A mon avis, Perret fut hanté par les édifices antiques, qu'il voulait, sans doute, transposer en béton. Je pense qu'il a réussi. Je sens effectivement que l'architecture de Perret a quelque chose d'antique. Ce n'est pas pour rien qu'il disait : « Il faut faire une architecture qui fasse de belles ruines. »

En regardant ses œuvres je me sens coupable de ne pas être en toge. Il est vrai que cette esthétique est dépassée pour les vrais modernes. Mais il faut reconnaître qu'il a été le premier à faire accepter une architecture en béton brut, même par les académiciens. Certains pensent qu'il a servi de transition entre le classique et le moderne.

Bien que ses premiers élèves plagient plus ou moins heureusement son architecture, certains d'entre eux s'en dégagent et donnent franchement dans le moderne. D'autres ont réussi à faire une architecture industrielle acceptable et même esthétique.

Je ne vais pas critiquer mes anciens, je vais simplement donner leurs noms, dans l'ordre de l'Exposition : Goldfinger, Forestier, Nitchke, Honneger, Brelet, Ledonné, Lambert, Sandnal, Guilbert, Nelson, Jourdain, Wetter, Luyckx.

Balthasar Stegmar,
février 1985.

Ceci étant dit, le projet de Maurios se détache des immeubles environnants malgré ses efforts pour ne pas être trop moderne. Donc, trancher pour trancher, j'aurais préféré un projet franchement moderne. Je sais que cela n'est pas dans le vent. Avec cette mentalité, on aurait interdit la statue de Balzac, le petit immeuble qui se trouve 26 bd Masséna, ainsi que l'architecture très intéressante qui se trouve en face, qui semble être une caserne de pompiers. Les œuvres géniales n'ont pas besoin de s'intégrer dans l'environnement, qui est souvent d'une qualité inférieure. Grumberg est un peu plus audacieux, donc plus critiquable, il a donc eu tort d'avoir manqué d'audace.

Dubuisson rompt la banalité de ses façades par l'énorme ouverture pour les décors. Est-ce plus heureux ?

Devillers et Perrot coupent plus avec l'environnement, tout en manquant d'imagination.

Carlier est symétrique partout. On croyait avoir oublié cette composition.

Tajan et Gangnet sont les modernes, semble-t-il, mais ils n'arrivent pas à nous satisfaire.

Concours pour l'Ambassade de France à Mexico

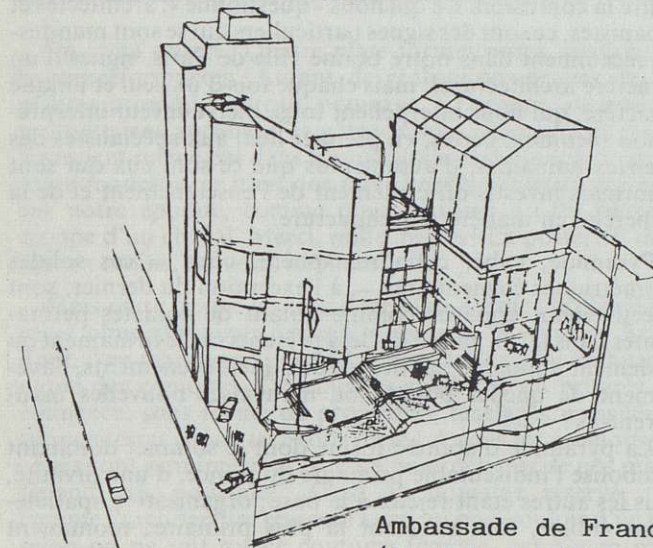
Le projet primé de Bernard Kohn semble résoudre le problème délicat d'intégration d'un immeuble « officiel » dans un tissu urbain très dense.

Durhart, par contre, présente une grosse boîte, qui ne manque pas d'intérêt mais dont la façade tend vers le monumental.

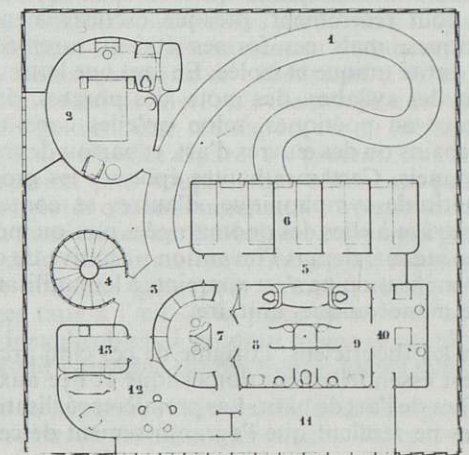
Mottini nous rappelle un certain projet d'Herbé.

Architecture studio m'excusera, mais sa façade fait un peu cinéma.

Ph. et M. Deslandes nous gratifient d'une façade incurvée, avec descente à couvert qui pourrait faire assez « Ambassade », mais n'est-elle pas trop haute ?



Ambassade de France à Mexico
(B. Kohn architecte)



La maison suspendue de Paul Nelson (plan rez-de-chaussée).

LES IMAGES AU POUVOIR

Quelle clameur, vraiment indigne de cette nouvelle Alexandrie qui prétend être la capitale internationale des Arts ! Toutes ces lettres « confidentielles » distribuées gratuitement et qui, sous l'appellation perfide d'enquête sur le « racisme architectural », charrient un venin xénophobe contre nos confrères vainqueurs de la plupart des grands concours, gagnés pourtant visière baissée et en noble lutte dans la lice de notre antique Lutèce.

Du point de vue purement architectural, peu importe que ce soit le prisme des Italo-Anglais Piano et Rogers, ou le cylindre du Canadien Ott, ou le cube du Danois Sprechelsen ou la pyramide du Sino-Américain Pei... qui aient emporté le morceau. Le problème véritable est de savoir si ces morceaux choisis sont réellement des morceaux de choix ou des bas morceaux. Il serait aussi intéressant de découvrir la raison profonde — le pourquoi, le comment et le par qui — de ces choix.

Prisme, pyramide, cylindre, sphère, cônes : ces cinq corps constituent la base de toute idée formelle, autant d'entités primaires préconçues et considérées jusqu'à nos jours comme les seuls moyens de l'organisation de l'espace. Chacun reconnaît pour une vérité première incontestable que les formes construites dérivent toutes de ces solides géométriques élémentaires.

Notre bonne ville tant aimée est gorgée de remarquables monuments de compositions spatiales pleines de raffinement où on peut cependant déceler l'omniprésence de ces cinq phonèmes morphologiques, dont l'arrangement — tantôt en juxtaposition, pénétration ou intersection, tantôt en répétition rythmée ou en subordination hiérarchisée — crée le langage expressif propre à l'architecture de chaque époque. Au cours de l'histoire, les uns avaient une prédilection pour les formes cintrées, cylindriques ou sphériques, les autres, comme tout récemment, presque exclusivement pour les prismatiques, mais ces formes étaient rarement utilisées comme entité unique et isolée. En tant que lettres elles composaient des syllabes, des mots, des phrases, des textes — prosaïques ou poétiques, selon qu'elles constituaient des tissus urbains ou des œuvres d'art, et parfois des monuments exceptionnels. Certaines hautes époques les groupaient en une multitude symphonique, d'autres se contentaient de pousser grâce à elles des onomatopées plus ou moins articulées ; cependant, depuis l'invention primitive de ces formes, aucune civilisation ne s'est restreinte à leur utilisation monumentale monotone, unitaire.

Selon les théoriciens, l'origine de ces cinq archétypes de forme est essentiellement domestique et liée aux premières trouvailles de l'art de bâtir. Les premières réalisations monumentales ne seraient que l'agrandissement de ces modèles.



Cependant, l'augmentation dimensionnelle de ces volumes se maintenait dans une limite raisonnable du point de vue constructif et la croissance architecturale procédait par l'association judicieuse d'une pluralité d'espaces : salles et cours successives des palais, travées et neufs multiples d'une cathédrale, assemblage donc où le groupement de volumes divers mettait en valeur, créait des accents, relativisait, bref : la composition des formes produisait un effet proprement architectural. Ce n'est qu'exceptionnellement que l'agrandissement allait jusqu'à l'hypertrophie de l'un ou l'autre archétype. Tels les pyramides pharaoniques, les tumulus coniques des scythes, la sphère du Panthéon de l'empire romain et aussi les barres interminables des « long houses » iroquoises, semblables à l'habitat phalanstérien des dayaks et autres coupeurs de têtes. Or, selon les anthropologues et les autres spécialistes des sciences humaines, il y a une relation directe entre l'organisation sociale et le cadre de vie bâti, une correspondance évidente selon leur caractère libéral ou au contraire totalitaire, l'un s'exprimant plutôt dans les arrangements organiques, complexes et naturels, l'autre dans une masse simpliste, unique, brutale.

Loin de nous l'idée de vouloir tirer une quelconque conclusion sur l'un ou l'autre système répandu actuellement en ce bas monde, ceci d'autant moins que, dans notre vase de plus en plus intercommunicatif, règne l'imitation bête, c'est-à-dire la confusion. Ce qui nous « questionne », architectes et urbanistes, ce sont des signes particuliers qui se sont manifestés récemment dans notre bonne ville de Paris, signes d'un caractère architectural, mais chaque fois d'un seul et unique caractère, qui nous interpellent tous, bien que leur interprétation incombe, certes, en premier lieu, aux spécialistes des sciences humaines, d'autant plus que ce sont eux qui sont désormais investis officiellement de l'enseignement et de la recherche en matière d'architecture.

Pyramide, cube, cylindre, sphère, cône — ces solides géométriques élémentaires —, à l'exception du dernier, sont effectivement apparus comme autant de comètes permanentes dans le ciel parisien. Déjà présents sur le firmament ou seulement annoncés par des mages, quels événements, l'avènement de quelles bonnes ou mauvaises nouvelles inaugurent-ils ?

La pyramide d'abord : forme dont le sommet dominant symbolise l'indiscutable primauté du prince, d'une divinité, tous les autres étant rejetés à la base ; organisation spatiale élitiste, tout en étant la plus primaire ; monument

traditionnellement à usage funéraire. Bouchant les vues intérieures du Louvre, là où un jardin à la française s'impose, nous allons avoir, en verre, cette forme de hutte primitive. Ses faces obliques lanceront en plein soleil des jeux de miroir du plus bel effet à travers toutes les fenêtres du musée. Oh ! ce ne sera qu'une petite pyramide, à peine un dixième des grandes égyptiennes. Quel dommage que le plan de rigueur ne permette pas d'en bâtir une plus importante coiffant toute la cour ou du moins la cour carrée du Louvre !

Le cube ensuite : rigueur ou non, avec un parallélépipède, il ne convient pas de lésiner. Il y en aura donc un copieux, d'une arête de plus d'une centaine de mètres à la Défense. Un peu déhanché et creux, mais quelle idée originale et quelle richesse ! Huit sommets douze arêtes et six faces !

La sphère vient après : corps extraordinaire, n'ayant ni sommet ni arête, seule une région unique formée de points équidistants du centre. Quelle leçon d'égalité dans l'uniformité ! Ce corps d'un rayon infiniment grand, décidément nous aplatiserait terriblement. Mais, heureusement, la géode de la Villette a un rayon encore convenable pour refléter, telle une brillante bille d'acier qu'une chiquenaude ferait rouler, quoi ? Un grand cube et des petits cubes qu'on appelle, et cela vraiment imaginativement — des folies. Après les potages en cube par Maggi, nous avons, par la magie des mots, les folies en cube.

Enfin, le cylindre : l'Opéra de la Bastille comme toute scène lyrique qui se respecte en est un, un peu trafiqué pour échouer finalement, tel un météorite, dans les débris d'un quartier qui n'en demandait pas tant. Il n'en reste pas moins, avec ses génératrices parallèles, un corps de révolution qui, à ce titre seulement, sied à ces parages chargés d'histoire.

En voilà quatre. Quatre plate-formes pures, parfaites et hyperperformantes. Autant de réalisations-proues de nos princes prométhéens qui, pourtant, à l'origine, ne nous en promettaient aucune. Ces gâteaux sont des cadeaux qui ne figuraient même pas dans leur programme hors commun. En toute modestie, ce n'est que pour imprégner leur empreinte sur notre époque, comme pour marquer au fer rouge la croupe d'un cheval. Merci, mille mercis ! La postérité, de ce fait au moins, ne vous oubliera pas.

Mais où se trouve la cinquième plate-forme : le cône ? Des cases obus africaines jusqu'à la maison de verre de Bruno Taut, il ne manque pas de précédents de l'emploi architectonique des coniques. Devenus les symboles du progrès par éminence, sous forme de projectiles, fuselages, missiles ou suppositoires, nous en avons plein ! A tous les échelons, les cônes sont omniprésents, prêts à nous délivrer de nos maux. Quand, où, pourquoi ? C'est du domaine réservé, tout comme l'architecture réservée aussi au bon vouloir d'un seul selon on ne sait quelle coutume féodale, car aucun paragraphe de la Constitution ne le stipule.

Soit. Mais d'où vient la préférence pour ces objets inarticulés et l'aversion pour tout ce qui est tant soit peu complexe, symphonique — sans même parler de polyphonique. Comme pour l'empereur Joseph II et ses décideurs en musique face à Amadeus, apparemment, il y a : « Trop de notes ».

L'éternel problème de la lisibilité et de la capacité de lecture. L'origine des auteurs de ces décompositions mini-artistiques n'a aucune importance. Ce qui nous tracasse est d'ignorer dans quel conservatoire nos décideurs ont acquis leur solfège et leur goût si sûr ? On voudrait être aussi simple et ne pas leur poser des questions compliquées : l'architecture publique ne serait-elle pas par excellence du domaine public, une affaire de démocratie directe, publique ?

Une architecture démocratique n'a rien à faire avec le culte de la fausse personnalité ni avec le faux culte des personnalités. Laissons aux uns perpétuer le souvenir de leurs présidents par les mémoriaux et aux autres les pièces montées à la gloire des petits pères des peuples, pourtant réalisés à leurs frais mais à leur insu. En effet, au lieu d'un jury arbitrairement nommé et dominé par ces décideurs, délibérant de plus en secret et en exclusivité, il conviendrait peut-être, en matière d'équipements publics, d'en débattre publiquement et de voter démocratiquement. Après tout, l'architecture est une affaire pacifique et non une guerre de presse-bouton, pour être du domaine réservé. C'est seulement alors qu'elle nous concernera tous, pour le plus grand bien du développement de la culture du plus grand nombre.

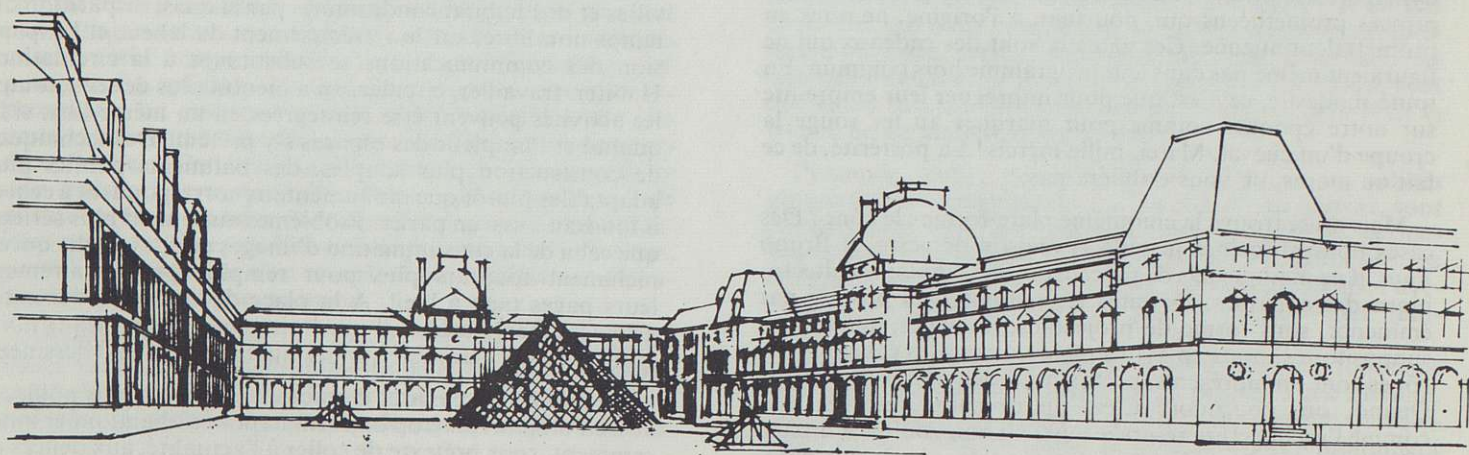
Ce serait en même temps le bon usage des media d'ouvrir le débat sur le mode de vie et non sur la mode. Mais, pour ce faire, il faudrait être branché non pas sur des courants éphémères qui se créent par des petites surprises, par la fausse nouveauté, par des petits changements superficiels ou anecdotiques, mais sur des idées ouvrant des voies et en même temps le vrai débat : sur le décloisonnement fonctionnel des villes et de l'habitat conditionnés par la quasi disparition du temps non libre, sur le rétrécissement du labeur et l'expansion des communications se substituant à la circulation. Habiter, travailler, circuler... n'a bientôt plus de sens ; toutes les activités peuvent être réintégrées en un même lieu, si la qualité et l'ampleur des espaces s'y prêtent. Des techniques de construction plus souples, des bâtiments publics plus adaptables plutôt que monumentaux correspondent à cela et il faudrait aussi en parler. Problèmes autrement plus sérieux que celui de la consommation d'images par des media qui en réclament toujours plus pour remplir spectaculairement leurs pages tape à l'œil. A la place de tant de séduisantes grimaces inexplicables, il vaudrait mieux des tableaux noirs pour réfléchir ensemble sur des figures même mal dessinées.

Le rôle de la presse et des autres media est plus noble, et aussi d'un pouvoir trop important, pour s'abandonner innoemment, sous prétexte de coller à l'actualité, aux délices de l'architecture objet. Et ceci sans prendre parti, sans opinion.

Mais, au lieu des idées et des théories, voici venu l'âge pragmatique où, à chaque saison, à chaque parution de revue, défilent devant nos yeux une théorie de ces blocs primaires, ces grands ou petits monstres tantôt avec des entrailles tourmentées, tantôt avec tous les viscères dehors : moulés en béton brutalisé, ou revêtus de carreaux de faïence comme une salle de bains extravertie, avec ou sans éventration arrondie et qui scellent un fonctionnalisme encore plus arbitraire et plus congelé que jamais auparavant, quand régnait encore la trame ratiocinante du rectangle. Désormais, il suffit qu'on désaxe le cube ou qu'on le coupe en deux et en diagonale et voici un monument ou une ambassade. Et déjà un autre imite et le jury marche une fois de plus. Car, comme disait un de nos anciens : surprendre est facile, convaincre est autrement difficile.

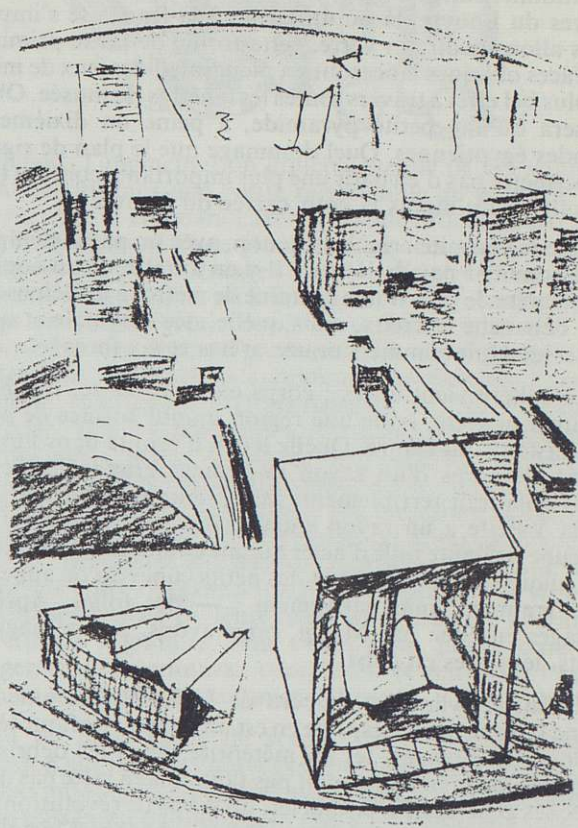
A quoi bon présenter sans commentaire ni critique ces imageries, et leurs producteurs comme une ménagerie qu'on va jusqu'à déguiser en singes savants jouant au foot sous le sponsorship d'un de ces magazines de mode ? A la place de tous ces flonflons, il nous faut des articles de fond, même à fonds perdus, mais sur des problèmes fondamentaux : sur la création des structures, la topologie des formes, de leur croissance et de leur différenciation ; sur la programmation, construction et appropriation des différents espaces ; sur des techniques et des méthodes nouvelles de toutes sortes qui mènent au-delà de tout cela. Idées, qui sont depuis longtemps dans l'air et qu'on ne peut jamais se contenter d'annoncer trop tôt et de répéter inlassablement pour que l'imagination prenne finalement le pouvoir à la place des images.

D. G. Emmerich.



La "pyramide" du Louvre de l'architecte I. Pei.

"La tête de la Défense" projet lauréat de J.v. Spreckelsen



HISTOIRE CONTEMPORAINE

Elias Cornell

LE CIEL COMME UNE VOUTE...

Essai sur la conception spatiale de Gunnar Asplund. Adaptation du suédois par A. Schimmerling.

L'auteur donne, dans le cas d'un pionnier de l'architecture moderne dans les Pays Scandinaves, Gunnar Asplund, l'exemple d'une préoccupation constante de l'intégration du sentiment cosmique dans son œuvre, qui a évolué du néo-classicisme en cours au début du siècle à une expression fonctionnaliste authentique.

Le travail de Gunnar Asplund arrive à sa signification ultime dans la conception de lieux solennels, inspireurs, austères, théâtraux ou enjoués... Dans son travail, les espaces dominant plus fortement que chez la plupart des autres architectes de notre temps. Dans toute construction, le chemin qui mène de l'extérieur à l'intérieur représente un renouvellement constant, mais l'expérience lyrique et dramatique arrive à son apogée dans un espace qui est clairement et subtilement subordonné à sa finalité, aux activités qu'il doit abriter.

Que pourrait-on faire de mieux que de regarder ses bâtiments en vue de se familiariser avec un architecte et son travail ? Très souvent il n'existe aucune autre alternative car les réalisations constituent les réponses à toutes les finalités et à tous les problèmes ; mais, dans le cas d'Asplund, il est également utile d'étudier ses opinions, ses nombreux écrits, dans lesquels il expose tant d'idées personnelles sur son propre travail et celui de ses collègues. Il est un de nos meilleurs architectes. Et, en même temps, il est un de nos critiques en architecture des plus avisés. Son choix de modèles en vue de symboles de composition et de détails architecturaux — la manière dont il a brodé librement sur les éléments de l'architecture classique ou les traditions classiques dominant vers 1880 — parlent pour lui-même. Ses travaux préparatoires ont également leur importance — des esquisses et tentatives où l'on peut voir comment, pas à pas, l'architecte formule sa réponse au fur et à mesure que le problème devient clair et que la solution émerge.

CHAPELLE DE LA FORÊT

La Chapelle de la Forêt, réalisée en 1920, constituait le premier projet totalement indépendant entrepris par Asplund. Il s'agissait du premier bâtiment réalisé après qu'il eut gagné, avec Sigurd Leverentz, le concours pour l'aménagement du cimetière du sud de Stockholm. Il écrivit, dans le

Doc. Gunnar Asplund Arkitekt (1885-1940).
Edit. Stockholm AB Tidskriften Byggmästaren 1943.
Dessins, esquisses, photographies. 250 p. Textes en suédois.
Légendes complémentaires en français.

journal *Arkitektur*, que « le bâtiment fut construit au milieu de la forêt et qu'il devait se subordonner d'une façon modeste à cet entourage. Et c'est ainsi que les sapins et les épinettes dépassent la toiture d'une hauteur double de l'édifice. Le chemin forestier conduit directement au portail, soutenu par douze piliers, où les personnes en deuil se réunissent en attendant le convoi funèbre. Les portes revêtues de métal sont ouvertes et, à travers les grilles en fer, on entrevoit l'espace inondé de lumière de la chapelle. »

Ceci constitue la première description d'Asplund dans sa manière de guider le visiteur. L'expérience débute dans l'environnement externe au fur et à mesure que les personnes s'approchent du bâtiment. Ils entrent dans la pièce et s'y reposent.

Asplund ne semblait pas totalement satisfait avec le toit. Il admet qu'un plafond en stuc vertical accroché à des poutrelles en bois peut contenir un élément de risque, mais ceci ne constitue pas la cause de son insatisfaction, car l'expérience fut un succès. Il critique son propre travail parce qu'il trouve la hauteur de l'espace exagéré. « La coupole réalisée devait flotter d'une façon immatérielle au-dessus du hall d'entrée surbaissé, mais en réalité elle produit un effet plus ramassé et plus horizontal que ce que les dessins permettaient d'imaginer. »

Un dôme se dressant d'une façon détachée au-dessus de parties en contrebas — cet objectif ne fut pas atteint. Asplund raconte également le cas de l'hôtel de ville de Listers où le même phénomène se reproduisit : « Ceci m'apprit une chose en ce qui concerne l'effet produit par un espace circulaire : il apparaît plus élevé que dans les dessins, à cause probablement de l'absence de parois délimitant l'espace d'une façon nette. Dès que la corniche fut réalisée on s'aperçut que la salle du tribunal, au lieu d'apparaître basse et spacieuse, revêtait un aspect indéterminé ni élevé ni plat. » Asplund a voulu dissiper cette impression indéterminée en surajoutant une vaste coupole au-dessus de la salle, mais cette idée fut abandonnée pour des raisons financières.

Tous les architectes se livrent à des spéculations concernant l'articulation de l'espace, les proportions et les propriétés visuelles. Mais Asplund a consacré plus de réflexion à ce thème que la plupart des gens. En 1915, il a analysé les propriétés des intérieurs d'églises, à la fois en termes de principes et en se référant à des exemples particuliers, comme par exemple dans sa description de l'église de Sigfrid Ericsson à Masthugget à Göteborg. Les églises perdent leur sens de la direction et leur tension spatiale quand l'accent sur le chœur et le sanctuaire, dans des espaces eucharistiques oblongues, cède la place à une attention plus diffuse au sein d'espaces plus larges formant un cadre pour les sermons.

Asplund a été très familiarisé avec une expérience et une esquisse dans ce domaine. Cette expérience, sous forme d'une salle d'audition musicale, a été réalisée par Sigurd Lewerentz pour une exposition à la Galerie d'Art de Liljewalchs. « Il s'agit là d'un espace empreint d'un sentiment profond. Sa vraie couleur — bleu au-dessus de l'ameublement — apparaît comme une voûte céleste dans la pénombre, et la transition entre les murs et le plafond est rendue imperceptible par l'absence de lumière. Cette idée aérienne est réalisée d'une façon particulièrement réussie : les espaces formés par les parois sont si délicatement fragmentés au moyen d'encadrement élancés que le rythme mathématique confère une immatérialité à l'espace », nous dit Asplund, l'auteur de la description suivante concernant les premiers projets d'Ivar Tengbom pour la salle de concert de Stockholm :

« La grande salle de concert représente une transition entre l'espace extérieur et intérieur, mais en aucun cas il ne s'agit d'un compromis. Elle repose d'une façon conséquente sur une ambiance musicale plutôt que sur l'effet architectural propre et, pour une fois, cette approche peut se justifier. L'architecture est légère, le plafond apparaît comme flottant, un effet qui rappelle les tentes de l'époque gustavienne fixés sur des supports élégants et minces. L'espace vaste et accueillant et la perception lointaine de la plateforme de l'orchestre détournent la vue de l'architecture pour l'orienter vers cet espace immatériel et sans limites déterminées. Cet espace, rempli de musique, apparaît comme formant un cadre propice au plus irréel des arts. »

Le principe de la préparation dramatique réalisa sa percée au moment où Asplund prépara ses premières esquisses pour la bibliothèque de Stockholm. Le visiteur devait accéder à cette bibliothèque par une longue montée droite. Cette dernière devait conduire du monde extérieur à l'entrée principale et au hall où elle devait être confrontée à l'interpellation « Gnoti Cafton » (Connais-toi toi-même). Après un repos dans le hall, le visiteur s'apprête à monter l'escalier monumental qui découvre en haut les étagères remplies de livres couronnés par la coupole majestueuse du hall central. Cette conception a des affinités avec la bibliothèque du British Museum, quoique, dans ce bâtiment, on accède horizontalement à l'espace situé au-dessous de la grande coupole.

Asplund n'a jamais oublié de faire appel à ce cheminement évocateur précédant l'entrée dans ses bâtiments. Son introduction vivante à la description de la section des arts décoratifs de l'Exposition de Göteborg représente à la fois un manifeste et une analyse. Il accompagne les architectes de l'Exposition à travers les divers secteurs et arrive à la section consacrée aux cimetières, conçue par Lewerentz, empreinte d'une allusion discrète à la tradition des cimetières chinois : « En quittant l'espace couvert d'une coupole par une ouverture aménagée au fond de la salle, nous apercevons à contre-jour une échelle de Jacob montant au plateau de crémation. On est indubitablement confronté avec une idée monumentale dans le cas de cet escalier et des jolies terrasses du cimetière. L'idée originale des terrasses disposées à des niveaux de plus en plus élevés et l'inclinaison croissante de l'escalier renforcent l'attente. Celle-ci trouve sa récompense sur le plateau d'en haut, bien plus par la vue très large qu'il offre au-dessus des toitures et la cité extraite d'un songe d'en bas que par le bâtiment à l'arrière-plan, aux proportions agréables mais pas suffisamment convaincantes en tant que façade postérieure. Supposez qu'il n'y ait point eu de bâtiment mais tout juste le ciel au bout de l'escalier? »

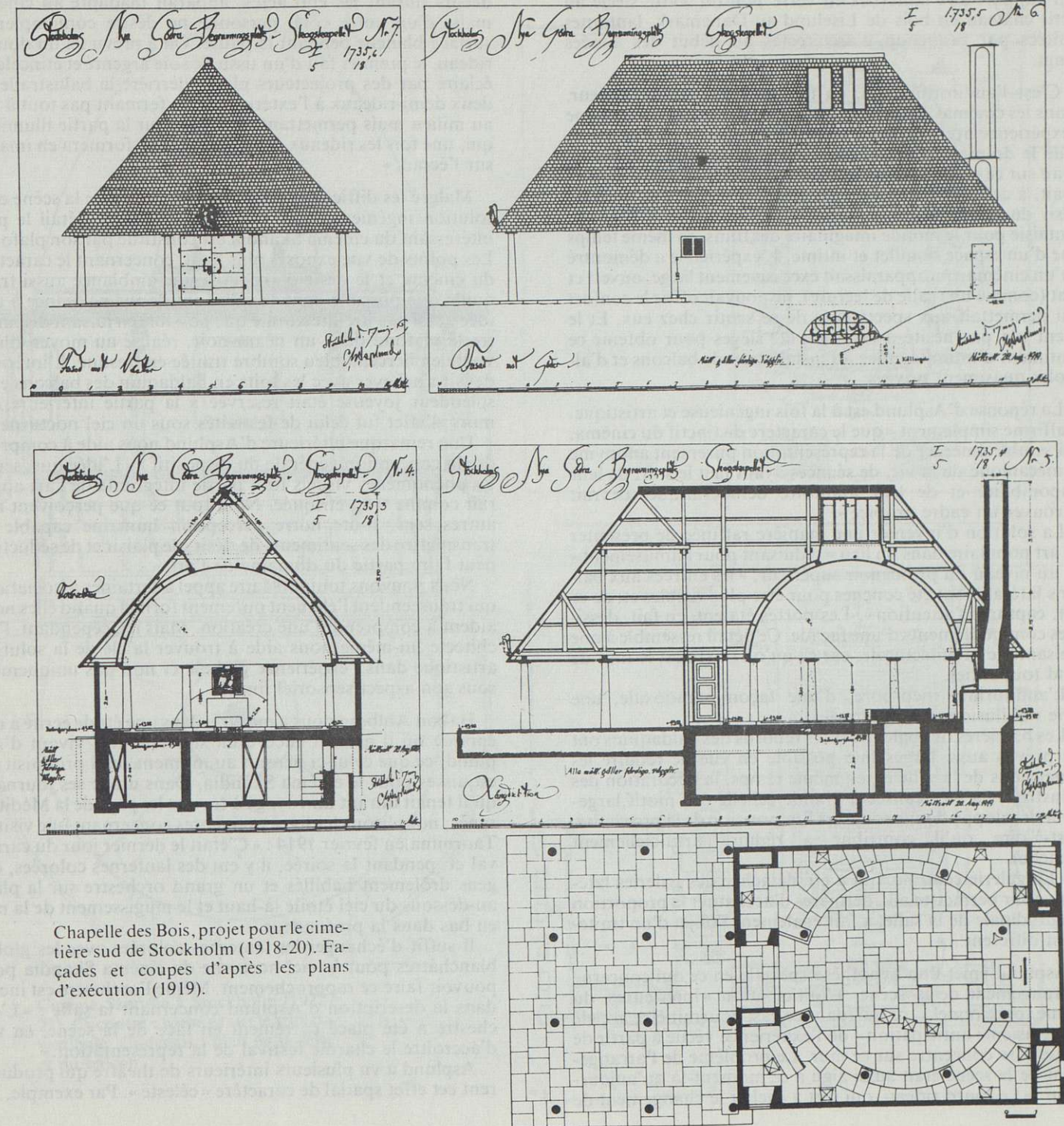
Expectation et résolution, Asplund décrit ici le processus essentiel de l'expérience architecturale.

Les travaux d'Asplund illustrent ces principes et la tension existant entre eux d'une façon peut-être plus précise que le travail de n'importe quel autre architecte contemporain, et ceci d'une façon discrète et sans l'ombre d'une préciosité.

LE CINÉMA SKANDIA

Ceci arriva dans le cas du cinéma Skandia où il résolut le problème d'organisation d'un espace dans un cadre donné. L'expérience début en face de la façade conservée en « l'état » du vieux bâtiment Warodell : « Les portiques sont appelés à exprimer, par des moyens architectoniques, la transition entre la façade quelque peu vieillie, mais sérieuse et imposante de Scholander, et la modernité criarde dans une certaine mesure et colorée du cinéma. Ses murs et ses plafonds sont peints en gris sombre rappelant la couleur de la façade et l'asphalte du dallage extérieur. »

L'architecte nous conduit, par la suite, à travers le portique et le vestibule et en passant par une petite « rotonde » captivante à un nouveau départ — une nouvelle attente — une ouverture architecturale de caractère théâtral à l'intérieur : « Le promenoir inférieur prend la forme d'un déambuloire autour de l'auditorium. Le mur de l'auditorium, décoré de bas-reliefs exubérants et des cadres de porte revêtus de soie et peints en rouge, étincelle sur le fond vert profond des parois et du plafond lisses. Le mur de l'auditorium, surmonté d'un plafond suspendu, a été conçu pour donner l'impression d'un lieu d'amusement attrayant. » Des lampadaires en forme de globes sur consoles éclairent l'espace — une légère déviation



Chapelle des Bois, projet pour le cimetière sud de Stockholm (1918-20). Façades et coupes d'après les plans d'exécution (1919).

par rapport aux lanternes en verre poli du XVIII^e siècle au petit château en bois de Liselund au Danemark, lanternes imitées par beaucoup d'architectes au début des années vingt.

C'est l'auditorium qui, en fait, retient l'intérêt majeur. Dans les cinémas, aussi bien que dans les théâtres, il faut que l'expérience architecturale soit polarisée sur l'endroit où se joue le drame. Asplund, aussi bien que le maître d'œuvre, avait sur ce point délicat des exigences identiques ; ce dernier avait, à cet égard, une expérience éprouvée : il s'agissait du désir du public pour un cadre à la fois irréel et plein de fantaisie pour le monde imaginaire des films, en même temps que d'un espace douillet et intime. L'expérience a démontré qu'un cinéma, qui apparaissait excessivement large, ouvert et plat (comme une salle de lecture), ne pouvait offrir le confort qui permettait aux spectateurs de se sentir chez eux. Et le client n'a pas hésité à sacrifier 122 sièges pour obtenir ce sentiment d'intimité grâce à l'installation de balcons et d'alcôves quasiment privées.

La réponse d'Asplund est à la fois ingénieuse et artistique. Il affirme simplement « que le caractère distinctif du cinéma, qui semble émerger de la représentation purement anonyme et mécanique de la vie, de séances ayant lieu le soir, de leur disponibilité et de leur auditoire démocratique, devrait retrouver un cadre propice ».

La solution d'inventer une manière raffinée de présenter un art populaire dans un lieu « séduisant pour l'amusement » et, au niveau du promenoir supérieur, « les entrées aux balcons latéraux ont été conçues pour être plus visibles et, de ce fait, capturer l'attention ». Les portes étaient, en fait, dessinées comme éléments d'une façade. Ce détail ressemble à une plaisanterie architecturale, car ce qu'on ouvre est le mur de fond tout entier.

L'auditorium incorpore, d'une façon paradoxale, une série « d'illusions volontaires ».

Les barrières des balcons et les rebords des baldaquins ont été prévus aussi larges que possible en vue de réduire les dimensions de la salle et, en même temps, la décoration des balustrades a été réalisée à grande échelle (un motif largement développé donne toujours l'impression de la proximité, c'est-à-dire qu'il contribue à réduire artificiellement l'échelle).

« La galerie centrale, qui a été détachée des galeries latérales pour permettre aux dernières d'accentuer la proportion longitudinale de la salle, a fait également l'objet d'un traitement différent... »

Asplund émet une hypothèse spéciale en ce qui concerne l'arrangement de la scène. L'anticipation « intérieure » du thème fonctionnel — ce qui, dans ce cas, pourrait être appelé la « troisième anticipation » de l'expérience vécue à partir de la rue — se concentre sur ce mur. Le problème de l'arrangement de la scène était aussi aigu à ce moment-là qu'aujourd'hui. « Le lourd rideau, qui sert à cacher le changement de

décors durant les entr'actes, apparaît inadapté au cinéma mais, d'un autre côté, personne ne désire contempler la surface blanche pendant la pause. On a prévu ici un double rideau, le premier fait d'un tissu de soie argenté et étincelant, éclairé par des projecteurs placés derrière la balustrade, et deux demi-rideaux à l'extérieur ne se fermant pas tout à fait au milieu mais permettant un regard sur la partie illuminée qui, une fois les rideaux déployés, se transformera en images sur l'écran. »

Malgré les difficultés inhérentes au dessin de la scène et la solution ingénieuse apportée dans ce cas, le détail le plus intéressant du cinéma Skandia est constitué par son plafond. Les points de vue exposés plus haut, concernant le caractère du cinéma et le désir d'arriver à une ambiance aussi tranquille que possible dans la salle, ont donné naissance à une idée aussi peu architecturale que possible en faisant disparaître le plafond dans un néant noir, réalisé au moyen d'une voûte en berceau bleu sombre traitée en fresque. L'intérieur devait s'achever avec les toits en baldaquin des balcons et la splendeur joyeuse était réservée à la partie inférieure des murs ; l'effet fut celui de festivités sous un ciel nocturne.

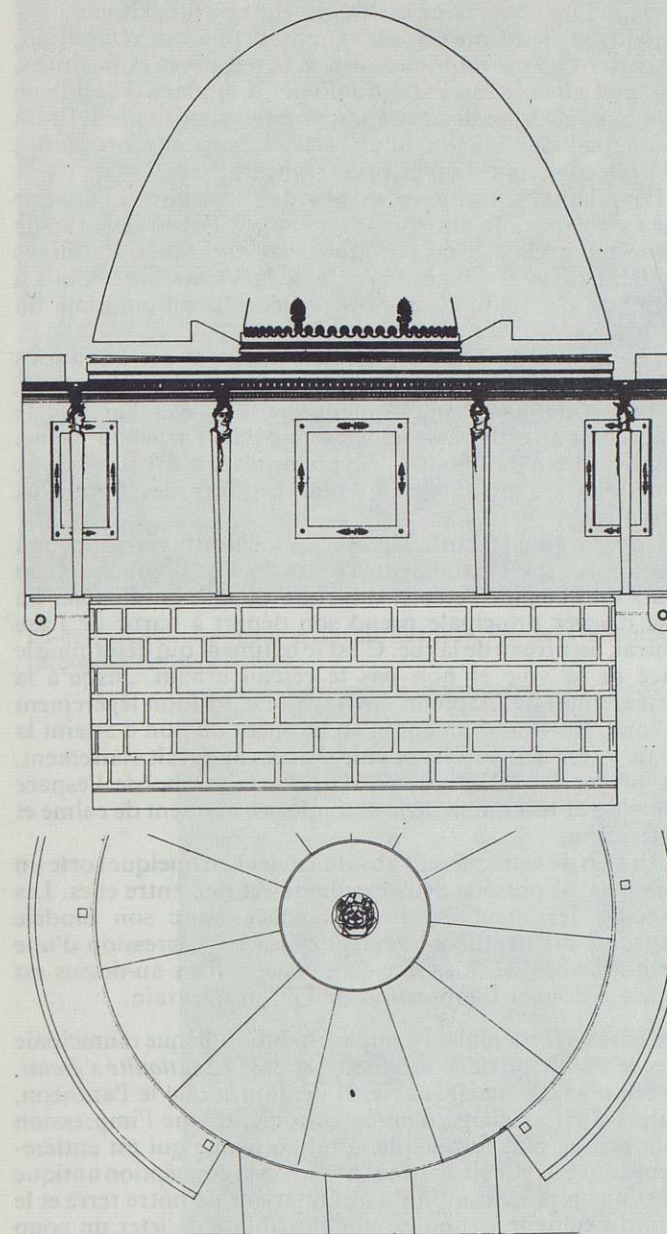
Une remarque ultérieure d'Asplund nous aide à comprendre la conception générale du dispositif : « L'idée que, seuls, les phénomènes visuels font partie intégrante de l'art apparaît comme trop étriquée. Non, tout ce que perçoivent nos autres sens, toute notre perception humaine capable de transmettre des sentiments de désir, de plaisir et de séduction peut faire partie du domaine de l'art. »

Nous pouvons toujours faire appel à certaines associations qui transcendent l'élément purement formel quand elles nous aident à comprendre une création. Mais ici, cependant, l'architecte lui-même nous aide à trouver la clé de la solution artistique dans l'expérience globale et non pas uniquement sous son aspect sensoriel limité.

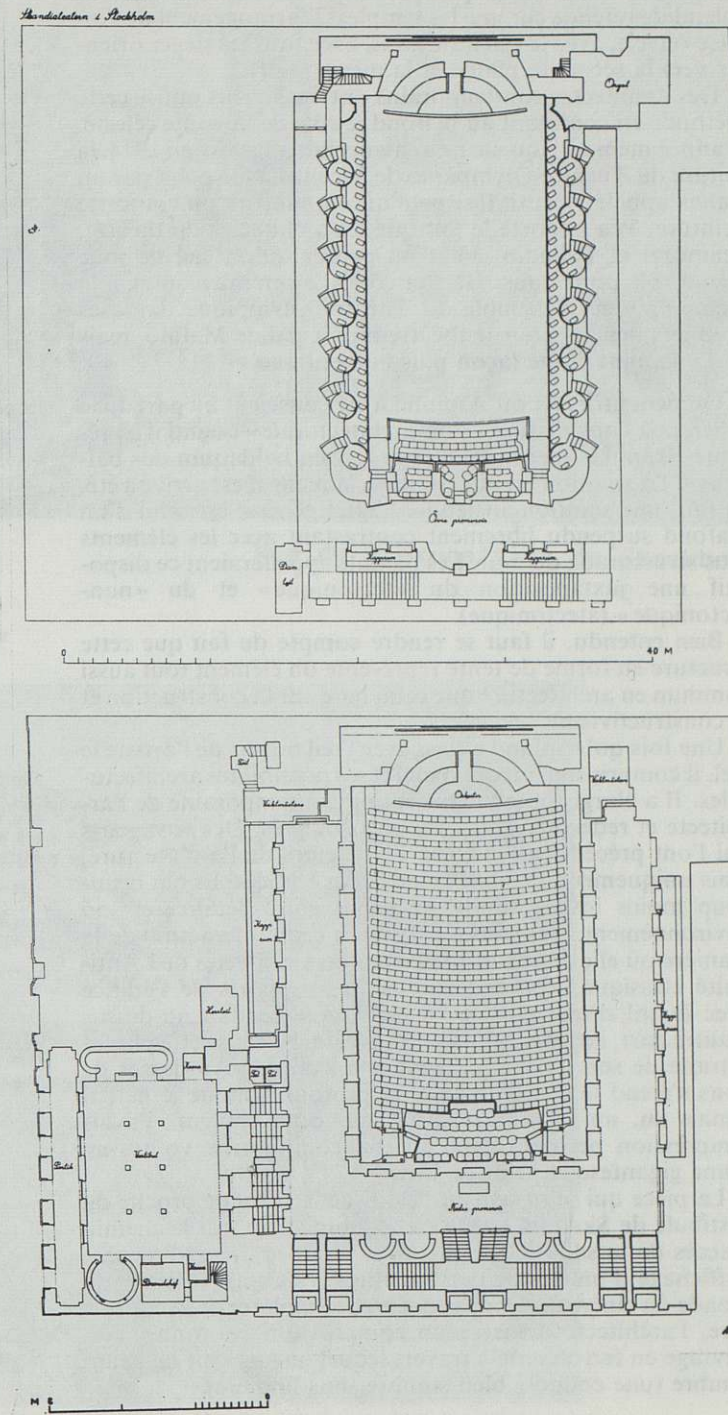
Hakon Ahlberg nous a montré, dans une étude écrite à une époque où il gardait encore un souvenir très vivant d'Asplund, ce que celui-ci pensait au moment où il produisit ses esquisses pour le cinéma Skandia. Dans un de ses journaux qu'il tenait durant un voyage à travers les pays de la Méditerranée, nous lisons les lignes suivantes concernant une visite à Taormina en février 1914 : « C'était le dernier jour du carnaval et, pendant la soirée, il y eut des lanternes colorées, des gens drôlement habillés et un grand orchestre sur la place au-dessous du ciel étoilé là-haut et le mugissement de la mer en bas dans la profondeur. »

Il suffit d'échanger les lanternes colorées avec les globes blanchâtres pour le ciel nocturne du cinéma Skandia pour pouvoir faire ce rapprochement. Même l'orchestre est inclus dans la description d'Asplund concernant la salle : « L'orchestre a été placé carrément en face de la scène, en vue d'accroître le charme festival de la représentation. »

Asplund a vu plusieurs intérieurs de théâtre qui produisirent cet effet spatial de caractère « céleste ». Par exemple, il a



Cinéma Skandia à Stockholm (1922-23). Ci-contre : rotonde sur le côté du vestibule. Ci-dessus : plan de la salle et du balcon.



noté à Syracuse : « Le théâtre grec est vaste sur le plan des dimensions et de l'effet qu'il produit. Le même caractère de splendide retenue comme les temples. L'arrangement de l'espace ouvert, avec le ciel au-dessus, avec tous les sièges orientés vers la scène, la plaine et la mer. »

Des architectes contemporains ont également utilisé cette méthode en conférant au plafond le rôle de la voûte céleste. L'année même à laquelle nous avons fait allusion, en 1914, la toiture du Théâtre Olympique de Vicenza a été peinte par un Italien appelé Piccuti. Il se peut qu'Asplund ait pu voir cette peinture. Peu importe le fait que les architectes du théâtre, Scamozzi et Palladio, aient pu penser qu'un ciel ne joue aucun rôle pour nous. De son côté, Lewerentz a suivi, à la même époque, l'exemple du Théâtre Olympique dans ses premiers dessins pour le théâtre municipal de Malmö, mais en l'adaptant d'une façon plus authentique.

On peut affirmer qu'Asplund a été conscient du paradoxe inhérent à l'appellation « non-architecturale » quand il a présenté Skandia, « terminé avec le toit en baldaquin des balcons ». La solution architecturale à laquelle il est arrivé a été, en fait, une solution ancienne. L'effet général est celui d'un plafond suspendu librement contrastant avec les éléments plus structuraux du mur. Les pandits appelleraient ce dispositif une juxtaposition du « tectonique » et du « non-tectonique » (atectonique).

Bien entendu, il faut se rendre compte du fait que cette structure en forme de tente représente un élément tout aussi commun en architecture que celui basé sur la construction et le constructivisme.

Une fois qu'Asplund a saisi avec l'œil ouvert de l'artiste le ciel, il comprit son impact visuel et ses possibilités architecturales. Il a élargi toute la conception contemporaine de l'architecte et redécouvert des rapports oubliés. Des voyageurs qui l'ont précédé ont cherché les origines de l'architecture, mais uniquement parmi les pierres des édifices. Ils ont beaucoup moins insisté sur les relations entre l'édifice et son environnement. Asplund a découvert cette interaction de la manière où elle était considérée par les architectes de l'Antiquité classique, notamment dans les rapports de l'édifice avec le sol d'une part, et le ciel qui s'étendait au-dessus d'autre part, intemporel, simple et vaste. Notons cette phrase extraite de son journal de voyage à Tunis : « Au-dessus de nous s'étend le ciel, si bleu et si profond comme je ne l'ai jamais vu, un tel timbre offert par cette couleur ; j'avais l'impression permanente d'un ciel comme une voûte, un dôme gigantesque peint en bleu. »

La pièce qui se trouve au-dessus de la rotonde proche du vestibule de Skandia est un ciel en miniature, sur le chemin d'accès de la salle. Cette pièce est réservée de préférence à l'affichage d'images de personnalités et de stars célèbres du monde du cinéma... Dans l'enveloppe en plâtre de la couverture, l'architecte a inséré un compluvium couronné d'un ouvrage en ferronnerie à travers lequel on aperçoit un néant sombre (une coupole bleu sombre sans lumière).

LA BIBLIOTHÈQUE CENTRALE DE STOCKHOLM

Quand les plans pour la Bibliothèque de Stockholm atteignirent, après maintes modifications, la phase de réalisation, pour des raisons multiples, à la fois négatives et positives, Asplund abandonna l'idée du dôme. A la place il décida de conférer à la salle des prêts une forme cylindrique. Il fit un grand pas en direction d'un « classicisme intransigeant », selon l'expression d'un critique français.

Pour définir son volume, Asplund s'est inspiré de l'époque qui s'est avancé le plus sur le chemin de l'abstraction et de l'absolu — le classicisme baroque tardif en France. Parmi ses modèles, on peut citer la barrière de la Villette de Ledoux à Paris, un des édifices les plus sévères du rationalisme du XVIII^e siècle.

Les entrées de la bibliothèque constituent des imitations libres du musée Thorvaldsen à Copenhague. A cette époque, au milieu du classicisme romantique vers 1800, l'architecte Bindesböll a trouvé ses modèles au palais Farnèse à Rome. La référence à des modèles égyptiens n'est guère justifiée. A l'intérieur, on peut tout au plus évoquer des tombeaux étrusques.

Un des grands portails, avec ses entourages rappelant l'Antiquité, revêt clairement la fonction d'un point d'arrêt au cours du cheminement en direction de la bibliothèque. La voie d'accès principale prend son départ à partir de l'axe central, au niveau de la rue. C'est le bâtiment qui détermine le tracé de la voie et non pas le réseau urbain. Jusqu'à la dernière minute, Asplund envisagea une position légèrement oblique. Et, tout d'un coup, au moment où l'on a atteint la partie vitrée de l'entrée, la voie d'accès apparaît clairement. On monte l'escalier qui se rétrécit et on aborde l'espace immense et tranquille de la rotonde, un moment de calme et d'élévation.

Au sein de cette pièce, l'absolu devient en quelque sorte un paradoxe. Il possède deux extrémités et rien entre elles. Les étagères, les meubles et le plancher, avec son modèle emprunté au Panthéon, veulent donner l'impression d'une certitude absolue. L'espace sans repères fixes au-dessus est appelé à donner l'impression de l'infini incertain.

Charles Nordenfalk a comparé la Bibliothèque municipale avec le Panthéon dans son Essai réputé : *L'Antiquité s'éteint*, un témoignage remarquable. Il démontra que le Panthéon, malgré l'œil aménagé dans la coupole, donne l'impression d'un espace plus fermé que la bibliothèque qui est entièrement couverte. Or, le Panthéon — selon la conception antique — est une représentation du ciel inférieur de notre terre et le regard extérieur symbolise une possibilité de jeter un coup d'œil dans le ciel des Dieux, car « les fenêtres du ciel étaient ouvertes ».

L'idée de concevoir une toiture à l'image du ciel ne fut guère abandonnée par Asplund pour la raison simple qu'il a trouvé une nouvelle possibilité d'exprimer l'illimité dans le plafond du hall de la bibliothèque, qu'il a su exprimer à l'aide



Vue de l'exposition de Stockholm

Ci-dessus : Esquisse pour le cinéma Skandia. Vue de la bibliothèque de Stockholm côté jardins.



du langage de l'abstraction géométrique. Dans la section des jeunes, il a inventé deux nouvelles manières de varier le motif de la voûte céleste. Avec l'aide de Nils Dardels, il a réalisé la chambre des légendes comme un espace de rêve où John Blund déploie son parapluie céleste et où l'on rencontre une série de figures légendaires ou extraites des romans d'aventures. Dans une des salles de lecture, il a déployé une carte des étoiles sur le plafond. On peut affirmer sans exagérer que l'affirmation d'Asplund concernant le caractère « pédagogique » de cette carte, qui fut exécutée par Alf Munthe, ne fut qu'un prétexte pieux.

Asplund n'a jamais essayé de développer ses projets sur la base d'une doctrine philosophique quelconque. Il n'a jamais eu confiance dans « l'articulation logique du devenir des choses » que ses critiques semblaient exiger.

C'est presque un anachronisme que de l'entendre parler en termes philosophiques à propos de problèmes architecturaux en inaugurant ses cours à l'Institut Polytechnique en 1931.

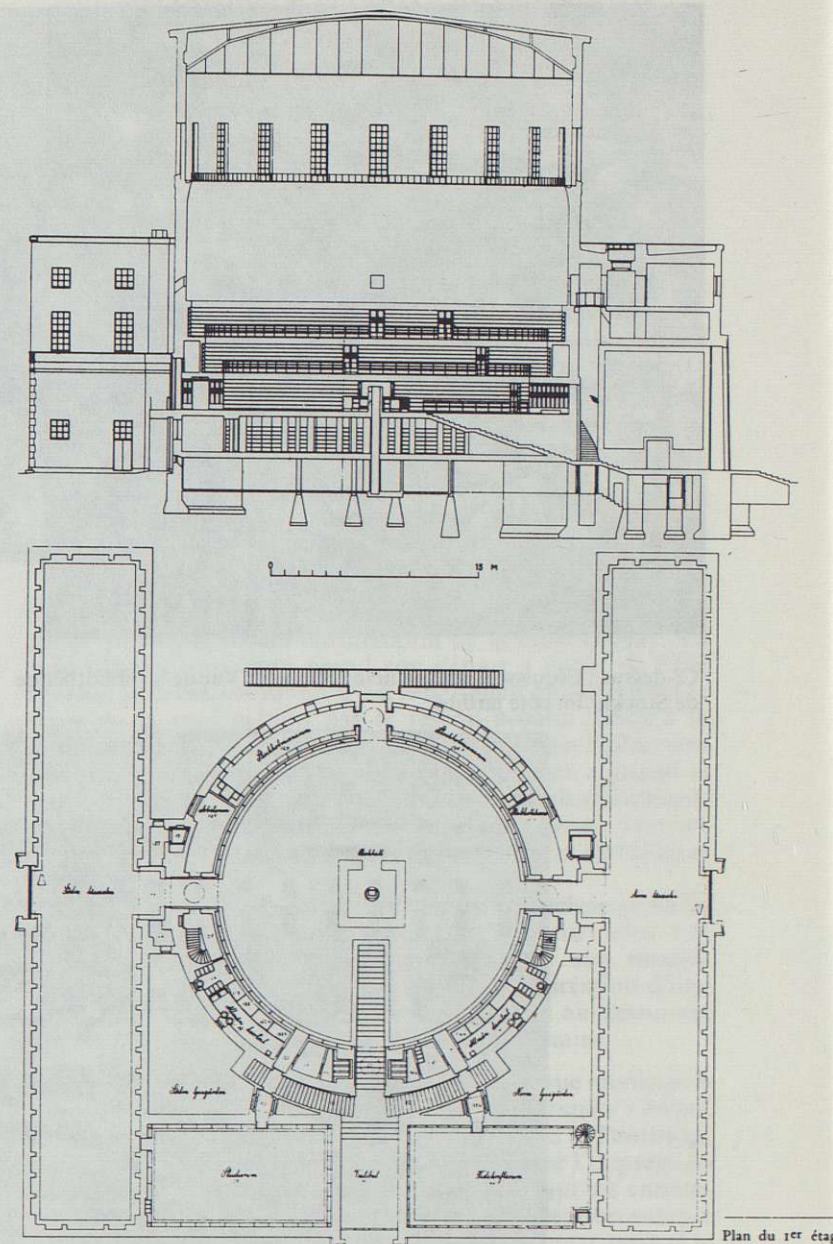
S'il était réellement devenu la victime « du profond désaccord » que certains ont voulu découvrir dans le projet de la Bibliothèque, alors il a eu l'occasion de démontrer avec une maîtrise enjouée mais néanmoins sérieuse ce qu'il entendait avec ses idées spatiales. Il en fit la démonstration lors de l'Exposition de Stockholm en 1930.

L'EXPOSITION INTERNATIONALE DE STOCKHOLM (1933)

Malgré sa durée limitée, cette exposition ne fut pas une phase passagère dans l'architecture suédoise. Et malgré le fait qu'elle ne fut qu'une histoire d'été, elle représentait la commande qui lui conféra le maximum de liberté. La progression libre vers son entrée principale et l'avenue dénommée le Corso, incluant des visites à des espaces et des salles ouvertes ou fermées, des pièces avec et sans toitures et des espaces à ciel ouvert, ressemblait à une démonstration plaisante du répertoire entier d'Asplund, l'ensemble de son message, pourrait-on dire. « Un rêve en matière de fonctionnalisme », affirmait l'architecte danois Aage Rafn — une caractérisation excellente.

La promenade — où l'excitation de la découverte est combinée avec l'intérêt pédagogique — prend son départ avec une entrée séduisante et se poursuit ensuite par une alternance entre espaces ouverts et fermés jusqu'au sommet constitué par un cadre marqué par le mât principal, l'estrade musicale et le grand restaurant. Par-ci et par-là, on trouve des endroits de repos signalés d'une façon imaginative, des variations anticipant l'accomplissement.

En ce qui concerne l'entrée principale, Asplund note : « Par son ouverture, elle est destinée à encadrer et à présenter la vue du Corso et de ses bâtiments et cette disposition est basée sur la présomption que les choses qu'on pourrait voir à l'intérieur exerceront un attrait sur le public. Peut-être s'agit-il moins d'un édifice que d'une pièce nécessaire pour signaler



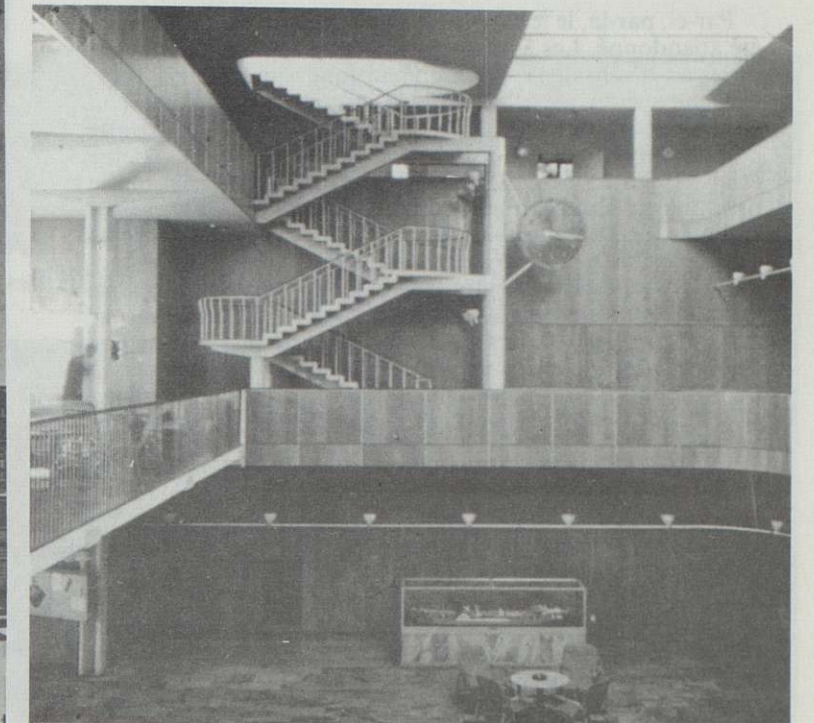
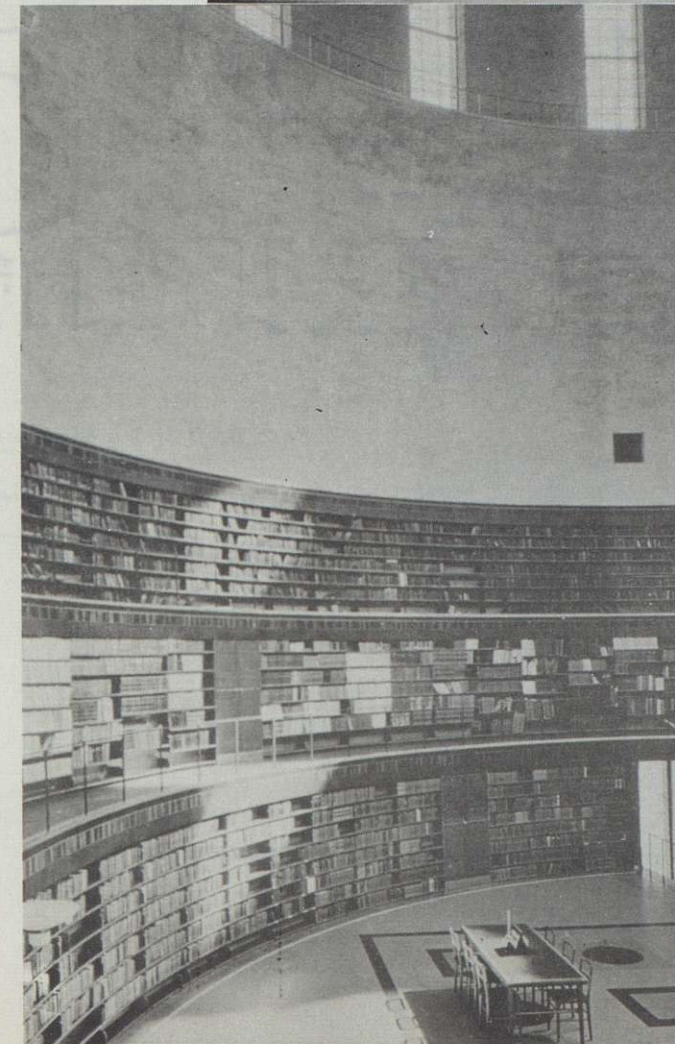
Plan du 1^{er} étage

Plan et coupe ; bibliothèque de Stockholm



: Hôtel de Ville de Göteborg.

Vue de la salle de lecture de la bibliothèque de Stockholm.



Hall : hôtel de ville

d'une façon joyeuse l'Exposition; revêtue avec les drapeaux de toutes les nations pendant la journée et magnifiquement éclairée durant les soirées. Comme la plupart des pavillons d'exposition, il fait carrément face à la vue la plus attrayante.»

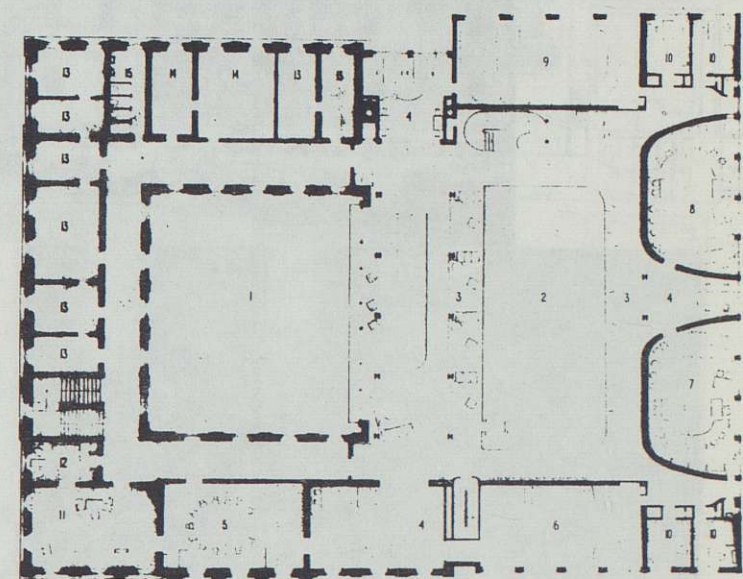
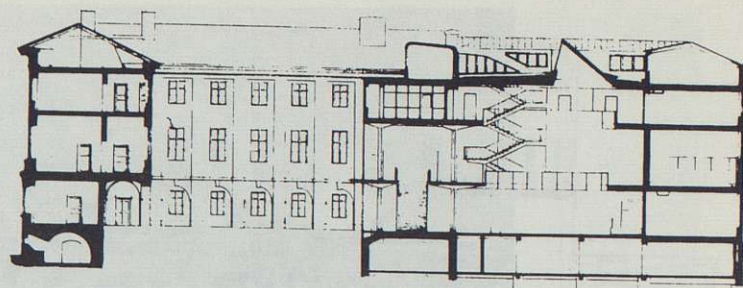
Au fur et à mesure qu'on progressait en avant, il y eut peu de séparation entre l'intérieur et l'extérieur, tout spécialement dans les salles d'exposition. «Les choses exposées à l'Exposition de Stockholm font partie intégrante de la conception extérieure; elles sont visibles à travers des vitrines de différentes dimensions, de manière à ce que les visiteurs du soir puissent avoir une idée du contenu de l'exposition malgré la fermeture des halls.»

Aucun des aspects de l'Exposition ne fut surestimé: «Les halls de l'Exposition de Stockholm étaient prévus pour offrir un cadre temporaire à l'Exposition, ce qui était équivalent à ne pas donner une préférence aux considérations architecturales proprement dites.» Puisque les expositions présentées ne pouvaient en aucun cas accéder à la valeur universelle d'une présentation du type «musée», il aurait été vain de créer quoi que ce soit qui rappelât les musées. Il apparaissait plus naturel de prendre comme point de départ le caractère plus neutre et moins prétentieux de l'immeuble commercial et de continuer de cette façon d'avancer sur le chemin tracé par l'Exposition de Paris de 1867.

Par-ci, par-là, le jeu subtil entre espaces ouverts et fermés a été abandonné. Les accents dramatiques tels que les toitures pliées au-dessus de l'exposition nautique sont devenus rares. Le planetarium, avec son effet spatial contradictoire, était un espace entièrement clos. La réalité visuelle était à l'opposé de la réalité théorique. A l'intérieur d'un dôme peu ou à peine éclairé, l'œil ne percevait naturellement aucune sensation de profondeur. Tandis qu'une démonstration se déroulait dans ce cadre, la forme hémisphérique donne au spectateur l'impression d'être assis à l'extérieur, sous le ciel étoilé. Les images des corps célestes se déployaient dans l'infinité de l'espace. Quoiqu'il fût impossible de déterminer leur distance par rapport aux yeux, on les situait dans une hémisphère perçue pour la simple raison que le matériau de l'édifice restait invisible. Il est difficile d'imaginer un jeu plus ingénieux concernant l'expérience architecturale de l'espace.

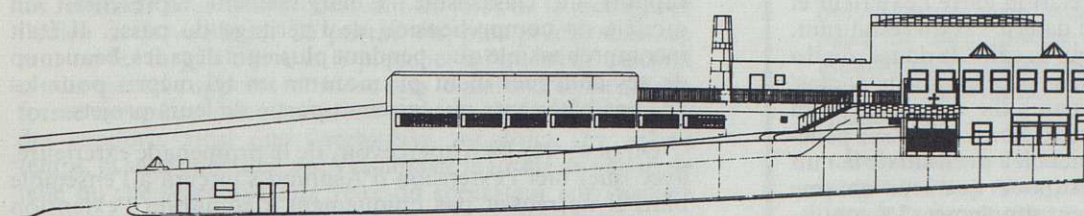
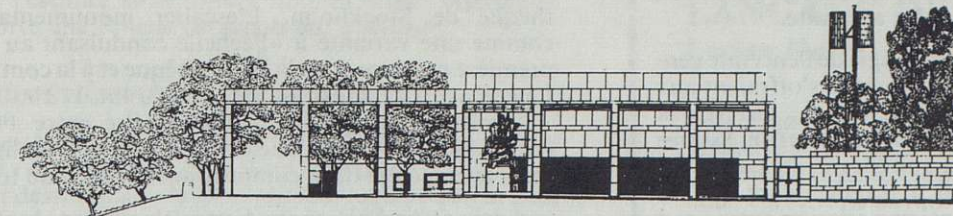
Si l'on suivait les choses selon l'ordre de la présentation, l'expérience troublante du planétarium a été suivie par une succession de halls aux contenus variés. Et c'est ainsi qu'on arrivait à l'antithèse spatiale du planétarium — le centre du festival. Ici, le grand mât de l'Exposition se dressait fièrement — une paire d'ailes gelées en plein vol — désignant le ciel.

Pour Asplund, le néant n'existait guère sur le plan de la conception spatiale. Il n'a jamais confondu le ciel bleu ou bleu sombre — le jour ou la nuit — avec une sorte d'infinité abstraite. Pour Asplund, la voûte du ciel a été le monde visuel. Ce fut son intuition artistique qui décida si la toiture

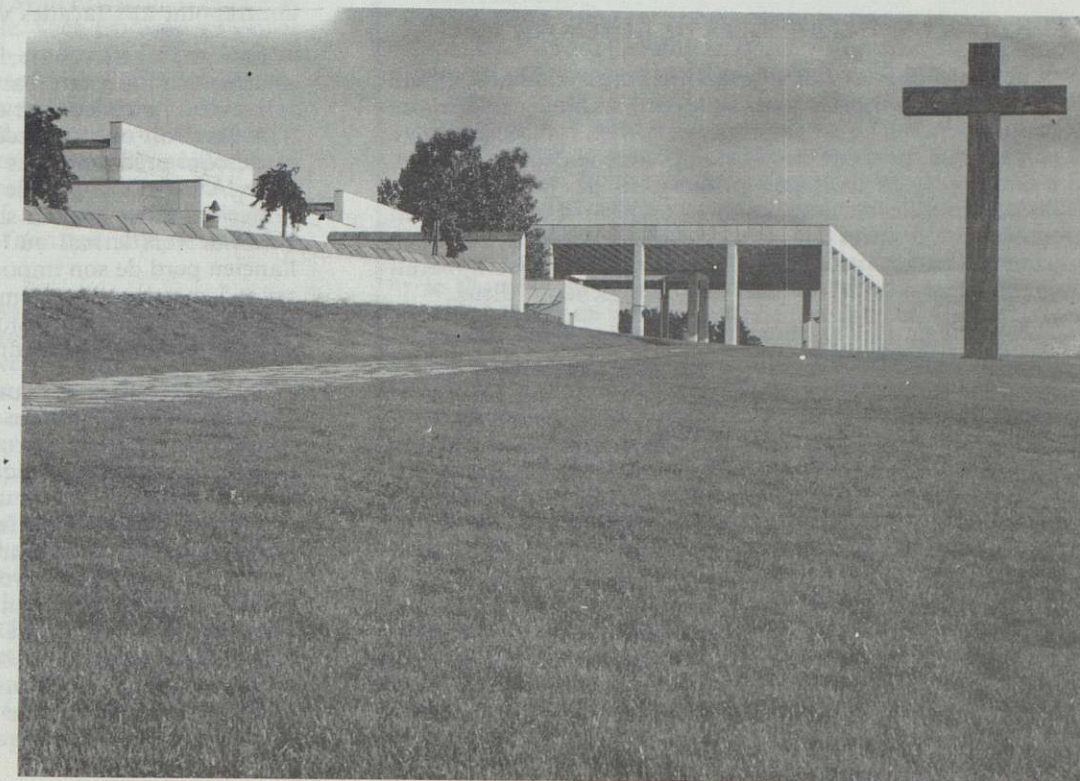


10. Överläggningsrum.
11. Borgmästarens rum.
12. Forum.
13. Rådhuskansli.
14. Starbhuskontor.
15. Toalett för personal.

Coupe sur l'ancien et le nouveau bâtiment
Plan du 1er étage



Crématoire des Bois, Stockholm. Façades est et ouest. Vue du chemin de la Croix vers le Crématoire.



devait être représentée par le ciel, par une image du ciel ou par un espace dessiné d'un façon plus abstraite.

Après avoir parcouru l'endroit privilégié de l'enceinte centrale de l'Exposition, de multiples occasions s'offraient aux visiteurs pour parcourir le monde imaginaire — terrestre et céleste —, fruit de la fantaisie d'Asplund. Une verrière située dans l'enceinte du Café Puck du restaurant du parc était aménagée en palmeraie. Asplund a fragmenté ce lieu en plusieurs parties, en établissant ainsi une relation entre « son nom empreint d'humour et le caractère quasi fortuit du lieu ». *Ellida et Bølgeblick* offrait une vue sur l'eau et une vue splendide sur les environs. Mais le « *Puck* » était orienté vers le nord. Et ainsi, au lieu de se contenter de cette exposition, Asplund a recouvert l'enceinte d'une ample verrière orientée vers le ciel.

L'architecte a senti que l'interrelation entre l'extérieur et l'intérieur a été le mieux exprimée dans le cas du restaurant. Ceci a été particulièrement vrai pour la salle de danse, où il a explicitement condamné l'idée d'un espace entièrement clos. Au contraire, il a pourvu les fenêtres du restaurant d'un vitrage réfléchissant, son mot d'ordre étant : « Laissez pénétrer dans la salle la pénombre, le ciel bleu profond de la nuit et les mille lumières clignotantes pour que leur charme atteigne ceux qui dansent ou sirotent simplement leurs boissons. Les gens n'ont pas l'intention d'abandonner leur attache avec la nature, tout particulièrement en été. »

L'HÔTEL DE VILLE DE GÖTEBORG

Le projet de l'hôtel de ville de Göteborg a conduit Asplund à travers les trois principaux styles de l'architecture suédoise contemporaine. Le projet primé premier en 1913, de caractère romantique, présente des analogies avec le deuxième projet d'Ostberg et la troisième proposition de Westman pour l'hôtel de ville de Stockholm (1905-1906). Les pièces sont également dessinées dans le même esprit. Asplund, qui est un jeune débutant prometteur de vingt-huit ans, apparaît comme égal à ses aînés mais encore dépendant d'eux.

A partir de 1919 et au cours des années vingt, Asplund a travaillé dans un esprit « classique » pour l'hôtel de ville. Il a pris des distances vis-à-vis de ses aînés et a décidé en même temps de garder intact l'ancien édifice. Le problème de l'articulation spatiale a été à la fois difficile et attrayant. En 1920, il a imaginé un hall circulaire dans l'esprit de Palladio, couvert d'un velum plié. Cette solution de couverture indéfinie lui a peut-être été suggérée par l'exemple du Théâtre Olympique de Vicenza, en 1914, l'année où ce velum fut démonté pour être remplacé par le ciel peint. Lewerentz a adapté ce motif à ses esquisses théâtrales en 1921.

Le hall circulaire représentait une phase transitoire. Asplund semble s'intéresser par la suite à l'idée d'un hall rectangulaire avec lanterneau, accessible à partir de la cour de l'ancien hôtel de ville. Un dessin de 1925 montre un espace

creux comme support de toit, analogue à celui de la Bibliothèque de Stockholm. L'escalier monumental apparaît comme une variante à « l'échelle conduisant au ciel » de la première esquisse pour la Bibliothèque et à la contribution de Lewerentz à l'Exposition de Stockholm.

L'édifice, qui fut finalement réalisé entre 1934 et 1937 retient l'idée de base d'une cour ouverte et d'un hall couvert. Mais le caractère de la composition changea du tout au tout.

Après avoir élaboré ses dessins classiques, Asplund aida à préparer la percée du fonctionnalisme en Suède. Dans le cas de l'hôtel de ville, il a élargi son expérience acquise à l'occasion de l'Exposition. Il a été épargné à l'architecte d'harmoniser son propre classicisme avec celui de Tessin et de Carlberg.

Cette attitude a accru encore le respect d'Asplund par rapport au classicisme. L'élargissement représentait un modèle de compréhension de l'héritage du passé. Il était incompréhensible que, pendant plusieurs décades, beaucoup de ses collègues aient pu montrer un tel mépris pour les anciens bâtiments qui faisaient partie de leurs projets.

On peut très bien apercevoir, de la promenade extérieure, avec quel tact l'extension d'Asplund s'intégra à l'ensemble bâti. Il ne réussit pas uniquement à équilibrer l'extension avec la façade du bâtiment ancien, mais également avec l'édifice de la Bourse du côté opposé en position oblique, tandis que la partie de l'extension à la façade fermée crée un contrepoint aux façades voisines de la Bourse.

Faisant face au square, la façade de l'hôtel de ville présente un aspect unitaire fait d'ancien et de nouveau et cet aspect est rehaussé à l'intérieur par un contraste savamment composé.

A l'endroit où l'on accède au vestibule, c'est le bâtiment ancien qui prédomine. Le contraste apparaît ensuite dans la cour. A travers la grande baie vitrée, on peut apercevoir le nouveau hall et deviner son lanterneau. De cet endroit, on continue vers le hall où le nouveau prédomine tandis que l'ancien perd de son importance, son rôle se limitant à éclairer et à encadrer discrètement le ciel au-dessus de la cour. Le hall produit une impression de paix malgré toutes les portes et les nombreuses personnes qui y circulent.

Quelques esquisses pour l'Exposition apparaissent comme étant une transition entre les phases ancienne et nouvelle du projet.

L'éclairage entre obliquement par les fenêtres latérales cachées côté sud et il est uniformément réparti dans le hall ; son intensité varie d'une façon appréciable selon le temps, la saison et l'heure de la journée. L'escalier à pente douce situé d'un côté du hall se profile avantageusement derrière le niveau intermédiaire, contre la grande baie vitrée donnant sur la cour. A l'extrémité du hall, un escalier de type constructiviste zigzague en direction des étages supérieurs et se fond en quelque sorte dans un plafond peint en bleu. Grâce à sa capacité inimitable de variation, Asplund a réuni en un

seul motif l'escalier et la toiture flottant dans l'espace, en quelque sorte une échelle de Jacob qui s'éclipse.

LE CIMETIÈRE DE LA FORÊT A STOCKHOLM

Le projet le plus marquant et à la fois le plus délicat d'Asplund est le cimetière de la forêt à Enskede, Stockholm. Le premier dessin éclaire le processus par lequel l'auteur s'est acheminé vers la phase finale du projet. Dans ces dessins, datant de 1936, la loggia tend à revenir à la ligne classique des années vingt. Elle ressemblait bien plus à un temple grec en ruines que le bâtiment qui fut réalisé par la suite. Ce dessin prévoit neuf colonnes et rappelle le temple le plus ancien de Paestum qu'Asplund a visité durant son voyage en 1914.

Le chemin continue en direction du portail en fer forgé et les reliefs de Bror Hjort, décrivant les joies de la jeunesse et l'adieu de la vieillesse. Ce portail ou, plus précisément, ce mur en fer forgé s'ouvre et le plancher à l'intérieur descend tandis que les supports montent vers le plafond suspendu en forme de voûtes. Ici, l'architecte a retenu la forme arrondie des supports ainsi que l'architrave simplifiée. En même temps, la salle constitue une variante de la forme du vestibule telle qu'elle se profile aux yeux du spectateur sur l'espace environnant. A l'intérieur de la salle, par contre, les supports et les linteaux se détachent sur le fond immatériel des voûtes. Le ciel de fond est inclus dans la peinture exécutée dans le creux du mur qu'Asplund confia à Sven Ericsson. L'espace et la fresque forment une unité totale. Sven Ericsson a raconté lui-même, pendant le travail, que « le dessin a été rendu aussi brillant que possible et ceci pour renforcer l'impression de la pièce qui est spacieuse et lumineuse à la fois ».

Sven Ivar Lind a eu sans aucun doute raison concernant les intentions d'Asplund au sujet de cette pièce tranquille quand il a écrit à propos de l'architecture du cimetière de la Forêt : « La chapelle est plutôt un chœur. [...] La forme de la chapelle devait exprimer sa signification fondamentale, le moment difficile du départ ».

A travers son architecture, Asplund a transformé l'idée contemporaine concernant l'environnement solennel du dernier adieu. Le sentier qui monte vers le sommet de la colline se distingue nettement d'un sentier de cimetière habituel. Il ressemble à une vieille voie romaine de cimetière, avec un revêtement de dalles irrégulièrement disposées semblable à la Via Appia en dehors de Rome. Et, une fois que les visiteurs ont passé devant la grande croix en pierre, ils ne rencontrent plus sur leur chemin de symboles familiers religieux.

Rien ne rappelle plus à cet endroit un bâtiment religieux. Les menaces coutumières de punition et de salut sont remplacées par le message double de caducité et d'éternité. Il en est de même pour la chambre à l'intérieur. Gunnar Asplund a dissous la différence dans la participation, la distance qui peut séparer les croyants et les autres. Dans sa chambre, personne ne possède une priorité et personne ne peut être exclue. Le moment de dire adieu appartient à tout le monde.

LANGAGE DE L'ARCHITECTURE

Lucien Hervé

Si ce qu'on appelle généralement la nature humaine est un mythe, alors la permanence de ses manifestations, et en particulier l'architecture, en est un autre. Les sentiments que nous éprouvons devant Chartres ou l'Acropole ne sont pas ceux qu'éprouvèrent ses bâtisseurs ; et d'ailleurs, si l'on considère l'évolution du sentiment en architecture depuis un siècle, si l'on mesure la distance qui sépare Viollet-le-Duc ou Ruskin de Le Corbusier, puis de Venturi ou de Krier, par exemple, on peut supposer que la distance qui sépare les archéologies est incomparable à celle qui nous sépare du passé. On sait que les cathédrales et les temples grecs étaient polychromes ; nous en avons vu assez de représentations, lu assez de descriptions ; et cependant, nous n'apercevons Amiens ou le Théséion que dans leurs couleurs actuelles, à travers les habitudes esthétiques de notre époque et de notre classe.

Le langage de l'Architecture évolue et se modifie comme la langue même ; nous parvenons à grand-peine à lire Villon dans le texte ; et nous ne pouvons, sans une longue préparation, nous attaquer à Rutebeuf ; mais Villon et Rutebeuf, retraduits en « français moderne », ont le pouvoir de nous bouleverser.

La photographie, qui n'a jamais été un témoin neutre, montre d'abord l'évolution d'une vision : il n'est pas indifférent que le photographe d'architecture choisisse le drame ou l'harmonie, la frontalité ou la perspective, l'isolement de l'objet ou son expression spatiale, le dehors ou le dedans, et que sa vision se nourrisse de tout ce que les arts plastiques lui ont apporté. Lucien Hervé est un nom bien connu dans les milieux de l'architecture ; sa recherche plastique est parallèle de celle de Le Corbusier, dont il fut longtemps le collaborateur et l'ami ; sa vision est incontestablement celle qui nourrit le Mouvement Moderne : c'est celle d'une image très construite, où domine la géométrie sensible, et « le jeu savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière ». Il s'y lie une expression d'atemporalité liée à la forme pure semblable à ce qui se trouve dans les écrits de Le Corbusier ou de Van de Velde : on sait que ce dernier rêvait d'un musée de la forme pure où il aurait réuni ce qui lui paraissait, dans toutes les époques et toutes les civilisations, ressortir à la « conception rationnelle », nécessairement génératrice de formes parfaites. Le rapport des pleins et des vides, les tracés régulateurs, le jeu des contrastes, n'appartiennent sans doute à cette conception rationnelle que par un artifice de la pensée ; mais cet artifice a nourri l'architecture depuis Loos et Rietveld, et la nourrit encore, en partie, aujourd'hui ; il a nourri, d'une certaine façon, l'architecture du siècle des lumières ; et bien d'autres encore.

En d'autres temps, d'autres lieux, d'autres hommes, qui ne nous ressemblaient guère, ont produit des objets émouvants. Leur réinterprétation, leur révision, nourrissent non seulement notre appétit de formes merveilleuses, mais aussi le besoin de nous raccrocher à un passé, fût-il imaginaire, et d'établir la nécessaire continuité avec nos pères, sans laquelle nous ne pourrions sans doute survivre. Robinson ne survit, on le sait bien, qu'en transportant avec lui toute l'Angleterre, et en marquant avec Vendredi la distance et l'amalgame, simultanément.

Distance et proximité : c'est ce qui permet de voir, éternellement et toujours différemment, l'architecture. Si Lucien Hervé, qui est un homme de très grande culture, ne fait pas de l'Escurial une image innocente, c'est qu'il abolit la distance en la comblant des menaces que cette architecture diffuse encore, sourdement, envers une société qui a fini de craindre l'autorité de Philippe II.

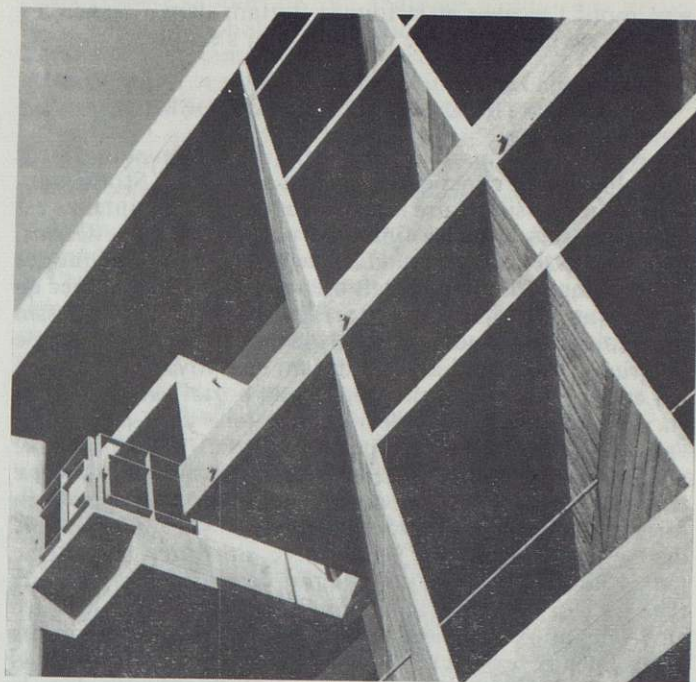
Il faut sans doute bien le dire à ceux qui l'ignorent encore : la photographie ne sert pas qu'à renseigner. Peu d'images du livre admirable de Lucien Hervé permettent une reconstitution neutre des espaces qu'elles montrent. Tels ne sont pas leurs propos, cependant elles donnent plus à voir que « l'émotion intacte » ; elles ajoutent à l'architecture et à ce qu'elles retiennent le langage même du blanc et noir, des deux dimensions, du grain, de l'éloigné ou du rapproché, du sombre ou du lumineux. Ainsi peut-on, à la limite, retourner ces images en oubliant ce qu'elles « représentent », et éprouver, devant ces compositions devenues partiellement non-figuratives, une émotion désormais tout à fait pure (1). Cependant, ce serait sans doute greffer aux photos de Lucien Hervé une signification trop restreinte ; il est évident que tout le jeu des forces qu'elles expriment disparaîtrait ; car l'architecture, ici, s'accroche de toutes ses forces à une terre qui paraît la nourrir et la sécréter. Aériens ou massifs, illuminés ou plongés dans l'ombre, les édifices participent de la terre, du rocher, du sable ou de la végétation.

Les textes célèbres de Paul Valéry servent ici de contrepoint à l'image. Il s'agit sans doute d'une volonté d'appuyer la recherche du passé imaginaire par celle d'une pensée dont la permanence est tout aussi illusoire ; peut-être est-ce là un effet plus pléonasmatique qu'on ne pourrait le croire ; car la pensée de Valéry est tout aussi marquée par son temps que les images de Lucien Hervé. Elles me semblent cependant apporter un côté glacé à la réflexion, que ne comportent pas les photographies passionnées de Lucien Hervé. La phrase plus lyrique de Le Corbusier eût sans doute mieux convenu : mais ce n'est là qu'un très léger désaccord avec un recueil qui, je le répète, est en tous points magnifiques.

Pierre Puttemans.

(1) Le livre contient d'ailleurs, de ce que j'affirme ici, une preuve involontaire...

Langage de l'Architecture, photographies de Lucien Hervé, 1983.



Vue partielle de la façade du Club des industriels à Chandigarh (Le Corbusier) (Photo Lucien Hervé).

INFORMATIONS

Colloque Architecture et Psychanalyse. Espace et inconscient.

Ce colloque est organisé à Montpellier entre les 27 et 29 avril par l'Atelier de Travail et de Recherche sur l'Espace (ATRE). Les thèmes du colloque porteront sur les rapports de l'Architecture avec la Psychanalyse, avec ce que ceux-ci peuvent éventuellement avoir en rapport avec des notions de corps et de spiritualité.

Parmi les participants-conférenciers, nous remarquons les noms de G. Cochet, philosophie, Montpellier, du Père Cardonnel, Dominicain, de M. Christophe Pawlowski, architecte et professeur, Mme Françoise Wilder, psychanalyste, etc.

Le colloque est organisé par la Société Internationale de Congrès et Services, 337 rue de la Combe-Cauze, 34100 Montpellier.

Rencontre au Centre International de la Sainte-Beaume

L'Institut pour la rencontre et l'étude des civilisations et l'Ecole d'Architecture de Saint-Etienne organisent conjointement un colloque du 23 au 27 mai sur le thème : *Les demeures du sacré*.

Le programme de cette réunion est centré sur le rôle qui échoit à l'architecture moderne de recréer l'harmonie dans les lieux dévastés par un développement unilatéral des techniques et ceci tout particulièrement en initiant une réflexion dans des sites comme celui de la Sainte-Beaume. La rencontre évoquera le projet proposé naguère par Le Corbusier et le Père Couturier pour la création d'une *Cité de la Paix et de la Contemplation*, à cet endroit ; projet toujours actuel de nos jours.

Renseignements : Centre International de la Sainte-Beaume, 83640 Le Plan d'Aups.

LE CARRÉ BLEU 1985

Nous nous excusons auprès de nos lecteurs du retard intervenu dans la publication de la série 1985, retard dû à une réorganisation de notre travail. Les thèmes évoqués dans nos prochains numéros traiteront des **mutations** qui interviennent dans l'exercice de la profession dans les pays industrialisés et en voie de développement, de l'approche de l'architecture à partir des données de **l'aménagement intérieur**, des rapports de l'architecture et de l'informatique. Dans notre rubrique « **actualités** », nous commenterons les faits et projets significatifs sur le plan national et international à la fois.

n.d.l.r.

English translations by Roger Tanner.

LETTRE A L'ÉDITEUR

Nous recevons de Major Maté, architecte, membre de l'Académie des Sciences de Budapest, la lettre suivante en réponse à la question formulée par notre collaborateur Georg Varhelyi dans le numéro précédent (p. 43).

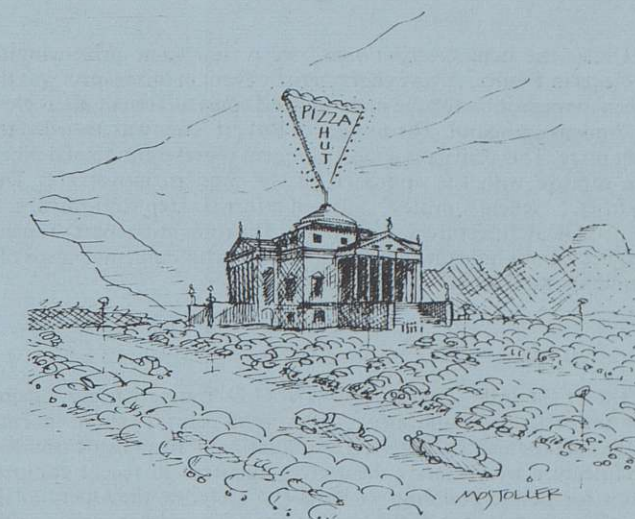
Monsieur,

...J'ai bien reçu votre numéro 3/84 et je vous remercie, ainsi que mon ami Georg Varhelyi, d'avoir rappelé mon quatre-vingtième anniversaire.

Je ne puis répondre en ce moment que très brièvement aux questions posées par G. Varhelyi :

Ma philosophie, base de mon approche, n'est pas la mienne mais celle de Marx ; ceci constitue la base de ma méthode en architecture, c'est la raison pour laquelle je considère l'opinion contraire des post-modernistes et de leurs alliés ce qu'elle représente en fait : l'application d'idéologies bourgeoises troubles à la théorie et à la pratique de l'architecture. Nous avons l'obligation de les juger mais, en aucun cas, d'en tenir compte, même d'une façon « nuancée ».

Recevez mes remerciements et salutations....



"Pizza Hut"

Michael Mostoller courtesy of the artist.

ENGLISH SUMMARY

The present number is a continuation on previous issues that were dedicated to clarify our point of view on contemporary architectural trends in Western Europe.

Under the heading "actualities" we present the newly constructed central library in Rotterdam one of the last works of our former collaborator J.B. Bakema (from the firm Van den Broek and Bakema united in a Community of Architects).

Situated in the heart of Rotterdam it stands with its front towards the open market and one of the main avenues of the city. Around the building are the pedestrian and cycle routes which allow visual contact with the interior. Therefore the ground level has large windows as an inviting gesture: come in please.

The fairly compact building mass is formed by a basement and seven floors with in its core a vertical communication system. Around this core are the departments which need contact to this vertical transport, among which the lending department, the book collections and the storages.

The building exemplifies a straightforward functional conception in the frame of a very stimulating environment.

* * *

Under the item "competitions" we review some prize-winning projects in France. A very characteristic event in this respect was the recent competition for the planning and construction of areas close to Amiens cathedral. The project of Robert Krier was awarded the first prize. This project is a most eloquent representation of deliberate rupture with the approach of the modern movement. This justifies I. Schein's protest calling it a further step towards obscurantism in architecture and planning. The romantic aspect of such a project cannot hide the fact that it side steps fundamental needs of a contemporary urban environment.

* * *

Under the title "Images in Power" G.D. Emmerich, responsible for the structural laboratory of an architectural school in Paris (UP6) makes a straightforward examination of formalistic trends in architecture which made themselves apparent in recent competitions for public buildings in Paris (La Défense, the Opera at the Bastille, the entrance of the Louvre, etc.). The author insists on the impoverishment of our formal vocabulary as a result of repeated application of elementary geometrical forms (cylindre, prisma, cube).

In our review on competitions, we comment equally on two recent events: the one concerning a regional Opera in Montpellier, the other a major cultural center in Nîmes.

Returning to the Paris scene, our collaborators are dealing with two exhibitions which have recently opened, each characteristic for a definite orientation.

* * *

The first one concerns *Charlotte Perriand* the well known designer (musée des Arts Décoratifs). Conceived and organized by the artist it offers a precise and living picture of her life's work.

Charlotte Perriand was one of the contributors to the foundation of the "art of living" movement after the exhibition of Decorative Arts in 1925, where she was already in charge of home interior design and where she presented several of her own pieces of furniture that are still produced to-day. She spent a few years in Japan (1940-43) where she discovered an art of living which has become an element of her spatial conception of the house — elaborated in close collaboration with Le Corbusier and his team.

* * *

A second exhibition was devoted by the "Institut Français d'Architecture" in Paris to works of the pupils of *Auguste Perret* who during the period following the first world-war called the "Master" to teach in an external atelier of the very academic Ecole des Beaux Arts. The pupils in question, whose works are showed: Adrien Brelet, Pierre Forestier, Erno Goldfinger, Jacques Gilbert, Denis Honneger, Edouard Lambert, André Ledonné, Michel Luxck, Paul Nelson, Oscar Nitzschke and William Vetter.

* * *

Emmerich gives a vivid account about his impressions after his visit to the exhibition: *Nouveaux Plaisirs d'Architecture*, a selection of projects by the Museum of Architecture of Frankfurt, exhibited at the Centre Pompidou in Paris:

"Once again, decorators, scene designers and other space cosmetic artists are having a right wank claiming not only to produce architecture, but each a variety of his own. This is, in fact, no longer a novelty, as every year now, these top vogue designers organise a fashion parade to show off their respective collections."

"So, hike up your trousers before the visit begins.

Botta's example of some quite acrobatic auto-fellatio in a ring is a real circus performance. Grumbach is on a par with Leon Zitrone for refinement; everything here's oral too and even purposely ground-loving, with astonishing ambiguities as far as admission is concerned. R. Krier has elaborated the whole Kama Sutra for a cube, but its quavering scripture appears to be suffering from syphilis. And there's Montes with a hundred thousand phalli obstructing as many vagina-vaults like South American transvestites. Then there's Moore's Italian brothel with dolce vita slides appealing to Las Vegas intelligentsia. With Nouvel, the whole reference system's there, square and square again, but just nothing in it. Nothing at all! That's the trick: you can make up just anything. With Ono de Koolhaas, some obnoxious old beaux with excessively smeared-up faces walk the streets, trying to be as vulgar as possible. With Rossi, you can perceive some sordid, abyssal penitentiary customs as if you were peeping through a key-hole. With Site, everything's so low-cut you'd think it had been infected by chancre, but still keeps on giving mischievous winks to seduce even if all the rest is contemptibly commercial. Ungers offers us a hygienic eros-

center, with lift, credit card and all, where dresses split lengthways and horizontally reveal the thousand and one standing or decumbent positions of the cube. Finally we come to Venturi, our Vignole of the Far West, lounging in a saloon with hilarious Coca-cola columns, harbouring neither complexes nor contradiction, designed for a clientèle of fetishists."

"Under the circumstance, as these exhibits come from Germany, it would have been better to replace such extravagancies by works of Konrad Wachsmann, Frei Otto and Berthold Burkhardt, Walter Kuhn, Gunther Günschel, Werner Ruhnau, Schultze Fielitz, Conrad Roland, Gernot Minke, Richard Dietrich and many other new-generation artists, as well as all their homologues all over the world, of course, who really and truly contribute to edifying one sole architecture."

*Extracts from D.G. Emmerich's article,
"New Solitary Pleasures in Architecture".
(Transl. by A. Mosonyi.)*

THE SKY AS A VAULT. Gunnar Asplund and the articulation of space.

Under the heading "History" (of modern architecture) Elias Cornell well known Swedish historian of architecture is undercasting *Gunnar Asplund's* work materialized both in his writings and projects to, a thorough analysis.

"The work of Gunnar Asplund always achieves its consummation, its ultimate meaning, in spaces — solemn, uplifting, austere, diurnal, festal, theatrical, playful. In his work too, spaces prevail more strongly over the whole than with most other architects of our time. In every building, the journey from exterior to interior is something new, but the lyrical and dramatic experience always achieves its apogee in a space which is clearly and finely attuned to the purpose, the act which it is to accommodate."

Elias Cornell analyzes several of his well known projects starting with the *woodland chapel* completed in 1920. The author notices here the first appearance of an architectural element which will be developed in his later projects: the dome; which in the present case was not yet a complete success:

"Asplund wrote in the journal *Arkitektur*, that the building was erected in the forest and was intended to remain modestly subordinate to it. And so pines and spruces rise above the roofs to twice the height of the building. The woodland road leads straight into the portico, borne up by twelve pillars, in which the mourners gather and wait. The iron-clad doors are flung open and through the inner wrought-iron gates one has a glimpse of the bright space of the chapel."

His inspiration in regard to the "celestial motive" has its origin in his impressions from Italy and the visit of Greek monuments, as the theatre of Syracuse.

At this particular time, in the early years of the 1920s, it was not uncommon for our architects to impart a celestial mood to their ceilings. Asplund was quite familiar with one experiment and a sketch. The experiment, in the form of a music room, was contributed by Lewerentz to an exhibition at the Liljevalchs Art Gallery.

And when Asplund, with the wide-open eyes of the artist, had captured the sky once and for all, he understood the whole of its visual import and all of its architectural possibilities. He had expanded the entire contemporary view of architecture, rediscovered forgotten relationships. Previous travellers following the same route had looked for the origins of architecture, but only among the stones of buildings. They wrote less about the interaction of buildings with their surroundings. Asplund had found that interaction in the same place where the architects of classical antiquity had once found it, namely in partnership with what was built on the ground or the ground itself and the sky which is stretched above it — timeless, simple and vast. In his diary he describes what he saw in Tunis:

"Above us the sky, so clear and deep blue as I have never seen it, such a timbre about that colour, I had the constant impression of the sky as a vault, a tremendous blue-painted dome".

Asplund develops this "celestial" spatial effect in the arrangement of the *Skandia* cinema in Stockholm and afterwards in his project for the *Stockholm Public Library*.

When plans for the *Stockholm Public Library*, after endless revisions, finally reached the construction phase, this provided a grand opportunity for dealing with questions of space. For innumerable reasons, both negative and positive, Asplund abandoned the idea of the dome. Instead he decided to make the lending hall cylindrical. He moved the project a big step towards something absolute, towards a "classicisme intransigent" as one French critic termed the style.

In his design of the actual volume, Asplund had harked back to the period which had previously taken architectural expression furthest towards the abstract and absolute, i.e. the late Baroque classicism of France. His exemplars include *Barrière de la Villette* in Paris by Ledoux, one of the strictest buildings of 18th century Reason.

Asplund's spatial principles were enlarged and enriched in his scheme for the *Stockholm Exhibition* (1930).

Despite its material brevity, that exhibition was not just a passing phase in Swedish architecture. And although it was only a summer-time story, it was Asplund's freest and most extensive assignment. The free progress towards its entrance and into the main thoroughfare, known as the *Corso*, including visits to open and closed rooms, rooms with and without roofs and places beneath the open sky, resembled a playful demonstration of Asplund's entire architectural repertoire, the whole of his artistic message one is tempted to say. "A dream in functionalism" wrote the Danish architect Aage Rafn — an excellent characterization.

The design of the extension of the *Göteborg City Hall* was a remarkable achievement and summarizes several of his previous spatial patterns.

The building which actually materialized between 1934 and 1937 retains the basic idea of an open courtyard and a covered hall. But the overall character turned out to be quite different.

After preparing his classical designs, Asplund had been instrumental in bringing about the breakthrough of functionalism in Sweden. In the City Hall he enlarged on the experience gained from his spatial experiments at the Exhibition. Some sketches for the Exhibition seem to be literal intermediates between the old and the new stages of Asplund's City Hall design. This put paid to one of the most difficult problems. The architect was spared having to balance his own classicism against that of Tessin and Carlberg, the baroque and classicist masters of the old City Hall.

This made Asplund's great respect for the past still more apparent. The enlargement was a model of understanding for the legacy of the past. For many decades it remained incomprehensible that so many of his colleagues could persist in their contempt of all the old buildings they encountered in the course of their assignment.

The main crematorium of the Woodland Cemetery in Stockholm is one of the last works achieved by Asplund. The authors conclusions in relation to this building and its siting are aimed at characterizing Asplund's general approach:

There is nothing here at all to remind one of a church building. The accustomed threats of punishment and promises of salvation are replaced by the ruined temple's dual message of decay and eternity. The same goes for the room inside. Gunnar Asplund has dissolved the difference of participation, the distance, which can otherwise be felt to exist between believers and others. In his room, nobody has priority and nobody can be excluded. The moment of leave-taking belongs to everybody.

English translations by G. Tanner.

THE LANGUAGE OF ARCHITECTURE by Pierre Puttemans

In this article Pierre Puttemans from Bruxelles attracts our attention on a recent publication by *Lucien Hervé* the well known photographer and critic on the basic elements of architectural communication: the geometrical forms, their emergence and their evolution through history as well as the message they convey to people. Hervé who worked through several years with Le Corbusier is devoting a special chapter to the masters work in Chandigarh. Many of the illustrations are accompanied by comments on architecture from philosophers or poets like Paul Valéry. (*Langage de l'Architecture*, Photographies de Lucien Hervé, 1983, Paris.)

PROCHAINEMENT DANS LE CARRÉ BLEU

ARCHITECTURE INTÉRIEURE

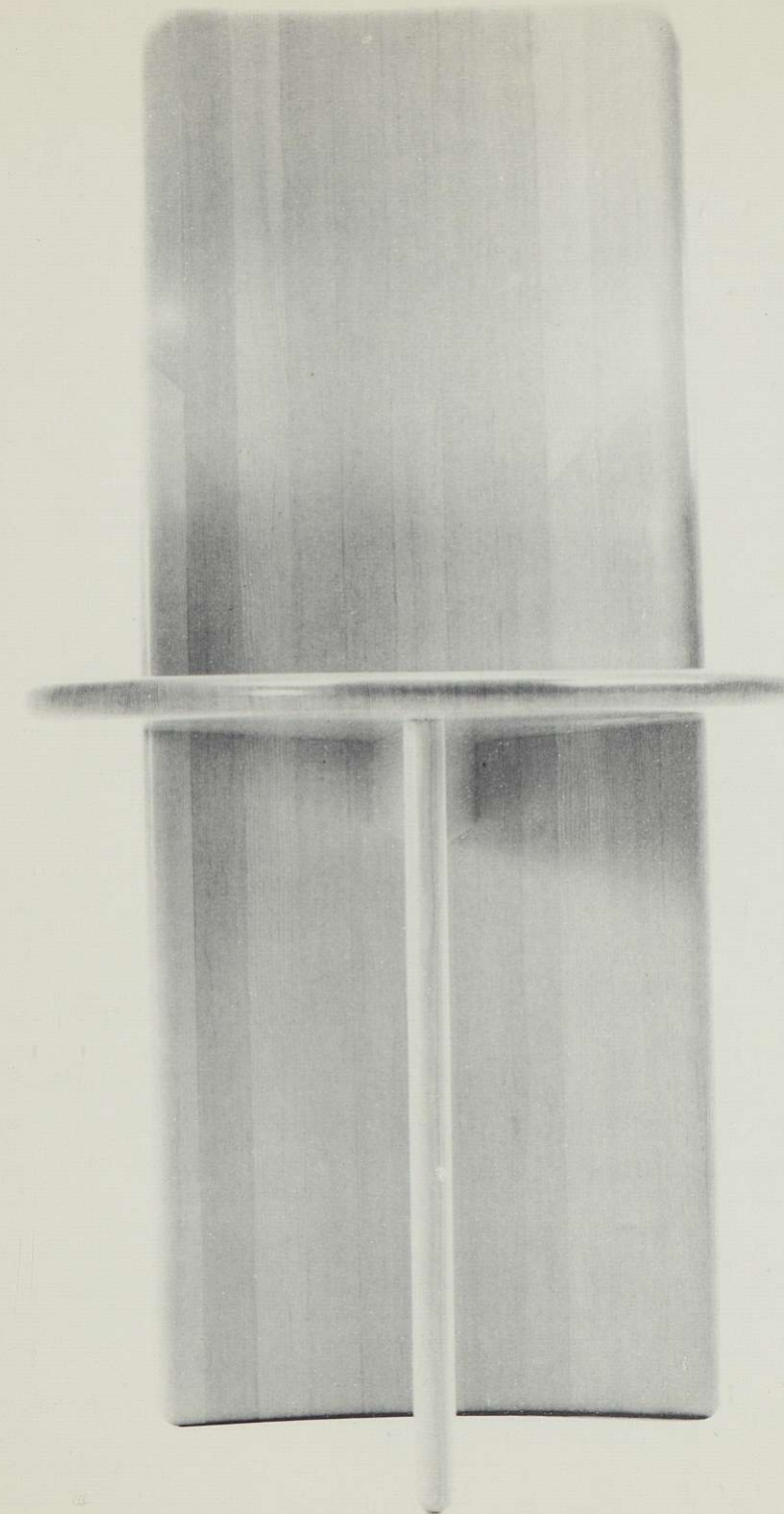
Approche de l'architecture à partir des données de
l'aménagement intérieur

ARCHITECTURE ET INFORMATIQUE

Etudes sur l'emploi de l'ordinateur en architecture et
en urbanisme

ARCHITECTURE ET PARTICIPATION

Vue d'ensemble des principales tendances dans ce domaine



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

VUOKKO

le carré bleu

1958-1984 : numéros disponibles

- | | | | |
|------|--|------|---|
| 1958 | 0 - Introduction au débat (Petäjä) | | |
| | 1 - Morphologie de l'expression plastique (R. Pietilä) | | 4 - Centres historiques et diffusion urbaine : un défi à l'habitat du grand nombre (P. Ciamarra, L. de Rosa). |
| | 2 - Deshumanización del Arquitectura (A. Blomstedt) | | |
| 1959 | 1 - Perception de l'espace (K. Petäjä) | 1978 | 2 - Ecologie, Aménagement, Urbanisme (M. et M. Martinat) |
| | 2 - L'habitat évolutif (Candilis, Josic, Woods) | | 3 - De l'habitat à l'urbanisme (G. de Carlo, R. Erskine) |
| | 3 - Perception de l'espace (suite) (K. Petäjä) | | 4 - Evolutions urbaines et participation (F. Szczot). |
| | 4 - Architecture et paysage (A. Blomstedt) | 1979 | 1 - Construction de logements dans les pays en voie de développement (C.K. Polonyi) |
| 1960 | 1 - L'urbanisme de Stockholm (R. Erskine) | | 2 - Identité et évolution : Danemark et Finlande (D. Beaux) |
| | 2 - «Arne Jacobsen» (G. Varhelyi) | | 3 - L'école dans l'histoire de l'architecture moderne (E. Aujame) |
| | 4 - L'architecture et la nouvelle société (J.B. Bakema) | | 4 - Energie - Architecture (P. Ciamarra, L. de Rosa, C. Butters). |
| 1961 | 1 - La forme architecturale (A. Blomstedt) | 1980 | 1 - Journées d'études du carré bleu (A. Schimmerling) |
| | 2 - La formation de l'architecte (A. Ruusuvaari, Y. Schein) | | 2 - Historicisme - ou fondements d'analyse du milieu d'habitation ? (D. Beaux) |
| | 3 - Projets d'urbanisme (Candilis, Josic, Woods) | | 3 - La campagne de dénigrement de la Charte d'Athènes (A. Schimmerling) |
| 1962 | 1 - L'unité d'habitation intégrale (A. Glikson) | | 4 - Narcissisme et humanisme dans l'architecture contemporaine (A. Tzonis). |
| | 3 - «Web» - proposition de trame urbaine (Candilis, Josic, Woods) | 1981 | 1 - Avenir du mouvement moderne (Kjell Lund) |
| 1963 | 3 - Projet pour la rénovation de Francfort (Candilis, Josic, Woods) | | 2 - L'œuvre de Reima Pietilä (D. Beaux) |
| | 4 - Humanisation du milieu (A. Glikson) | | 3 - Le constructivisme en Finlande (Musée d'architecture de Helsinki) |
| 1964 | 1 - Projet pour l'université de Berlin (Candilis, Josic, Woods et Schiedhelm) | | 4 - Architecture, habitat et vie sociale au Danemark (Tarja Cronberg, Dominique Beaux). |
| | 2 - Enquête sur l'architecture (Y. Schein) | 1982 | 1 - Aménagement, urbanisme, architecture en France (Philippe Fouquey) |
| 1965 | 1 - Projet pour Fort Lamy (Candilis, Josic, Woods) | | 2 - Expression régionale et architecture contemporaine (Alex Tzonis) |
| 1966 | 2 - Les communications urbaines (G. Varhelyi) | | 3 - Réforme de l'enseignement de l'architecture (Edith Aujame, D. Augoustinos, Ph. Boudon, J.C. Deshons, V. Charlandjeva, D. Emmerich, E. Cornell, C. Martinez) |
| | 4 - La notion d'unité d'habitation (A. Glikson), l'œuvre d'A. Glikson (L. Mumford) | | 4 - Ateliers sur le terrain (Cris Butters). |
| 1967 | 1 - L'œuvre de Patrick Geddes (A. Schimmerling) | 1983 | 1 - Education de l'architecte sur le terrain (D. Beaux) |
| 1970 | 1 - Développement linéaire et croissance urbaine (Van den Broek et Bakema) | | 2 - Evolution de la théorie en architecture (Dr. Fr. Vidor) |
| | 4 - Informatique et architecture (F. Lapiéd) | | 3/4 - Les étudiants ont la parole (M. Parfait, D. Gauzin). |
| 1972 | 3 - Pour une approche globale de l'environnement (F. Lapiéd) | 1984 | 1 - Itinéraire scandinave (Les collaborateurs du carré bleu dans les pays nordiques) |
| 1974 | 1 - Environnement et comportement (D. Fatouros) | | 2 - Atelier d'été en Hongrie (C.K. Polonyi) |
| | 2 - Pour un habitat plus accueillant (H. Hertzberger) | | 3 - Itinéraire nordique 2. (Collaborateurs dans les pays nordiques et D. Beaux, M. Coutarel, M. Mangematin) |
| | 4 - La Charte d'Athènes ; esquisse d'une étude critique (L. Miquel) | | 4 - Regard sur les actualités (E. Cornell, G.D. Emmerich, I. Schein, J. Puttemans). |
| 1975 | 1 - Places couvertes pour la ville (Y. Friedman) | | |
| 1976 | 2 - La parole est à l'usager (R. Aujame) | | |
| | 3 - Méthodologie de la mise en forme architecturale (M. et C. Duplay) | | |
| | 4 - Automobilité et la ville (P. Ciamarra) | | |
| 1977 | 1 - Les limites communales : 36.000 mailles à reprendre ? (A. Gautrand) | | |
| | 3 - Développement social, politique et planification urbaine (G. Felici) | | |

English translations