

3.4 - 93

Pour une
architecture
humaine
- sur les chemins
de l'après - aalto

HUMANISTINEN ARKKITEHTUURI - NÄKYMÄ SUOMALASEEN RAKENNUSTAITTEeseen ALVAR AALLON JÄLKEEN

Dominique BEAUX & Jacques VASSEUR / éditeurs / 1994

à Reima

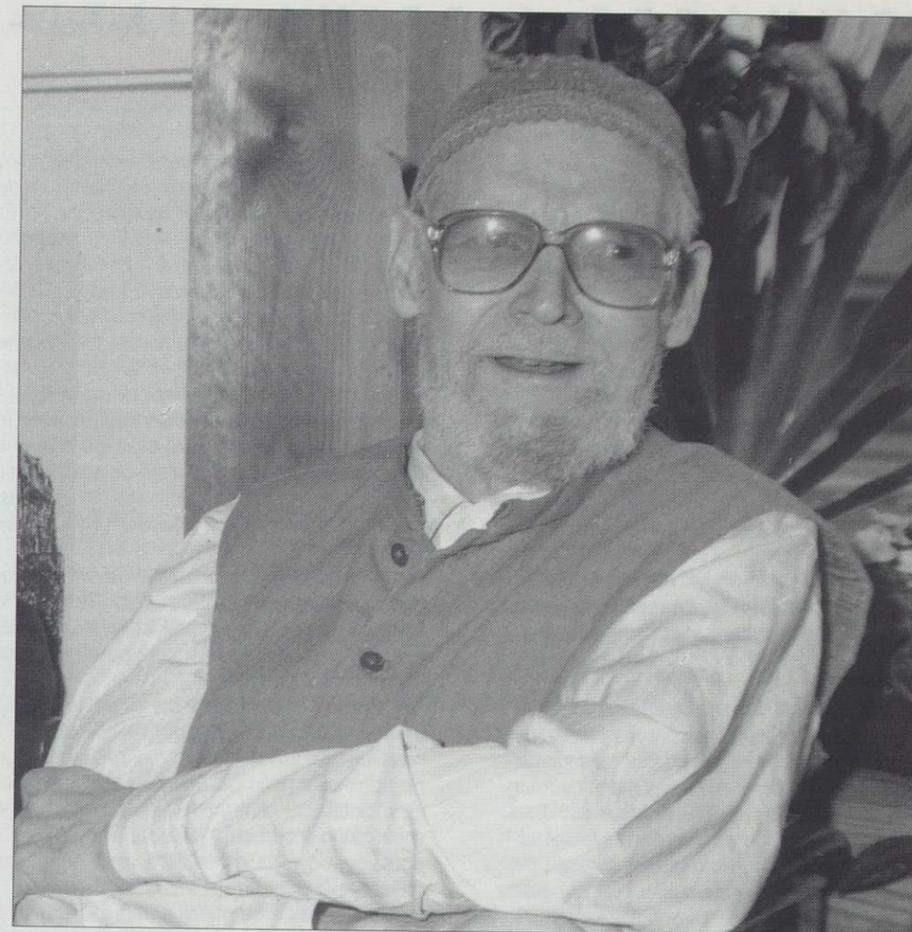
par Tyne Saastamoinen

Tu est parti, Reima, comme un oiseau de passage, mais où est le pays où nous porte notre voyage, est-il là bas, des arbres sous lesquels s'asseoir et admirer le paysage, bâtir des maisons, une fenêtre d'où voir au loin dedans comme dehors, des saunas? Que le voyage à jamais te soit doux, nous ne t'oublierons pas, où que puisse être cet univers qui désormais t'a emporté. Nous, nous avons ici des pièces où nous asseoir et songer à loisir aux maisons que tu as construites, belles comme les forêts de Finlande, et la barque sur la rive nous attend tous, dans nos souvenirs Raili aussi sera là, et Annukka et la chère Tuulikki.

Muistosanoja Reimalle.

Sinä lähdit Reima kuin muuttolintu, mutta missä maa, johon olemme matkalla, onko sielläkin puita joitten oksilla saa istua ja ihailia maisemaa, rakentaa taloja ja ikkunan katsella, kauas sisäänpäin ja ulospäin, savusaunoja. Viihtyisää matkaa sinulle nyt ja aina, emme unohda sinua, missä lieneekiin se maailma, joka nyt vei sinut mukanaan. Meillä on täällä huoneita istua ja miettiä rauhassa sinun rakentamiasi taloja kauniita katsella kuin suomalainen metämaisema ja vene rannalla odottaa meitä kaikkia, muistamme myös aina Railia ja Annukkaa, ja Tuulikki kulta.

Tyine Saastamoinen.
Traduction du finnois: Yves Dayez



Helsinki - Sept. 1992

Photo : Jacques VASSEUR

REIMA PIETILÄ 1923 / 1993

Pour la deuxième édition
de cet ouvrage collectif
sur les Chemins de l'après Aalto
Il était naturel de rendre hommage
à Reima Pietilä
disparu cette année 1993
le jour de son 70ème anniversaire.

HOMMAGES A REIMA PIETILÄ

ROGER CONNAH

Dans mon esprit j'imagine des mots au sens criblé de balles.

Des hordes de mots courant sauvagement toute la journée.

Comme s'il y avait dans le ciel des syllabes dépourvues de sens.

Horselum, bridelum, ridelum, entrons dans la mêlée...

Rabindranath Tagore

Je me sens désemparé pour ajouter quoique ce soit à ce qui a déjà été dit sur Reima Pietilä dans cette course fastidieuse de mise au point sur l'architecture finlandaise, depuis sa disparition. Je me demande sérieusement si une meilleure connaissance du Soufisme ne serait pas plus utile. Vivant à Delhi dans le quartier Nlzzamoudine, j'étais logé chez un propriétaire que je surnommait Hardy à cause de son penchant pour les oeuvres de Thomas Hardy. La chose la plus sensée qu'il m'ait dite au cours de nos promenades par ces soirées moites autour de la colonie, c'était de prêter attention à sa propre ombre, sa forme portée sur le sol, en évitant toute fixation exagérée. Il s'agit de reconnaître l'ombre portée quand celle-ci passe à son tour dans la pénombre. Soyons clairs : il est toujours dangereux d'examiner son ombre trop rapidement.

La force de Reima Pietilä, c'était sa différence. Et pourtant il ne fait aucun doute que Reima Pietilä jouit à l'étranger d'une réputation bien assise et que son oeuvre est enviée et admirée dans son propre pays. Il a toujours été trop facile, et cela le restera encore quelque temps, de se moquer de l'approche de Pietilä de l'architecture, et des bâtiments qu'il a conçus. Il y a toujours eu une histoire de miroir avec Pietilä et une histoire de chat invité à regarder derrière le miroir pour voir comment on se représente sa propre culture. Fort heureusement, tout n'a pas été dit au sujet de Pietilä et par bonheur une grande partie du non-dit subsistera. L'évidence de l'architecture est, après tout, la meilleure carte.

La cautionner ou se sentir cautionné, on se demande souvent quel rôle ont les étrangers dans l'évaluation d'une telle culture, vivante et

singulière. J'ai récemment posé cette question à Lord Palumbo alors que nous faisons le tour de la résidence du Président à Mäntyniemi. Après quelques réflexions songeuses, Lord Palumbo déclara : "C'est un miracle. Il a trouvé exactement ce qu'il fallait. Et dans la bonne décadence". Pour un homme qui collectionne les bâtiments comme des timbres-postes, je présume que notre Lord ne pensait pas qu'à la mouvance plafonds-espaces, à l'interpénétration lumière-forme, à la relation dedans-dehors avec le paysage. Je soupçonne qu'il avait en tête une certaine "architecture". Et n'est-ce pas avec de telles traces si particulières, voire spécifiques, que nous entrons plus profondément en résonance ?

Avant qu'un quelconque critique ou commentateur impatient de consulter son "Recueil de Lettres", n'en termine avec Pietilä, je conseillerais la lecture de John Ashbery pour ce travail agréable et intime :

"Et si je suis rejeté, mais alors ou irai-je ? Il faut un lieu, même négatif, pour m'insérer, non ? mais si tout l'espace est en moi-même alors je ne peux aller nulle part, je ne suis même pas ici, maintenant, je ne peux faire partie d'aucun chœur ni d'aucun club, je suis effectivement la poussière de ce qui m'entoure, mais même ça, on ne me le permet pas".

La poussière de ce qui m'entoure ? Tous ces récents débats à propos des chamans, cette autre voie, l'habitat primitif et tout ce que le Sud nous a apporté, la langue et le paysage, ont dû sembler ironiques à Pietilä au fur et à mesure qu'il devenait le dernier dinosaure d'une architecture finlandaise héroïque. Et en regard de la deuxième explosion jurassique avec ses altérations génétiques, cette image de Pietilä comme le dernier des dinosaures n'est ni aussi inexacte ni aussi intolérable qu'elle paraît. Je me souviens de sa réaction malicieuse à la lecture de ces lignes dans la revue d'Architecture Finlandaise. Il se mit à rire. Son rire n'était jamais démonstratif - déjà il traçait une réponse. Il commença à esquisser un dinosaure avec l'architecture entre les dents. En prenant conscience du fait que chaque moment pour Pietilä était chargé d'architecture, nous ne pouvons que saluer la vitalité de son individualité et de sa propre discipline, outre son admirable héroïsme. Il y avait de la douceur et de

l'authenticité chez Pietilä. Son sens de l'humour était celui d'un intellect malicieux que je n'ai encore jamais vu saisir par aucun film ni aucun récit.

Quiconque ayant pu voir Pietilä à Imatra ou Hango dans les années 50, en train de jouer avec ses cubes en bois de formes indéterminées aurait parié qu'il n'irait nulle part en architecture. Rien ne sortirait de rien. Quelle erreur ils auraient commise ! Et si Altman et Scorsese avaient imaginé le scénario du demir jour et de la disparition de Reima Pietilä en présence de quelques amis pour son 70ème anniversaire, les producteurs d'Hollywood auraient jeté le scénario avec dédain ! "Impossible. Irréaliste. Ça ne pourrait jamais arriver". Quoi de plus pertinent ! la majeure partie de l'oeuvre de Pietilä est impossible à dessiner, à expliquer ou à décrire. Pourtant l'évidence de son architecture demeurera, je le soupçonne, forte et provocatrice.

Peu avant de tomber malade, Rabindranath Tagore écrivit un poème remarquable intitulé : "A mon anniversaire". Tout comme Tagore, la créativité exubérante et imaginative de Pietilä dura jusqu'à la dernière minute. Il préparait de petits textes sur de simples feuilles de papier. Il s'agissait de mini-récits d'architecture. Pietilä avait une méthode de travail quotidienne très claire. Il examinait et réexaminait les idées. Il les transformait comme par effet de torsion. Ces textes entrent et émergent délicieusement du langage et de l'image. A ces observateurs ou critiques qui voudraient éclairer ce qui précède d'une sagesse facile et rapide, ces textes ne paraissent que non-sens. Combien ils se tromperaient encore.

Il y a à peine un mois en été, nous avons parlé des paradoxes entre l'architecture et l'esprit. Nous eûmes une conversation avant qu'un avion ne rompît le silence en en balayant le ciel. Maintenant je vois que Tagore s'explique de façon analogue : "Que les mots aient un sens, voilà la difficulté. C'est pourquoi le poète doit les tourner et les tordre en mesures et en vers, que le sens puisse en quelque sorte être mis en réserve et qu'une chance soit accordée au sentiment de s'exprimer. Ceci ne conviendrait-il pas éminemment à l'architecture et à son architecture ?

Et l'ombre ? Quelle simplicité et quel raffine-

ment d'imaginer Pietilä parlant maintenant avec Tagore.

"La prochaine fois que tu mettras le pied sur une ombre, lève la tête".

"Pourquoi ?" demanderait Tagore.

"Parce qu'il existe une architecture en soi dans les nuages, infatigable, jamais achevée, toujours en mouvement, fugitive. Plus complexe et pourtant plus simple que nous ne le serons jamais nous-mêmes". "Oui" approuve Tagore ; et Pietilä versant un bon whisky, "C'est comme la réalité que dévoilent les comptines. La substance de la Nature". "L'harmonieux chant du monde" ajoute Tagore. Mais laissons à leur conversation. La Finlande et la communauté internationale des architectes regretteront profondément la disparition d'un architecte aussi marquant mais ils doivent aussi parler de lui. Et nous devrions prendre garde. Nous tous. Si nous pensons avoir déjà saisi Pietilä, à la fois l'homme et son architecture, à travers tant de paroles, combien nous aurions tort. Comme l'exprime Ashbery...

"J'ai l'impression que mon Recueil de Lettres témoignera en ma faveur - mais même là on n'arrive pas à entamer la peau de l'oignon - et je continuerai à être un simple post-scriptum écrit dans une encre invisible jusqu'à ce jour où, après des siècles, on ouvrira une capsule de temps concentré d'où jaillira un air frais et vivifiant pour informer le monde qu'il est temps de sortir de sa somnolence".

Un post-scriptum écrit dans une encre invisible ? Pietilä employait le nom "nenät" pour exprimer une petite pause. Je ne vois pas de meilleur mot. Ni de meilleure fin. Horselum, bridelum, fidelum, entrons dans la mêlée.

Roger Connah
septembre 1993

(traduit de l'anglais Ray et D.B.)

PIERRE LEFEVRE

Un samedi de l'été 1964 l'étudiant que j'étais eut sa première expérience mystique de l'architecture après être tombé en hypnose devant la maquette de Dipoli, cet imposant foyer étudiant qui allait être construit en 1966 sur le campus d'Otaniemi dans le voisinage immédiat de l'Université d'Helsinki conçue par Alvar Aalto.

Alors que m'essayant à l'architecture de F. L. Wright je me faisais rabrouer à l'Ecole des Beaux Arts : "rangez vos tiroirs" me répétait-on en guise d'enseignement "classique" je découvrais qu'en Finlande de jeunes architectes pouvaient gagner successivement plusieurs concours en imaginant une architecture résolument anti-cartésienne dont la complexité apparemment "informe" était néanmoins fascinante : l'église de Kaleva, l'ambassade finlandaise à New Delhi et Dipoli !

Reima et Raili Pietilä étaient alors manifestement heureux d'accueillir un étudiant français qui se réclamait d'un ami commun, Lucien Hervé, et qui de surcroît disposait d'une 2 C.V. grâce à laquelle nous allions tous pouvoir partir en week-end dans une cabane au bord d'un lac. L'étudiant dont les Beaux Arts avaient entretenu l'ignorance et provoquer la révolte eut ainsi la chance d'une première leçon d'architecture précédée d'une course à travers bois et entrecoupée d'un sauna nocturne inoubliable. Une fois réunis et assis sur le plancher, Raili se mit à tricoter pour l'enfant attendu tandis que Reima m'entraînait dans une deuxième course, toute intellectuelle cette fois.

"Dipoli est le contraire d'un produit préconçu et de bon goût ; il manque de style pour autant que le style soit un jeu conventionnel ; il va à l'encontre des règles reconnues et éprouvées de la composition ; il défend le droit à la différence ; il s'oppose à l'idée que l'architecture n'est bonne qu'à partir du moment où elle est mortellement sérieuse."

Tels étaient les propos qui me réjouissaient tant et dont "Le catalogue raisonné" édité en 1985 par le Musée de l'Architecture finlandaise fait état. De mon côté, dans l'interview que Reima avait eu l'amabilité de corriger et d'approuver en 1968, j'avais apprécié alors l'audace iconoclaste et l'humour avec lesquels il décomposait l'architecture pour en élargir le champ créatif. Reima réduisait à néant le traitement géométrique quasi religieux auquel s'était adonné Mies Van Der Rohe (son ennemi préféré alors porté au pinacle par tous les grands prêtres de l'architecture rationaliste abusivement présentée comme scientifique, notamment par les enseignants marxistes des facultés d'architecture italiennes). Reima me fit comprendre que Mies était un authentique formaliste qui retrouvait au terme du travail de

conception la forme prédéterminée dans laquelle il s'était enfermé dès le départ.

Tandis que dans sa dérive créative Reima partait à la découverte d'une architecture "future" dont il se gardait bien de préjuger (contrairement aux esprits fragiles épris de pouvoir et de principes sécurisants qui se hâtaient de mettre en place un néo-académisme moderne en tirant de l'expérience des pionniers quelques principes bien arrêtés et le plus souvent triés selon leur degré d'apparement aux grands principes antiques), Reima en véritable moderne voulait pousser plus loin l'esprit d'invention dont avaient fait preuve les pionniers ; il voulait continuer après eux à ouvrir le champ architectural jusqu'à le transformer en champ magnétique où les vecteurs architecturaux une nouvelles fois libérés des attaches traditionnelles allaient pouvoir flotter comme les troncs de sapin sur un lac finlandais vers de nouvelles destinations au gré des forces en présence dans le programme, dans le site, dans l'imagination du concepteur, jusqu'à former des concrétions capables de concrétiser les réponses aux problèmes posés et d'organiser tous les paramètres du projet dans un langage morphologique multiforme.

En 1991, à l'occasion d'un congrès de l'Association Européenne des écoles d'Architecture à Otaniemi, je passais une journée avec Reima et Raili qui me firent le cadeau d'une deuxième leçon d'architecture. Dans les hautes pièces sans porte de leur appartement, Reima ne cessait, tout en parlant, de passer une chaise gothique verticale à une chaise ronde et horizontale de Saarinen, malgré les appels au calme de Reili soucieuse de ménager sa santé, Reima ne s'arrêta que pour dessiner les réponses à mon questionnaire que j'avais voulu standard tout au moins dans ses grandes lignes, ne serait-ce que pour piéger l'originalité de mes interlocuteurs. Des tapisseries d'un art populaire très coloré montaient jusqu'au plafonds parsemés de gros nuages blancs en papier.

La veille j'avais visité l'Université d'Otaniemi en compagnie d'un collègue très influent en matière de médias et qui, en découvrant la rigueur de composition de l'ensemble, conçu par A. Aalto, jubilait à l'idée d'être enfin en mesure de répliquer vertement à certains de ses étudiants tentés d'invoquer A. Aalto pour justifier leur écart des règles strictes de la typologie urbaine. Lorsque vint le moment de longer Dipoli, mon éminent collègue déclina mon invitation à y pénétrer. Ainsi qu'il arrive de changer de trottoir pour éviter de faire une rencontre jugée inopportune, il préféra ignorer l'édifice estimant probablement périlleux de découvrir coup sur coup deux architectures

aussi complexes et aussi étrangères au monde latin qui est le sien. Il n'est pas question de faire grief à quiconque d'un tel aveuglement dès lors qu'il est strictement délibéré autant que personnel ; il est arrivé aux plus grands de se protéger d'une influence pressentie comme pouvant être nocive à leurs plus intimes convictions. Si je relève l'anecdote c'est qu'elle a une portée culturelle plus générale ; elle symbolise l'aveuglement de la majorité de la presse architecturale française qu'aucun état d'âme ne devrait pourtant troubler et qui plutôt que de continuer à nous informer avec le plus d'impartialité possible sur la vie architecturale, sinon de la planète, du moins du monde occidental, préfère, pour le moment, se pencher avec une délectation toute mondaine sur le dernier détail hyperformaliste, néoclassique ou néomoderne construit.

Une majorité des architectes français est donc maintenue dans l'idée que l'architecture finlandaise s'arrête à l'oeuvre d'A. Aalto (à quelques réalisations récentes de high-tech près).

L'exposition organisée par l'Institut Finlandais et le Carré Bleu ainsi que le passage à Paris des Pietilä en janvier 1992 a réuni autour d'eux un cercle de vrais amis capables d'entendre et de faire entendre la profondeur et la nouvelle modernité de l'oeuvre des Pietilä, à condition toutefois que nos commentaires veillent à ne pas s'enfermer dans "ce rapport si profond et particulier" existant entre l'architecture des Pietilä et la nature finlandaise ; certes l'émergence d'une nouvelle sensibilité à l'écologie urbaine peut aider à la compréhension d'une oeuvre où l'interpénétration subjective et poétique de la nature a effectivement un rôle considérable, mais il ne faudrait pas en croyant combattre l'ignorance, s'en faire les complices involontaires : il est si facile de réduire la portée de l'oeuvre des Pietilä en la cantonnant à un régionalisme insulaire dont la validité n'excéderait pas cette poussière d'îles perdues en mer quelque part entre la Suède, l'Estonie et la Norvège.

Il est une observation que tout voyageur peut faire en avion par temps dégagé : cette nature si travaillée par l'homme, cette nature civilisée dont nous rebattent les oreilles tous les obnubilés de l'artifice urbain, nous émerveille à la manière des plans-masses des Pietilä mais continue à nous faire déplorer les tracés abstraits et militaires de la plupart des architectes néo-urbains hantés par la mise à l'équerre. Au moment où un nombre croissant d'architectes en arrive à défendre la logique de l'agence-entreprise qui ne veut trouver son équilibre économique que dans un afflux de commandes canalisées sur un nombre de plus en plus restreint de grosses sociétés d'architecture cultivant chacune un style reconnaissable auquel cor-

respond un marché spécifique, bien inscrit dans l'air du temps.

Ainsi malgré les efforts réels de ces architectes qui ont fait preuve de créativité en proportions diverses selon les opportunités des programmes et des horaires d'avion, l'architecture de grande consommation se dévalue vite en fausse apparence, en décor typique industriellement reproductible et donc rassurant des élus influençables placés sous la pression. La réussite de leur entreprise est à ce prix. Le culte de l'idée spectaculaire a favorisé le retour de l'image qui a su habilement quitter le registre des beaux arts pour se refaire une jeunesse dans celui de la communication et de la C.A.O. L'oeuvre entière des Pietilä est une intense et constante protestation contre ces facilités et ces risques consentis voire convoités d'appauvrissement et de superficialité qui guettent les meilleurs d'entre les créateurs. En une quarantaine d'années, les Pietilä portés par une puissante conscience publique de l'identité architecturale nationale dont ils étaient (à tort et à raison) devenus le symbole vivant, lauréats des concours les plus prestigieux à l'échelle de ce pays modérément peuplé, n'ont réalisé en tout et pour tout qu'une douzaine de projets !

Cette sobriété créative a permis à Reima et Raili Pietilä de franchir une étape dans la culture architecturale occidentale que pas même les Aalto n'avaient imaginée. Aucun parmi ces douze projets n'a le même code génétique.

Alors que le premier amateur venu reconnaît aisément un projet des Aalto par la présence d'une même géométrie implacable de base d'où font irruption ponctuellement de mêmes débordements de liberté contenue, il ne se doutera certainement pas que la promenade dans les courbes de niveau du foyer Dipoli, le bois sacré de l'église Kaleva, la palette d'écorces des appartements de Suvikumpu, les avants toits servant d'abri aux vents pour le centre urbain d'Hervanta, les spirales cinétiques de la chorégraphie du coq de bruyère de la bibliothèque Metso, les vallées glacières de l'ambassade de Finlande à New Delhi et les cristaux granitiques de la résidence présidentielle de Killemoreni puissent sortir d'un même atelier d'architecture.

Chaque projet est unique par son organisation morphologique, par ses matériaux, par sa lumière. Chaque projet forge son propre langage : "l'ordre n'est pas un phénomène élémentaire mais complexe et multiforme". Si nous voulons progresser dans la pratique et la compréhension des processus de la création architecturale nous n'avons pas fini de questionner l'oeuvre des Pietilä ; nous sommes encore trop peu à pressentir l'importance que l'avenir ne manquera pas de lui reconnaître.

DOMINIQUE BEAUX

Il est difficile d'admettre que Reima Pietilä nous a quittés.

Sa pensée et sa personne prennent aujourd'hui une nouvelle dimension.

C'est durant l'été 1967 que R.P. nous a reçus pour la première fois : nous étions partis comme tant d'autres à la découverte salutaire d'Aalto, sur le terrain et non plus dans les livres, dans l'espoir de combler un peu les frustrations de l'enseignement incroyablement académique et nocif de l'Ecole des Beaux Arts : à cette occasion nous étions très curieux de connaître l'auteur de Dipoli, ce récent foyer d'étudiants à la magnifique couverture en cuivre toute flamboyante, et pour le moins hors du commun...

Je me rappelle encore ses propos plutôt ironiques : "si l'architecture n'était qu'une affaire de construction de masse, la porte n'aurait qu'à s'ouvrir en Finlande aux puissantes entreprises françaises du bâtiment" ; c'était en effet alors l'inexorable frénésie des "grands ensembles" autour des villes, tant déplorés depuis.

Nous avons enregistré la remarque, sans bien en mesurer toute l'actualité et la gravité.

En 1978, à l'occasion d'un questionnaire à ce co-fondateur de la revue le CARRE BLEU (Helsinki 1958), à laquelle je venais de participer activement, R.P. accepta encore de me recevoir ; je crois qu'il aimait à s'exprimer devant ces quelques visiteurs étrangers, plus curieux sans doute que ses confrères locaux. Jamais encore il ne m'était arrivé d'entendre un homme parler d'architecture de cette manière ; c'était entièrement nouveau et la trace de ses paroles est restée gravée.

Evoquant Dipoli, il m'a montré un livre sur le Goetheanum de Rudolf Steiner ; puis il a parlé d'une certaine échelle mesurant l'effet de l'architecture sur les sentiments humains et exprimant en degrés nos réactions affectives, leur mode et leur intensité, ce phénomène représentant l'essence et la finalité mêmes de l'architecture.

Peu après mon retour, j'eus la joie de recevoir de la main de Reima de nombreux éclaircissements, qui m'ouvrirent les yeux avec subtilité sur l'étude de cas que j'avais entreprise depuis plusieurs années, et traitant de l'évolution si particulière de l'architec-

ture dans son pays, ou plutôt dans cette région d'Europe - car il ne croyait guère à l'appellation "architecture finlandaise" pas plus qu'à aucun nationalisme architectural.

Depuis lors, plusieurs occasions nous ont été offertes de rencontrer et d'écouter R.P., en particulier aux expositions sur son oeuvre que nous avions suscitées aux Ecoles d'Architecture de Marseille (80), de Clermont-Ferrand et en parallèle à Paris (85), et à Helsinki ; j'ai toujours ressenti ces rares moments comme un privilège irremplaçable, d'une densité particulière due à son humanité, son humour, son inventivité, et à la mobilité de sa pensée, autant de qualités à l'origine de ses fascinantes idées sur l'architecture et ses projets. J'ai vu Reima, pour la dernière fois chez lui en Septembre 92. Il nous a dit, toujours avec cet humour si subtil propre à lui seul, que "ce que l'on appelait aujourd'hui si volontiers "moderne" dans la sphère de l'architecture, n'était somme toute qu'un abus de langage et de pouvoir, et qu'il ne saurait y avoir rien de tel dans tout cela : l'homme n'avait pas vraiment beaucoup changé depuis l'époque de STONEHENGE, et la force de ceux qui avaient érigé ces menhirs était l'essence même de l'architecture - pourquoi aurait-elle aujourd'hui perdu son sens ? C'était là qu'il fallait retourner chercher les vrais fondements..." Et sur un autre sujet un peu plus tard - mi-sérieux, mi-drôle "qu'il n'y avait en réalité plus de forêt en Finlande, (malgré quelques objections de la part de son épouse Raili) de vraie forêt, intacte, primitive, authentique, car elle aussi avait été altérée, par irrespect, insouciance et irresponsabilité".

"Le style est l'homme même" (Buffon - Discours sur le style - 1753). Le sens de cette célèbre pensée, restituée dans son contexte, me paraît éclairer toute la parenté entre des architectures "animées" comme celles d'Aalto et de Pietilä, ou encore d'Henri Gaudin, au pays de Descartes, ainsi que leur totale incompatibilité avec celles misérablement minimalistes, à l'autre extrémité de la fameuse échelle, émanation de géniteurs franchement puritains et moralisateurs sous prétexte de pseudomysticisme ascétique.

Car l'essence d'un homme serait-elle aussi celle de son oeuvre ?

Reima Pietilä, homme à la fois fervent d'humanité envers ses semblables et respectueux de la vaste nature, la grande oubliée de nos mégapoles à l'existence "irrationnelle et non prédestinée", pour reprendre ses propres termes, ne pouvait en effet concevoir qu'une

architecture à la mesure du séjour des hommes - et non pas une architecture se ressemblant toujours identiquement à elle-même, issue d'un enseignement dogmatique de recettes : ainsi, Dipoli est vraiment conçu pour les étudiants, les deux bâtiments de Pori, pour des enfants et des personnes âgées, et Suvikumpu, pour des habitants désireux d'habiter ensemble mais avec une totale intimité, et la nouvelle résidence du Président de la Finlande, vraiment à la hauteur d'une jeune nation qui peut être fière de la partie de sa culture la plus créative et qui se devait de l'apprendre aux représentants officiels des nations voisines, enfin la saisissante Eglise de Tampere vraiment conçue pour des hommes épris d'un dépassement au coeur d'un espace de nature cosmique...

Qui aurait fait preuve d'autant de diversité et d'invention, et en même temps d'une telle conscience professionnelle, montrant à tous ce qu'est et devra être la responsabilité d'un véritable architecte (à l'inverse de l'affairisme ou de la renommée futile d'être à la mode avec l'appui des médias spécialisés).

Reima n'était ni dogmatique ni démonstratif mais suggestif ; il aimait ne pas conclure mais ouvrir une question neuve : il insistait sur le devenir, l'avenir et plaçait ses espoirs, il le disait souvent, dans la génération montante des jeunes architectes. Sans dogmatisme, il s'attachait pourtant à justifier a posteriori ses inspirations les plus diverses, comme si quelque honnêteté intérieure le pressait de rendre compte des conditions de genèse de ses projets : ainsi de la source poétique de la bibliothèque de Tampere, ou de celles encore de la Résidence du Président de la République ou de l'ambassade de New-Delhi... textes fascinants. Mais là aussi, je crois qu'il ne disait pas tout, fort heureusement.

R.P. a sans doute été le plus grand inventeur d'architecture de cette deuxième moitié du XXème siècle. Et il semble normal que cela ne soit pas encore reconnu, tant existent partout les oppositions au véritable progrès, chez lui comme ailleurs. Car à la différence des créateurs à la mode ici et là, il n'a pas cherché à faire sensation, mais simplement un peu gêné l'establishment des intelligentsia. Et il faut bien dire qu'il a oeuvré très seul. "Rather not understood than misunderstood - il est préférable de ne pas être compris du tout que d'être compris de travers" m'avait-il confié à Marseille, avec autant de résignation que d'humour. Il est évident que l'incompréhension ne lui était pas épargnée.

R.P. a montré des voies par son approche qu'il qualifiait d'ouverte, c'est-à-dire permissive, autorisant l'inattendu, l'imprévisible et le subtil dont nous avons tant besoin.

Il est aujourd'hui important que les jeunes architectes finlandais "se laissent aller" à percevoir cette véritable libération et tout l'humour de leur inventeur d'architecture le plus marquant de ce deuxième demi siècle, bien au-delà d'un héroïsme sèchement perçu et improprement présenté comme inimitable : car si chaque projet demeure bien évidemment inimitable, son approche ouverte, tendant généreusement à respecter les hommes, usagers et habitants, est sûrement un exemple bien autrement stimulant qu'un néo-modernisme systématique et banal.

Un des héritages de Reima Pietilä serait-il, entre autres, de nous inviter à nous poser ces questions : comment nous engager à notre tour avec résolution, et en éprouvant notre responsabilité, dans une transformation créative et poétique de notre environnement architectural quotidien ? Ne serait-il pas la source première d'une culture dont nous aurons à rendre compte à nos enfants et à leurs descendants ? Et cet engagement s'oppose-t-il à un modernisme contagieux, certes, mais déjà complètement dépassé, et à une technoculture naïve, à l'image de nos gestions économique-politiques à court terme, absurdes et dangereuses, ignorantes des valeurs humaines et naturelles aujourd'hui trop brutalement menacées ?

Et la pensée et la personne de Reima Pietilä prennent une nouvelle dimension.

D.B. Paris - Novembre 1993

POST SCRIPTUM

Pour être tout à fait honnête et tenter d'éclairer l'isolement dans lequel Pietilä et d'autres ont oeuvré, je ne crois pas inutile d'ouvrir une parenthèse qui n'engagera bien sûr que moi-même. En tant qu'observateur étranger du "monde finnois" depuis 25 ans, et j'apprécie de n'avoir aucun intérêt à défendre et de n'être directement concerné par aucune censure, j'ai souvent ressenti la pesanteur d'une inévitable "élite carriériste bien pensante" dans la sphère intellectuelle et respectable de l'architecture, surtout à Helsinki, s'auto-complimentant courtoisement. Rien qu'un phénomène sociologique sans doute normal et inhérent à chaque groupe humain.

- Or il semble qu'un de ses penchants favoris soit de se tourner vers l'étranger, subjuguée par sa fameuse modernité, dans l'architecture comme dans d'autres domaines, éprouvant une fascination toute intellectuelle pour son esthétique formelle et son éblouissant look technologique, aspects que nos grands médias (France, GB et RFA) n'ont pas manqué de placer sous leurs projecteurs ; c'est même un peu comme si l'on avait quelque honte d'assumer sa propre spécificité finnoise, et peut-être de se sentir à l'écart, seul et isolé.

Mais cet isolement, précisément, n'est-il pas inhérent à l'histoire et à la formation de cette culture singulière, à son ethnologie et sa géographie excentrée, comme à sa langue que personne d'autre ne parle ni ne comprend ? N'est-il pas sa force même, si intéressante vue de l'extérieur et sa source d'authenticité, sa chance d'être obligée de rester proche de l'homme-individu et de s'exprimer avec créativité - dans l'architecture comme ailleurs - dans un milieu géographique à la fois fort et sensible ? chance encore d'être préservée des modes conventionnelles. A Tampere (où il est question de fermer son Ecole d'Architecture si prometteuse) et à Oulu, il m'a semblé qu'on ne souffrait pas tant de ce genre d'infériorité imaginaire.

Par comparaison, avec quel courage et quel héroïsme, mot si peu exagéré, Reima Pietilä a su demeurer toujours et imperturbablement à la fois lui-même et finnois, comme un phare inébranlable dans la dérive inquiétante des descendants du pseudo Bauhaus finlandais, éblouis par les mirages de l'internationalisme - phare dont les feux tourneront encore longtemps. Un autre penchant semblerait relever d'une

pathologie, à l'inverse, plus intérieure, sans doute normale à l'échelle modeste d'une capitale culturelle un peu close de 500 000 habitants. A une telle échelle en effet, la sphère officielle de l'architecture devient facilement contrôlable par les inévitables technocrates de l'architecture, les "architectocrates" chargés d'orienter l'opinion (expositions, enseignement, articles) et inévitablement libres de filtrer les opinions autres que les leurs ; phénomène connu encore des sociologues et du reste en Finlande comme ailleurs. Mais quel risque pour la santé d'une culture qu'un tel monopole ! N'est-ce pas un peu ainsi que sont nés les académismes ?

Un ami finlandais habitant Paris depuis longtemps me confiait récemment avec toute la distanciation requise : "chez nous, on supporte assez difficilement de voir quelqu'un sortir la tête au dessus du niveau général, et on sait la lui faire remettre à sa place, normale et modeste - comme les autres". Cette opinion n'est pas isolée. Il est vrai que chez soi, les grandes idées, les idées autres, originales, dérangent. Encore une fois, "nihilo profetas"... Une borne modestie, discrète et inexpressive ne paraît-elle pas finalement plus convenable qu'une créativité inhabituelle ? Car il y a - parfois - quelque chose de lourdement conventionnel dans une telle attitude, probablement puritaine à son origine et si fréquente dans les pays nordiques en général - cela, soyons rassurés, tout à côté d'une imagination subtile voire d'une exubérante expressivité. Pays de contrastes, ceux-là mêmes de l'hiver perpétuellement noir et de l'été perpétuellement illuminé, ou de l'introversion et de l'extraversion.

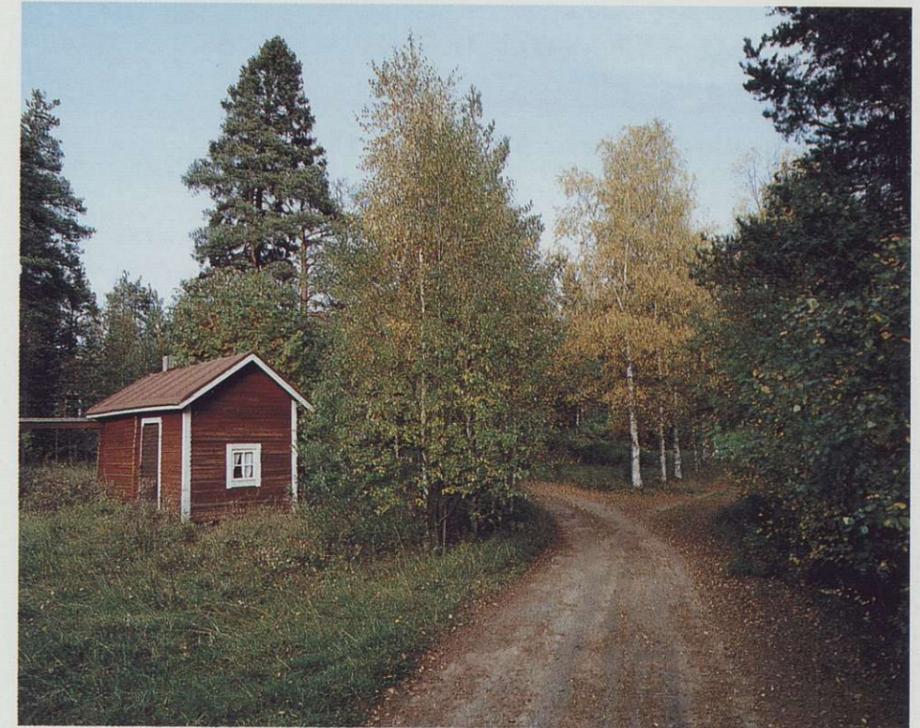
Pour revenir à Pietilä, c'est précisément ce phénoménal contraste qui frappe si l'on entreprend de comparer lucidement, dans la très bien faite et précieuse revue des concours nationaux publiés par l'Ordre des Architectes (S.A.F.A.), le projet lauréat de la Résidence du Président à tous les autres projets rassemblés, d'une uniformité morose d'un néo-modernisme années 50 face à un projet d'une invention explosive, inimitable certes, mais la morosité contagieuse le serait-elle davantage ? - Ou encore le projet pour l'Eglise de Malmi, hélas non lauréat, aux autres projets - ou encore de la bibliothèque de Tampere, bien construite elle, face aux projets concurrents...

Et si dans ces trois exemples Pietilä a toujours su inventer, ne semble-t-il pas, par contraste, si nous sommes honnêtes, faire déplorer que la majorité, impuissante, ne fasse que se recopier elle-même à travers de simples variantes dans la morosité c'est-à-dire sans humour, sans joie, sans vie ?

Mai 68 avait su, pour un temps, il y a 25 ans, ébranler le pourrissement culturel de la nomenclatura de nos tous puissants mandarins de l'architecture ; Pietilä a su également ébranler quelque chose de confortablement installé dans la pratique des architectes et aussi lorsqu'il a été professeur de l'école d'Architecture d'Oulu - mais peut-être ne pouvait-il pas s'enfermer dans une quelconque ECOLE où l'on apprendrait "comment il faut faire" - et dût démissionner... Il a incité les jeunes à voler de leurs propres ailes et non avec celles de leurs professeurs ? Il nous invite finalement à autogérer les Ecoles d'Architecture dans un esprit collégial, à découvrir nos propres chances, étudiants ou "professionnels", et oser devenir créatifs par nous-mêmes à l'écoute de toutes nos aspirations essentielles par delà la stricte productivité. Est-ce l'enjeu de notre survie ?

D.B.

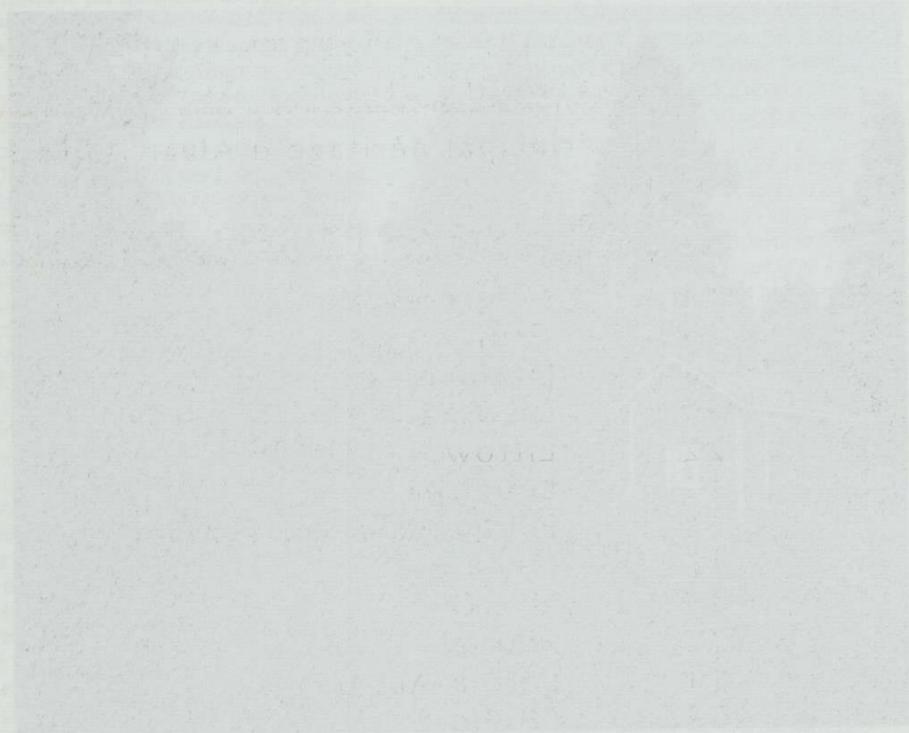
Paris, le 10 Janvier 1994



LES CHEMINS DE L'APRÈS - AALTO

- pour une architecture humaine

POST SCRIPTUM



INSTITUT FINLANDAIS

16.1. - 13.2. 1993

- 4 AVANT PROPOS
- 5 LES CHEMINS DE L'APRÈS AALTO
- pour une architecture humaine
- 6 LA REDÉCOUVERTE DE LA
DYNAMIQUE SPATIALE
- Principal héritage d'Alvar Aalto ?

INTERVIEWS ET RÉALISATIONS

- 14 Adlercreutz
- 16 Grotenfelt
- 18 Järvinen
- 20 Leiviskä
- 22 Littow
- 24 Louekari
- 26 Mikola-Saurama-Tervaoja
- 28 Monark
- 30 N V Ö
- 32 Pietilä
- 34 Serola-Autio
- 36 Studio 8
- 38 Valovirta

TÉMOIGNAGES

- 41 par Lauri Louekari
- 42 par Kari Niskasaari
- 43 par Georg Grotenfelt
- 44 à propos de Reima Pietilä

AVANT PROPOS

Les réalisations des treize équipes d'architectes aujourd'hui rassemblées ne reflètent pas la globalité de l'architecture récente de la Finlande.

Ce choix n'en est pas moins délibéré en ce sens que chacune d'elles correspond effectivement, sur le terrain, à quatre critères assurant la cohérence de leur regroupement, soit

- 1° - une éthique humaniste,
- 2° - l'attention au milieu naturel et au site,
- 3° - des espaces intérieurs également naturels, organiques et dynamiques,
- 4° - des morphologies externes, ce sont leurs visages, qui expriment variation et diversité plutôt qu'ordonnance et monotonie, ou, selon notre langage, des qualités "d'inattendu et de subtil".

La découverte des réalisations a été celle de ces critères et réciproquement.

Il ne s'agit non plus d'une quelconque école d'AALTO, ceci dit pour le public français, même si, dans le subconscient culturel de chaque architecte finlandais, les œuvres d'AALTO existent bien, source d'une influence toujours possible.

Et nous croyons à ce sujet que la dynamique des espaces intérieurs est une réalité de la plus haute importance dans l'œuvre d'AALTO, principalement à partir de 1955, sans doute malencontreusement négligée, pour ne pas dire insoupçonnée, par la presse architecturale tant locale qu'étrangère. Un des premiers buts de l'exposition est d'attirer l'attention sur cet héritage si particulier.

Dans une autre direction, il ne faudrait pas omettre Aulis BLOMSTEDT, un architecte de première importance sur le plan local, comme a bien voulu le souligner en cette occasion l'actuelle Directrice du Musée d'architecture de Finlande.

Pédagogue engagé et principal professeur dans l'unique Ecole d'Architecture du pays, jusqu'en 1967, il a eu une influence incontestable sur nombre de ses étudiants ; parmi ceux-ci, l'architecte Juhani PALLASMAA, actuellement professeur dans la même école, doit être cité.

Inspirées du fonctionnalisme, les réalisations de BLOMSTEDT ont eu le mérite d'être claires et maîtrisées, réduites à l'essentiel - origine sans doute des attitudes actuelles se qualifiant de minimalistes.

Mais l'activité du pédagogue a quantitativement limité celle du bâtisseur - comme c'est hélas souvent le cas.

BLOMSTEDT s'est ouvertement opposé à AALTO, en ce sens qu'il réclamait davantage de fondements théoriques et de philosophie explicite à la base de toute pratique de l'architecture, alors qu'AALTO semblait se défier des théories. "Je bâtis", disait-il.

On pourra d'ailleurs se rappeler que le professeur RUUSUVUORI comparait avec humour la théorie à une jeune fille et la pratique à un maître ("neiti teoria, maisteri praktika" - en finnois).

Mais davantage plasticien, AALTO expérimentait l'architecture directement comme une activité inventive et évolutive - tant par son approche qu'au cours d'un processus conceptuel évoluant à travers de nombreuses maquettes d'expérimentation des espaces et des apparences, ainsi qu'en dernier lieu, les modifications pendant le chantier - processus somme toute vécu et pragmatique, traditionnel par essence.

Cela n'implique pas pour autant qu'AALTO n'ait eu ni théorie ni philosophie, comme le laisse souvent entendre une presse spécialisée pour laquelle les réalisations sèchement géométrisées paraissent mieux fondées, plus sécurisantes sans doute et, pourquoi pas, plus facilement publiables...

Mais pour qui sait regarder, sinon explicitement formulée une philosophie sous-tend la méthode pragmatique dans toute l'œuvre d'AALTO.

Nous savons encore que le débat AALTO-BLOMSTEDT a intéressé Reima PIETILÄ, principal architecte reconnu à l'étranger du vivant d'AALTO, le plus renommé après 1976, qui s'est attaché à éclairer consciencieusement par l'écrit la genèse de chacune de ses réalisations, justifiant ainsi la belle métaphore de l'iceberg de BLOMSTEDT selon laquelle les 9/10° de la conception architecturale sont immergés et invisibles.

PIETILÄ pourtant paraît encore loin d'être reconnu chez lui par la plupart de ses confrères, parce que, nous le pensons, son apparente liberté d'invention et la puissance créative de son imaginaire ne peuvent que déranger la prudence d'approches plus strictement contrôlées et moins généreuses d'expressivité. Mais n'est-ce pas le rôle difficile des grands artistes de se situer en avance sur leurs contemporains - a fortiori dans la sphère, fon-

tionnelle par nécessité, de l'architecture - et de souffrir d'incompréhension - "Nihilò profetas patriae" disait déjà AALTO.

Il conviendrait encore de ne pas omettre Viljo REVELL, autre grand héritier du fonctionnalisme à l'influence durable sur les anciens stagiaires de son agence.

Il serait intéressant de montrer en quoi son héritage exigeant a su féconder les œuvres d'élèves qui ne cèdent en rien à la facilité.

Forte de tous ces héritages, la Finlande - cette région de la Baltique - a été et continue d'être un creuset pour la fermentation et l'expérimentation authentiques - du moins, précisons le, à travers sa minorité créative - dans le développement de l'architecture novatrice de ce siècle.

Elle s'est offert le luxe, pour le moins audacieux, face à une évolution technologique et industrielle sans précédent, d'élever à nouveau l'architecture au rang d'un art à part entière. Plusieurs facteurs concourent à éclairer ce phénomène :

- un besoin d'identité renforcé par une situation historico-politique périphérique,
- un milieu naturel omniprésent et d'une qualité privilégiée,
- l'affranchissement d'une certaine "asphyxiant-culture" citadine, et des modèles stylistiques de l'histoire,
- une pratique démocratique de l'attribution de la commande architecturale par voie de concours, la plus avancée qui soit.

Ainsi s'élargit le débat à l'échelle de nos nations industrialisées : quelles expressions d'architecture seront demain les plus appropriées pour compenser une évolution de plus en plus technologique, informatique, médiatique et technocrate ?

La question est brûlante au moment de l'éveil des valeurs écologiques et d'un ré-apprentissage des valeurs humaines les plus essentielles - pas plus modernes aujourd'hui qu'il y a cinq mille ans - c'est à dire, suivant la définition même de l'écologie "des conditions d'existence des êtres vivants - humains pour ce qui nous concerne - et des rapports qui s'établissent entre eux et leur environnement" - à la fois naturel, aménagé et habité : conditions mêmes d'une architecture humanisée.

Dominique Beaux
décembre 1992

LES CHEMINS DE L'APRÈS - AALTO

- pour une architecture humaine

Quelle a été la partie la plus authentique de l'architecture en Finlande depuis la disparition de celui qui en fût le géant - ALVAR AALTO ? quel héritage a-t-il laissé ? et sur quels critères établir une sélection ?

C'est ce qu'ont tenté d'élucider plusieurs équipes d'architectes et enseignants français, familiers de la Finlande, au cours de deux "explorations" sur le terrain, en 1988 et 1992, à la recherche d'éventuels chemins de cette période après AALTO.

Une vingtaine de réalisations par 13 équipes d'architectes, de Helsinki jusqu'au cercle polaire, ont été visitées et leurs auteurs interviewés.

Un goût d'authenticité et de spontanéité, une impression de vitalité ont marqué ces visites et ces rencontres : les réalisations sont humainement riches, dépourvues de monotonie et de rigidité et - leçon secrète ? - n'impressionnent pas par la grandiloquence ou la monumentalité théâtrale.

POUR UNE ARCHITECTURE HUMAINE résume en deux mots les qualités intemporelles de ces architectures accueillantes au visage humain, si universellement précieuses pour une civilisation technologique et médiatique, où la productivité tend à asservir l'humain.

Les réalisations présentées étonnent par leur capacité d'offrir des espaces intérieurs souples organiques et souvent dynamiques, où il fait bon vivre et déambuler ; elles font corps avec leur terroir, leur contexte, leur régionalité comme un écho à la beauté de la nature ; elles apparaissent avec bienveillance et nous réjouissent par leurs variations animées et stimulantes - mais sans excès - et nous offrent une double impression d'inattendu et de subtilité.

Dominique BEAUX - Jacques VASSEUR - 1992

- principal héritage d'Alvar Aalto

En 1978, le Musée d'Architecture de Finlande rendait un premier hommage à l'architecte disparu, noblesse oblige, par l'édition d'un beau catalogue (traduit depuis en français). Une vingtaine de thèmes d'illustration correspondant aux éléments architectoniques habituels, tentent d'y cerner l'œuvre - lumière, façades, technologie, escaliers, meubles, entrées, paysages, etc - concepts conventionnels applicables d'ailleurs à toute architecture ; et les formes relativement extérieures et globales y sont bien reconnues et inventoriées - telles la ligne ondulée, l'espace ondulé, la forme acoustique, l'éventail. Cependant, le processus morphogénétique spécifiquement aaltien est passé sous silence - pas un mot non plus de l'évolution des espaces conçus par l'architecte au cours de sa longue carrière, ni de leur intériorité si souvent dynamique.

Pourquoi l'espace aaltien n'aurait-il pas été considéré comme l'essentiel ? N'a-t-il pas engendré toutes ces formes architectoniques, de fait subordonnées, et n'a-t-il pas précédé le traitement des détails ou des textures ?

Il revient à Göran SCHILDT, l'ami personnel et biographe d'AALTO, d'avoir révélé la nature même de l'espace aaltien, dans le ch. "Open and closed space" - espace du dehors et du dedans - de son livre "Alvar Aalto - the early years" ed. Rizzoli, New York, 1984.

Göran SCHILDT observe qu'AALTO avait essayé très tôt de donner l'impres-

sion d'être au dehors, à l'intérieur même de ses bâtiments. Le jeune AALTO, à 29 ans, écrivait un article exprimant l'idée "d'un hall comme un espace à ciel ouvert" et "de symboliser l'espace extérieur sous le toit de la maison" - idée d'ailleurs à rapprocher, curieusement, de celle des architectes de Kyoto des 16ème et 17ème siècles. (cf : Carré Bleu, n° 2 -87, p. 62).

SCHILDT écrit : "Nous avons déjà remarqué que l'espace de dehors (open space) tel qu'il a été peint par Cézanne, est dépourvu de forme (formless) ; en d'autres termes, il est dépourvu de forme clairement définie et continue, car constitué d'éléments qui ne sont jamais achevés et quelquefois contradictoires... la grande découverte d'AALTO a été que les intérieurs pouvaient être traités en architecture de la même manière, tout en n'y parvenant que graduellement et non sans efforts". L'auteur observe qu'au foyer du théâtre des ouvriers à Jyväskylä de 1924, "le mur convexe de l'auditorium produit une forte impression de mur extérieur massif" et "que dès les premiers intérieurs de ses bâtiments, Aalto y incorpore des parties de façades extérieures". Il évoque encore le célèbre Pavillon de la Finlande de 1939 "pour lequel AALTO eut à aménager un module parallélépipédique proposé à sa nation qui n'eut pas à construire de bâtiment entier... Aalto a métamorphosé cette boîte sans imagination en son contraire, c'est-à-dire en un espace à la fois intérieur et extérieur - véritable tour de force ; le visiteur pouvait éprouver cet

espace interne comme une portion de nature vierge, dans laquelle il en retrouvait quelques éléments formels" - mentionnons en outre sa célèbre paroi ondulée comme métaphore d'une aurore boréale. SCHILDT parle de "pièce sans forme en soi tangible et d'un extérieur-intérieur complètement libre", ce qui nous introduira à la section "héritage pour l'après AALTO" de l'exposition présentée aujourd'hui à l'Institut Finlandais à Paris.

En parallèle aux observations pertinentes de SCHILDT, nous avons tenté de n'éclairer qu'un seul paramètre, parmi la richesse des aspects possibles : la dynamique spatiale, qui est ici considérée comme très probablement le principal héritage dont nous serions redevables à AALTO, apparemment délaissé par des publications plus préoccupées par la forme apparente des volumes construits et photographiés, ou des images de plans souvent trompeuses par l'extérieur et non l'intérieur.

Il nous a fallu oublier pour un temps l'intérêt pour "l'objet architectural" - et considérer l'espace comme intériorité topologique et dynamique ; il nous a fallu davantage de pragmatisme : observer sur place, puis par leur représentation en maquette à grande échelle, certains espaces par l'intérieur en les extrayant délibérément de leur totalité organique, et tenter de retrouver le fil conducteur hiérarchique de la genèse spatiale. Ainsi, certains espaces, les halls par exemple, conduisent vers d'autres et, conçus topologiquement pour cela, ne sont pas

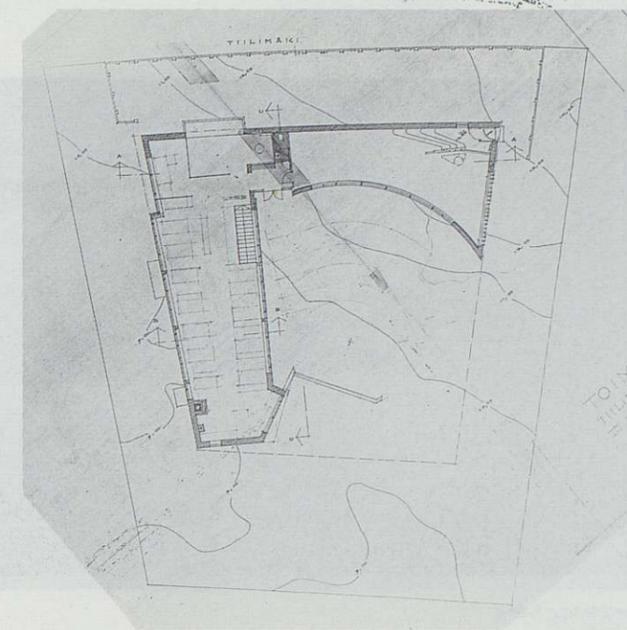
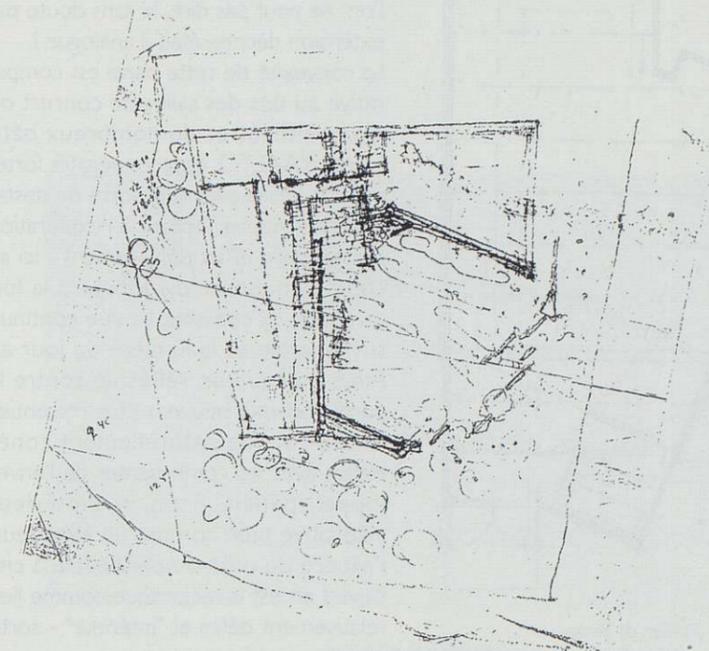
perceptibles comme intérieurs formellement clairs, alors que d'autres, ultime destination, seront par exemple dynamiquement orientés par l'intérieur vers une vue ou un foyer d'intérêt (église de Lahti) ou bien encore traités en concavité protectrice.

Les sept projets suivants ont été choisis pour leur échelle modeste, leur absence de monumentalité et leur dynamique intérieure manifeste.

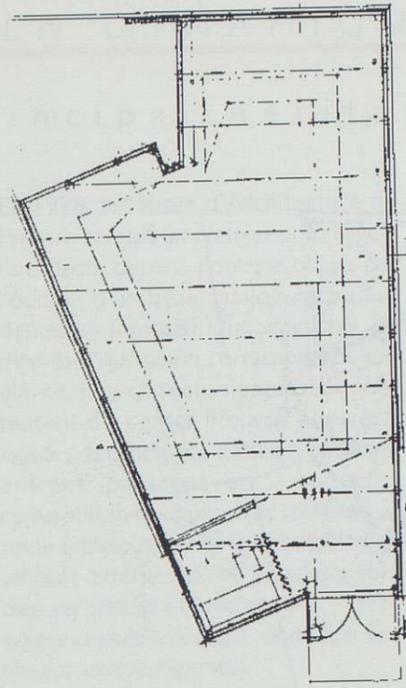
1/. Atelier de l'architecte
HELSINKI - 1955

On raconte qu'un visiteur aurait demandé à Aalto une explication de l'angle aigu inaccessible au fond de l'atelier, et que celui-ci aurait répondu "c'est pour tailler mon crayon", là n'était peut-être pas la bonne question...

Un croquis de genèse montre l'intention initiale d'une paroi droite du côté du jardin intérieur, mais non parallèle au mur opposé ; en entrant dans l'atelier, l'espace s'écarte avec un dynamisme divergeant ; le plan du plafond monte de manière analogue suivant la même pente que le sol naturel et la rue ; pratiquement, l'enveloppe spatiale s'esquive et s'inscrit dans le champ perceptuel ; en face et au fond, le mur n'est pas frontal comme une barrière, mais légèrement en biais. Dans le projet construit la même paroi côté jardin devient convexité vers l'intérieur : on ne l'aperçoit pas en totalité, ni sa rencontre avec le mur du fond, invisible des trois cinquièmes de la surface du sol, de sorte



atelier de
l'architecte
esquisse et plan



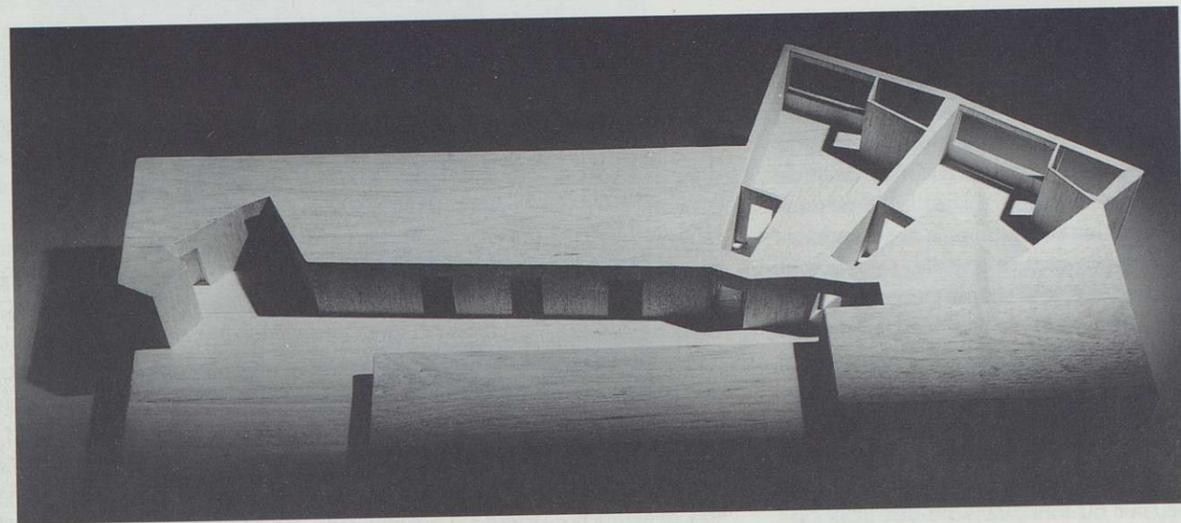
Pavillon de Venise

que l'espace interne est compris entre des fragments d'enveloppe qui ne peuvent être appréhendés mentalement dans leur ensemble : l'espace "indicible" selon Le Corbusier, littéralement que l'on ne peut pas dire, ni sans doute par extension décrire, était-il analogue ? La convexité de cette paroi est comparative au dos des salles de concert ou d'amphithéâtres de nombreux bâtiments d'AALTO, espaces négatifs fortement fluidifiés avec une sorte de déstabilisation interne incitant à l'exploration perceptuelle et au déplacement - ici au cœur d'un espace dynamique à la fois divergent et convexe. La vue continue sur le jardin et la lumière du jour au fond, en hauteur, réfléchi contre la paroi convexe peuvent être ressenties in situ comme naturellement cohérentes avec les composantes de l'enveloppe spatiale. Enfin, si l'intérieur s'éprouve bien comme un extérieur, l'espace du petit amphithéâtre à ciel ouvert en est la réciproque comme lieu relativement défini et "intérieur" - sorte

de complémentarité quasi orientale fréquente chez AALTO ; cette pénétration de l'espace ambiant à l'intérieur de la masse construite avait déjà été expérimentée à la mairie de Säynätsalo (1949) et à sa proche maison d'été de Muuratsalo (1953).

2/. Pavillon de la Finlande - Biennale de Venise - 1956

La disposition des parois latérales obliques qui vont s'écartant depuis l'entrée rappelle l'atelier : l'espace s'inscrit dans le champ visuel et libère de l'enserment inévitablement ressenti entre deux parois parallèles. Les trois parois d'exposition indépendantes éclairées indirectement d'en haut créent une dynamique simple qui nous "évite" de comprendre une quelconque géométrie globale et prégnante ; la conception aaltienne devient de plus en plus indifférente aux règles de composition au sens classique du terme ; cette "impossibilité" de percevoir la globalité achevée de ces

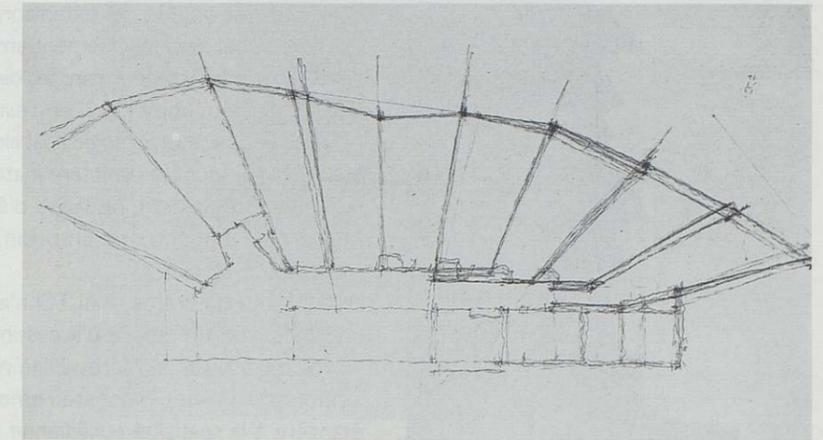


Immeuble-tour Brême

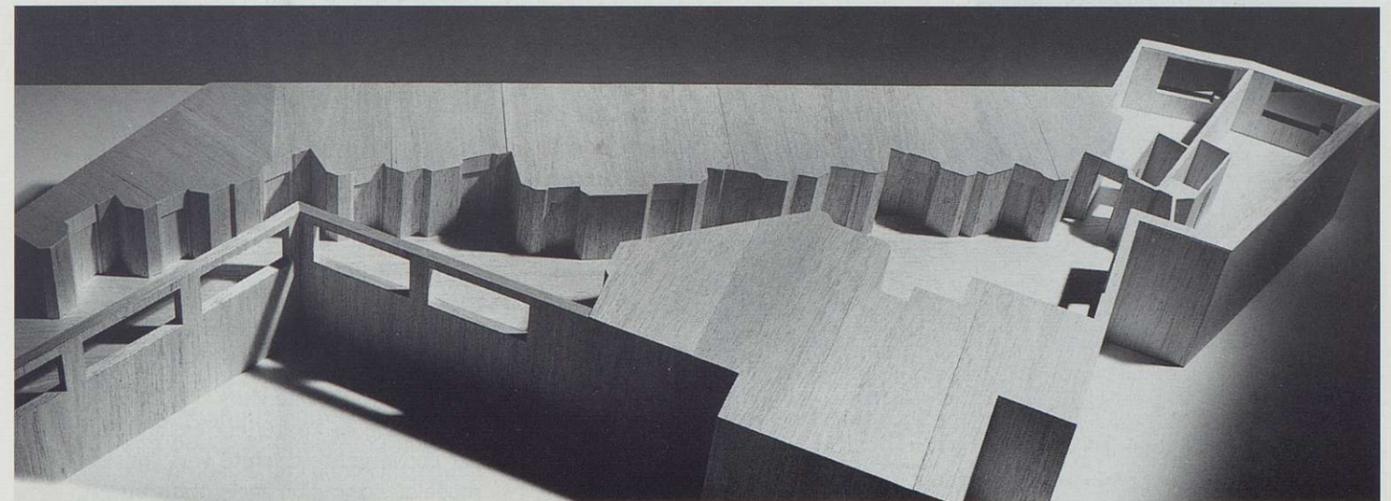
quelques 85m² pourtant clos autorise par contre "ipso facto" la liberté de déplacement intérieur et de perception exploratoire : car c'est bien davantage la topologie qui est perçue et non plus la géométrie euclidienne statique - exactement à la manière du jeune enfant découvrant et apprenant l'espace, comme l'a bien montré PIAGET, dès qu'il commence à pouvoir s'y déplacer et à avoir envie de l'explorer. Ce projet est-il le cas du dynamisme divergent le plus simplement expérimenté par AALTO ?

3/. Immeuble-tour BRÊME - 1958

"Chaque pièce va s'élargissant vers la façade et donne, par là, un sentiment tout autre que celui que dégagent les pièces oblongues" - œuvres complètes, Tome 1, p. 162 - nouvelle application encore plus évidente de dynamisme divergent, de plus ouvert sur le dehors. Mais d'autre part, les accès aux neuf



Immeuble-tour Brême



Résidence d'étudiants Otaniemi



studios empruntent un espace souplesment malléable selon la logique des passages intérieurs au cours rendu plus naturel : il se rétrécit graduellement vers le fond en proportion de la réduction des fréquences de passages, et s'élargit à l'autre extrémité en lieu de rencontre à la lumière.

Chaque accès à chaque studio comporte son propre dégagement d'approche différemment orienté, en extension de l'espace global ainsi logiquement amplifié et réparti de l'intérieur dans les directions des cheminements. Il en résulte l'imprévu d'une morphologie spatiale et volumétrique dont le caractère inattendu, unique et abstrait, ne laisse d'être perçu avec une certaine émotion, au moins subconsciente.

Avec la tour de Brème, AALTO n'a-t-il pas découvert un espace d'accessibilité et une dynamique de l'accessibilité nouveaux, d'essence "nécessairement" étrangère à la spatialité euclidienne statique, et nécessairement incompatible avec toute configuration géométrique globale préméditée ?
(maquette E.A. de Paris Belleville)

4/. Résidence d'étudiants OTANIEMI - 1962

La paroi délimitant l'espace du côté des accès aux chambres s'esquive indéfiniment en un rythme quasi mélodique : l'espace collectif du palier apparaît étonnement vaste, comme si l'on se sentait à l'extérieur - l'effet d'enfermement a totalement disparu ; il est indéfinissable pour nos facultés cognitives de percevoir un espace en tant qu'entité euclidienne ; la dynamique spatiale de l'accessibilité et l'espace topologique ont remplacé l'espace euclidien.
(maquette Christian Boucharenc E.A. Paris Belleville)

5/. La Maison de Göran SCHILDT TAMMISAARI - 1970

L'implantation devait suivre au rez-de-chaussée la limite d'alignement non-aedificandi des maisons voisines. Pour pallier une norme de plan d'urbanisme aussi peu contextuelle, le séjour est surélevé en étage, noble à sa manière, et surplombe l'alignement du rez-de-chaussée ; il offre une vue sur la mer : sa spatialité s'oriente tout entière et s'écarte vers cette vue, latéralement et en plafond. Le continuum spatial à rez-de-chaussée est logiquement adapté aux différents accès, avec autant d'extensions contiguës transitionnelles. La montée au séjour réserve une découverte insoupçonnée dans la séquence ascendante des cheminements depuis l'entrée - non sans rappeler encore les accès à la salle du conseil de la mairie de Säjynätsalo ou à l'auditorium central de l'Université de Jyväskylä.

A la maison Schildt, AALTO exprime à 72 ans avec force et simplicité ses principes de dynamique spatiale divergente à l'intérieur et de dynamique plastique à l'extérieur comme simple conséquence volumétrique.

(maquette réalisée par les étudiants de l'E.A. de Clermont-Fd).

6/. Musée Alvar Aalto JYVÄSKYLÄ - 1973

Cet espace muséal apparaît comme l'affranchissement de toute orthogonalité ; la définition géométrique globale (cognitive) se réduit à la régulation géométrique d'une dynamique spatiale essentiellement perceptuelle (d'orientation dans l'espace) résultant des parcours et des découvertes intérieurs.

L'approche de l'extérieur est amenée par convergence discrète vers l'entrée située au cœur d'un angle obtus ouvert - la "façade" plate se "spatialise" ; l'asy-

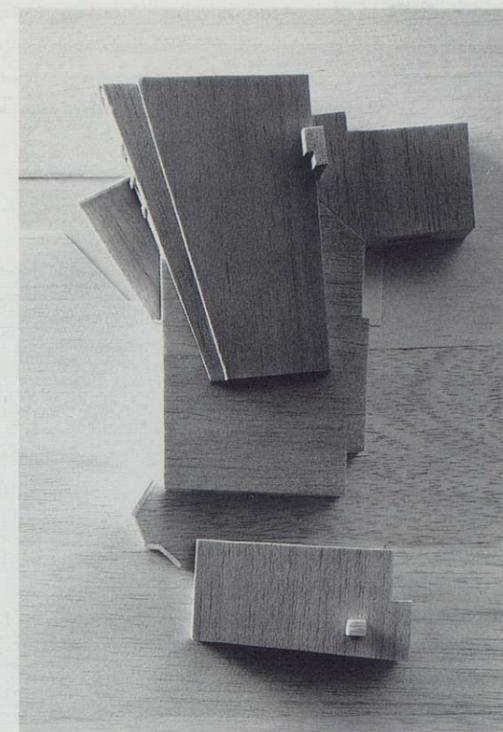
métrie entre parois droite et gauche évite une ambiguïté inutile ou un monumentalisme inapproprié à un petit musée accueillant.

Déjà, au Sanatorium de Paimio (1928), puis à la résidence d'étudiants d'Otaniemi (1962), les ailes latérales s'écartent suivant un V convergent pour accueillir les arrivants.

L'espace intérieur est réparti encore plus souplesment suivant des localisations intelligibles qui invitent à des approches suivant des parcours respectifs variés et sinueux, ou quelque peu infléchis par rapport à leur direction initiale : les espaces ne sont pas conçus pour faire "marcher droit", ni tourner sur place à 90°, ni "faire demi-tour sur place" - comportements pour le moins militaires. On trouve les vestiaires en face mais un peu à gauche, l'escalier à droite en se retournant progressivement, dont la première volée un peu tournée vers l'arrivant paraît l'inviter sans formalité, puis encore à droite, mais abritée de la vue, la cafétéria ; les deux volées d'escalier comme souvent en angle en V évitent le demi-tour à 180°.

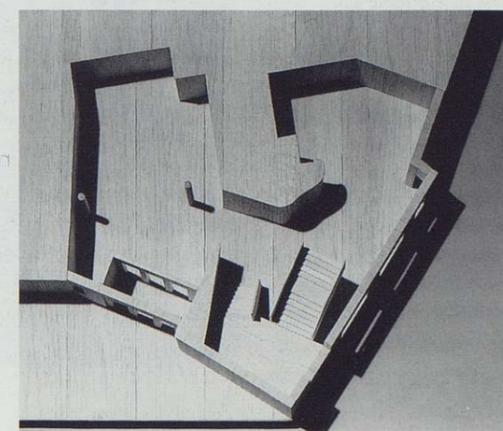
L'arrivée au niveau supérieur est accueillie un peu plus loin par deux parois décalées en profondeur et non rigoureusement parallèles - exactement comme à la maison Carré (1956) - de manière à s'inscrire naturellement dans le champ de la perception ; elles indiquent sans l'imposer le choix de la direction des accès aux différents lieux de la visite. L'enveloppe spatiale concave par facettes successives suit une continuité souplesment brisée sans aucun systématisme répétitif ; des piliers cylindriques ponctuent l'espace à des emplacements dont on ne peut percevoir la régularité absolue. Ce musée est sans doute un des exemples tardifs les plus probants de l'affranchissement dynamique de l'espace aaltien.

(maquette E.A. de Paris Belleville)



Maison de Göran Schildt

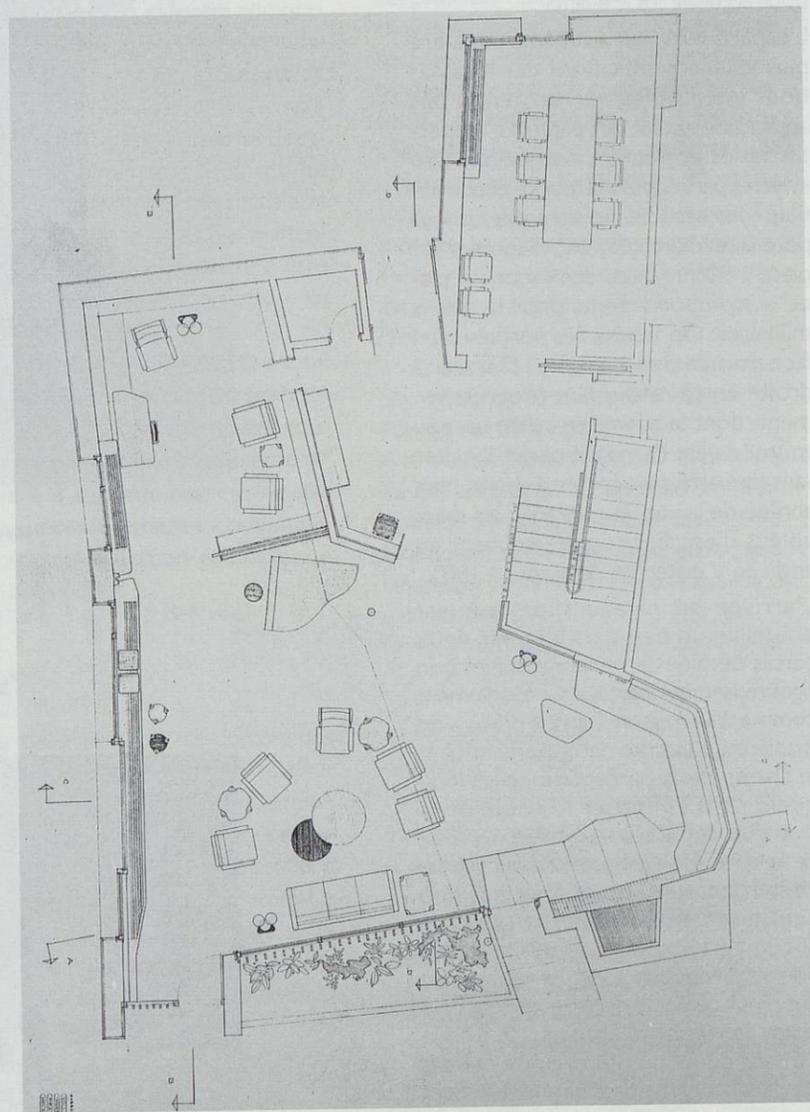
Musée Alvar Aalto



7/. Maison Erica - non construite
1969 - 72

Le grand plan incliné du plafond de la maison Carré à Bazoches en 1956 - facteur dynamique fréquent de la spatialité alltienne -, était une sorte d'invitation dès l'entrée, vers le séjour, quelques degrés plus bas, dont la façade horizontale oblongue ouvrait sur le terrain en pente douce. Les espaces encore parallélépipédiques et orthogonaux de ce projet déjà ancien s'imbriquaient au milieu environnant dans une interpénétration élaborée du dehors et du dedans visant à en réduire l'opposition. Par comparaison, la villa Erica, de 1972, sorte de testament non construit, dont le projet a été poursuivi et repris durant 8 années, montre bien tout le parcours en 20 ans sur la voie d'une spatialité toujours plus libre, devenant organiquement dynamique, toujours plus diversifiée et plus subtile.

D. Beaux - Février 1989



Maison Erica - Plan de séjour

Nous remercions vivement Madame Elissa Aalto pour sa précieuse documentation, Monsieur Markku Lahti, Directeur du Musée Alvar Aalto de Jyväskylä ainsi que Michel Mangematin pour sa stimulante collaboration.

ERIK ADLERCREUTZ
 Ecole d'Architecture de Helsinki
 diplôme 1961
 Professeur, J.S. SIREN

ERIC ADLERCREUTZ

Conservatoire de Lappeenranta - 1989

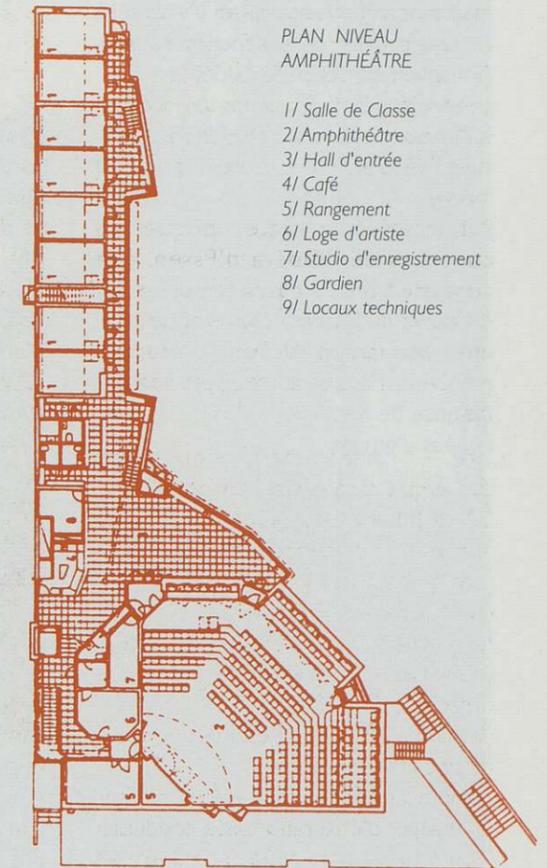
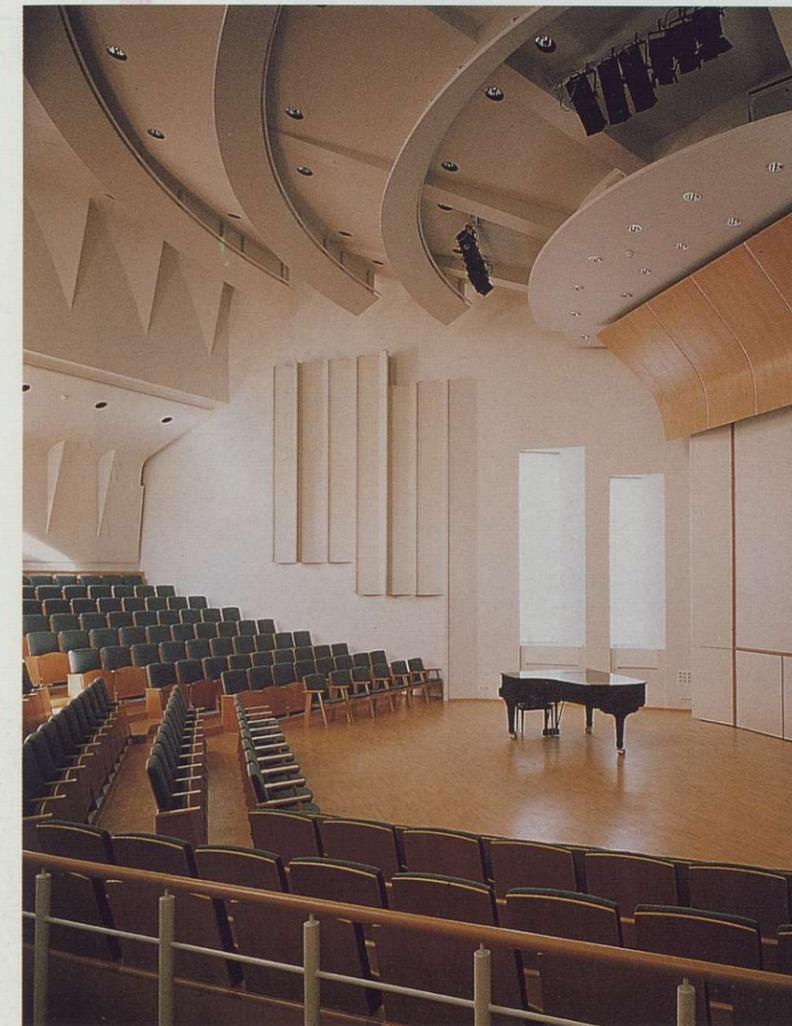
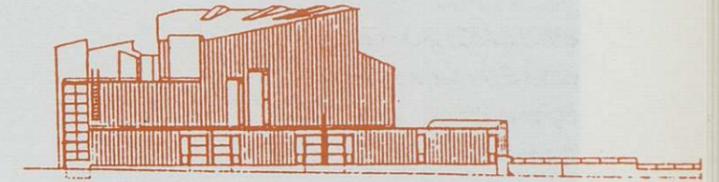
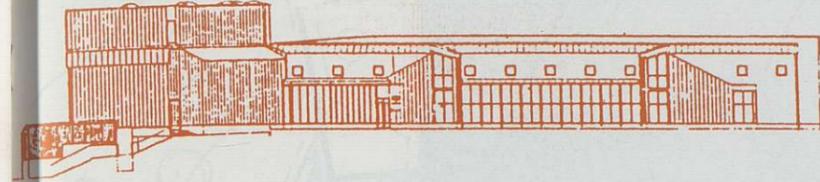
"Ma première orientation a été celle du classicisme ; puis j'ai accepté le fonctionnalisme comme un style contemporain, mais sans m'y attacher affectivement. Durant ma dernière d'études, j'ai subi l'influence d'Aulis BLOMSTEDT. Encore étudiant, j'ai commencé à travailler pour Alvar AALTO, de 59 à 65. AALTO a été pour moi un grand maître. J'ai travaillé, à cette époque, au concours de l'Opéra d'Essen, à la construction du bâtiment principal d'Otaniemi, à la villa Carré et au bâtiment principal de Wolfsburg. Arto SIPI-NEN était alors un autre de ses collaborateurs.

AALTO a suscité une forte opposition des jeunes rationalistes Kirmo MIKKOLA et Juhani PALLASMAA, dans les années 60 ; ce débat a été bon en ce sens qu'il a obligé les architectes à réfléchir à certaines questions. Le rationalisme a été le courant principal des années 70, vainqueur de l'approche organique d'AALTO. Reima PIETILA a représenté une force d'opposition puissante. L'important pour moi a été de réaliser qu'essayer d'être rationaliste conduisait à un échec - cette approche ne m'était pas naturelle. L'approche rationaliste est une satisfac-

tion esthétique essentiellement intellectuelle. Mais si l'on considère par exemple l'extension par AALTO de la banque de la rue Fabiankatu, son architecte est "rationaliste". Les piliers ont des formes différentes selon la logique de leurs rôles structurels. Par comparaison avec le rationalisme, Viljo REVELL a eu le sens des matériaux et de la chaleur ; l'architecture de REVELL était intelligente et elle a eu d'avantage d'influence, en pratique, que celle d'AALTO. Mais la faiblesse de l'architecture de REVELL est de manquer de relations avec son contexte : ses bâtiments n'étaient que des éléments indépendants ne convenant pas à leur contexte urbain de façon naturelle ; ce qui devenait, en revanche, possible dans le paysage finlandais : la simplicité au sein de la liberté. Pour moi, la période rationaliste n'a pas été naturelle. Si l'on considère "le petit homme dans l'architecture", il ne saurait y avoir de dogme absolu applicable. AALTO traite l'espace de manière que l'on s'y sente bien. Pour lui, les considérations relatives à la structure ne représentent qu'un aspect, nécessairement au service des valeurs



architecturales - mais sans jamais pour autant nier le fait que la construction pouvait avoir en soi une valeur élevée. Une constante de sa production a été l'espace de la cour et de la piazza : un lieu où quelque chose pouvait arriver entre les gens, offrant en même temps une impression de sécurité (par ex. le bâtiment des Retraites Populaires à Helsinki). Aujourd'hui, le post modernisme est complètement dépassé et le courant du minimalisme est bien représenté par les architectes HEIKKINEN et KOMONEN : la situation est au pluralisme.

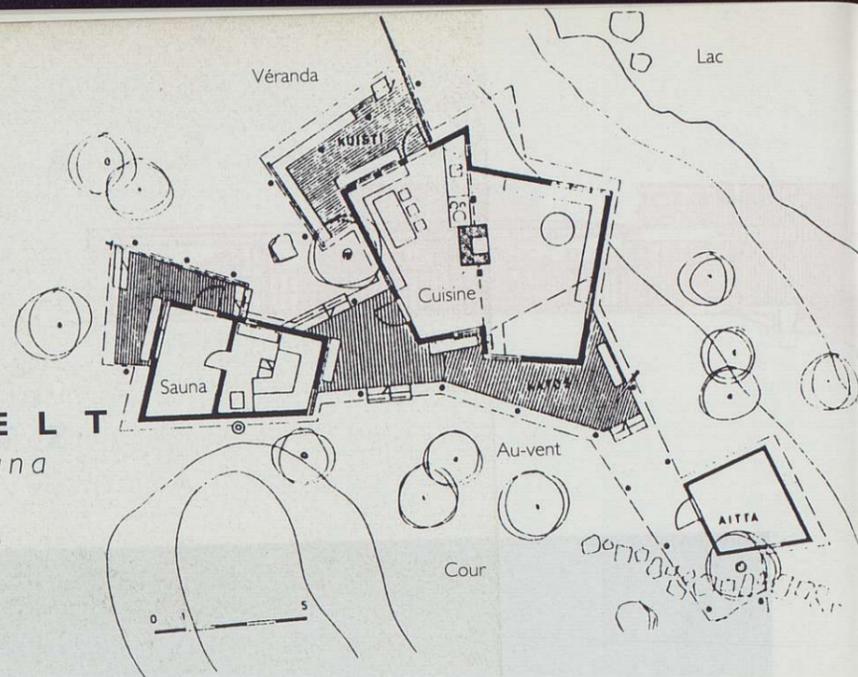


PLAN NIVEAU
 AMPHITHÉÂTRE

- 1/ Salle de Classe
- 2/ Amphithéâtre
- 3/ Hall d'entrée
- 4/ Café
- 5/ Rangement
- 6/ Loge d'artiste
- 7/ Studio d'enregistrement
- 8/ Gardien
- 9/ Locaux techniques

GEORG GROTFELT
 École d'Architecture d'Otaniemi
 diplômé et agence 1980
 assistant du professeur
 W. HELANDER à l'E.A. d'Otaniemi.

GEORG GROTFELT
 Ararat - Maison de vacances avec sauna
 Juva - 1986



"Je suis très impressionné par le travail de Juha LEIVISKA et de Kari JÄRVINEN, deux proches amis qui coopèrent intellectuellement depuis leurs débuts. J. LEIVISKA est l'associé de W. HELANDER, professeur d'histoire de l'architecture à l'école d'architecture d'Otaniemi. W. HELANDER a eu pour moi une influence positive durant mes études de 1971 à 1980 ; je suis actuellement son assistant, avec un cours spécifique sur "l'histoire de l'architecture en Finlande et en Scandinavie", incluant l'architecture paysanne. Parallèlement, j'ai travaillé à l'agence de Kari JÄRVINEN durant mes années d'études.

J'ai également travaillé à l'agence de Karlo LEPPANEN qui fût le principal collaborateur d'AALTO pendant 20 ans - occasion d'apprendre certains détails typiques d'AALTO.

J'étudie actuellement avec attention l'architecture japonaise et l'emploi du bois ; les japonais sont les plus grands experts au monde dans l'emploi du bois ; en Finlande nous sommes par comparaison très maladroits...

Le bois est le plus naturel et le plus familier des matériaux de construction, sa logique propre est proche de l'élémentarisme du néo-plasticisme du



STIJL, car chaque élément et chaque assemblage sont apparents : ses possibilités constructives sont compréhensibles et visibles.

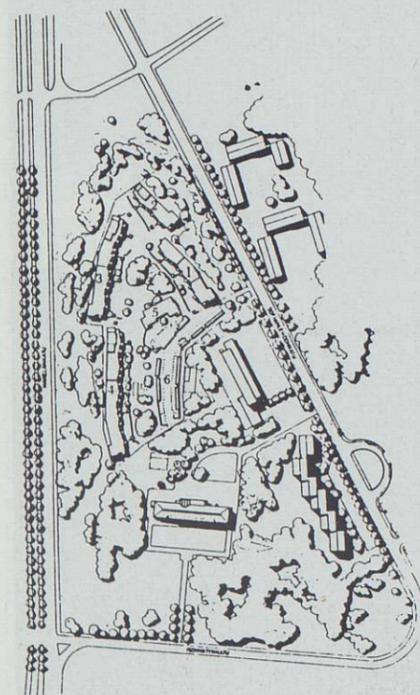
Le bois a sa logique propre et si on la suit, elle est nécessairement belle ; c'est un matériau exceptionnellement constructif".





KARI JÄRVINEN

Logements collectifs Sofianlehto avec Timo AIRAS - 1988



KARI JÄRVINEN
 École d'Architecture d'Otaniemi
 diplôme 1967.
 agence 1969
 associé à Timo AIRAS 1973
 Professeur depuis 1983
 à l'E.A. d'Otaniemi

Le groupe d'habitations collectives de Sofianlehto est situé sur une colline boisée entre la ville de Helsinki et sa banlieue.

Les bâtiments - à trois niveaux - forment un ensemble fermé vers la rue ; les balcons et les entrées s'ouvrent sur un parc intérieur de part et d'autre d'une crèche.



Plan 1er niveau



Plan
 2ème et 3ème
 niveaux

KARI JÄRVINEN

L'idée de devenir architecte m'est venue vers la fin des années 50. Ce fut principalement une remarque sur mon travail, de la part d'un professeur de dessin au lycée, qui m'influença même si je ne savais rien de ce en quoi consistait le travail d'un architecte. Je ne me souviens guère avoir rencontré un architecte jusqu'à ce moment.

J'ai commencé mes études à l'École Polytechnique d'Helsinki au début des années 60. Il me fut cependant difficile de me forger une idée sur la spécificité de cette profession au cours de cette période d'initiation. J'ai accompli plusieurs stages, au cours de mes études, suivant la coutume à cette époque.

Tout à fait par hasard j'ai travaillé un peu de temps dans l'agence de l'architecte Bertel Saarnio. Ce fut là où je fus réellement initié à l'architecture.

A PROPOS DE L'ARCHITECTURE

Je ne tiens pas à définir l'architecture par ses caractéristiques externes ("moderne" ou "traditionnel"). Il s'agit d'être vigilant et considérer les choses sous leur aspect essentiel. Définir les "styles" d'une époque donnée, relève de la compétence des chercheurs. La rénovation d'un bâtiment sur la base de ses aspects externes me paraît sans intérêt, son adaptation à un environnement donné constitue par contre une tâche fascinante.

Le travail architectural se caractérise par la prise en considération de l'espace, de la lumière, du rapport du bâtiment avec son entourage, l'organisation des accès et des parcours à l'intérieur, l'économie des structures, l'harmonie des matériaux, la forme et la couleur de l'enveloppe.

Ces données sont plus importantes que les aspects stylistiques. Les fondements du projet devront répondre à des besoins susceptibles de changer, compte tenu des changements sociaux. Le processus de production architecturale donne la priorité aux choses secondaires "à la mode"

ou aux caprices de la vie courante. Un espace correctement conçu se déploiera harmonieusement devant le visiteur qui le parcourt. Une composition fixe et rigide (comme par exemple le Panthéon) revêt un caractère volontairement inflexible.

MULTIPLICITÉ FORMELLE

Actuellement le danger réside dans l'anarchie visuelle de l'environnement. On ne doit pas le surcharger. Chaque bâtiment doit matérialiser un principe ordonnateur.

La tendance d'accroître la multiplicité des formes conduit à la confusion. L'architecture représente la symbiose de l'ordre et de l'émotion. L'organisation de l'environnement est appelée à créer un bien-être. Parfois cette organisation peut devenir monotone, mais la faute réside avant tout dans une absence d'échelle ou dans l'incapacité de s'exprimer.

A PROPOS DE LA PRATIQUE.

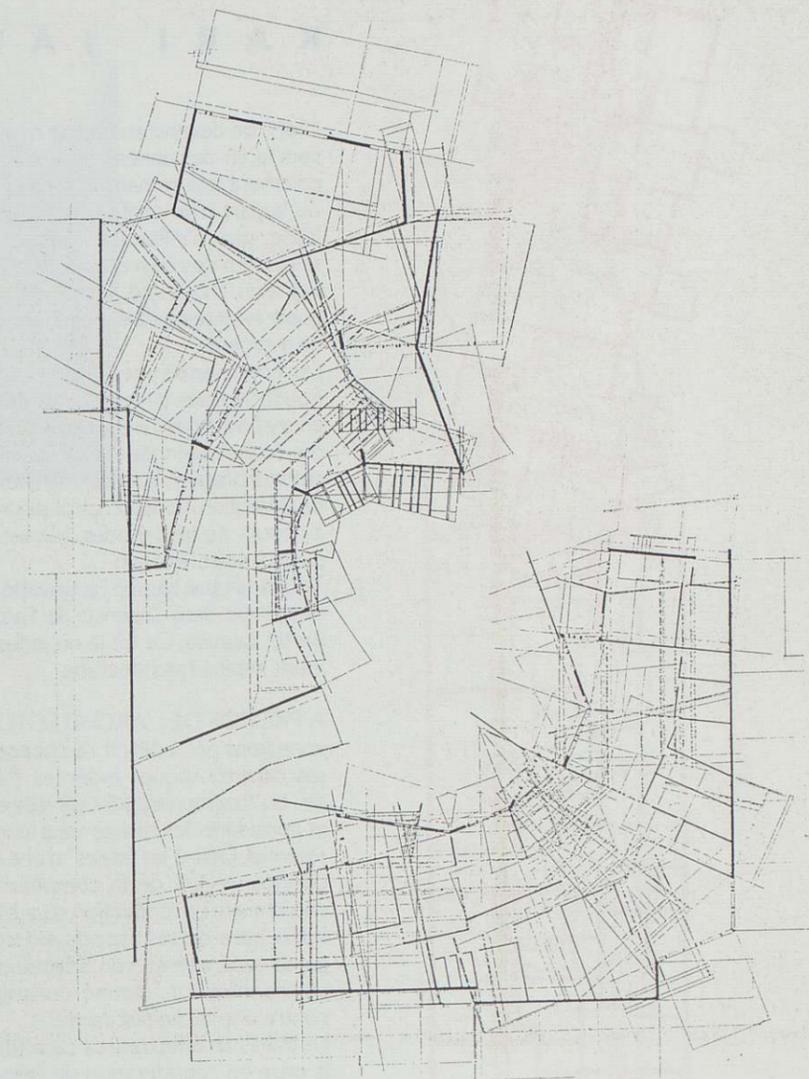
L'architecture est de tous les arts celui qui est lié à la pratique et aux phénomènes propres à son époque. L'architecte assume les rôles d'un artiste et d'un technicien et doit de ce fait convaincre beaucoup de monde de la justesse de ses idées. Confronté à la pression d'exigences multiples, il doit pouvoir s'appuyer sur son expérience, base de ses convictions.

Il est délicat de prendre position sur un plan théorique en architecture. On court le risque d'inventer des arguments douteux qui débouchent sur des chemins menant vers l'inconnu. Chaque problème recèle ses propres solutions qui s'ébauchent au fur et à mesure d'un travail d'analyse approfondi.

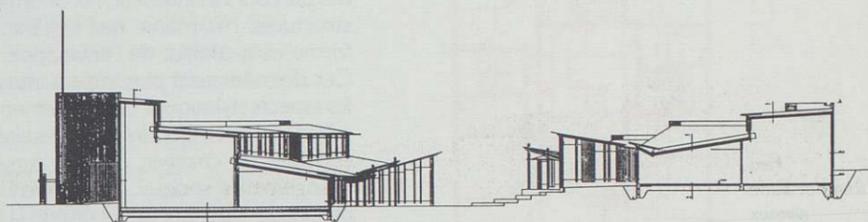
Une définition "à priori" des objectifs ne crée pas nécessairement une bonne architecture. C'est le résultat final qui compte.

JUHA LEIVISKÄ
 École d'Architecture d'Otaniemi
 diplôme 1963
 64-68 travaille pour B. SAARNIO
 Agence en 1967,
 associé à W. HELANDER

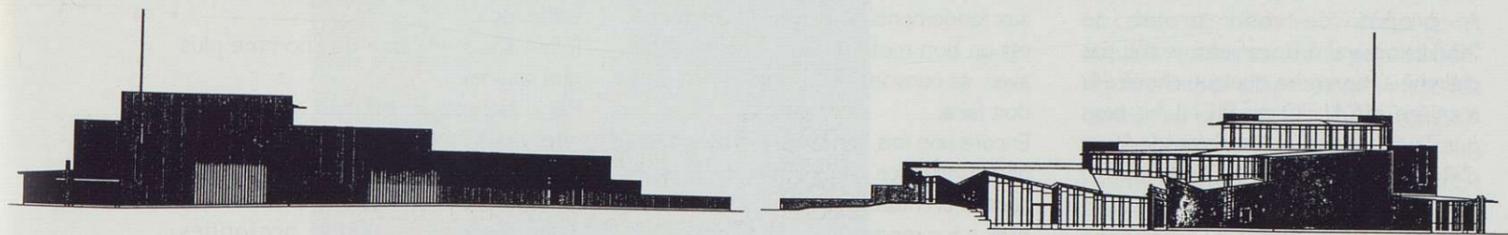
J U H A L E I V I S K Ä
*Bibliothèque et crèche de Vallila,
 Helsinki - avec Asta Björklund - 1987*



La bibliothèque de Vallila est conçue à partir des espaces intérieurs, dont le plus important est la cour entre les deux corps du bâtiment. Cette organisation introvertie, la simplicité des façades vers l'extérieur - sont inspirées par l'esprit de ce vieux quartier en bois datant des années 1910.



Coupe



Façade vers la rue

Façade vers le jardin

PEKKA LITTOW
École d'Architecture d'Oulu
diplôme en 1988
primé au concours national
pour un nouveau centre socio-paroissial
à Rovaniemi en 1986

PEKKA LITTOW
*Centre paroissial de Korkkalovaara
Rovaniemi - 1988*

Influences ?

Depuis le début de mes études en 1979, l'émulation a été mon principal enseignement : les projets exposés des autres étudiants avaient à mes yeux une qualité très élevée, - source à la fois d'angoisse - car pouvais-je faire aussi bien ?- et de stimulation ; l'émulation a compté davantage que les professeurs, ou que l'enseignement général dénué de pédagogie concrète, quoique libéral. Reima PIETILÄ venait de partir mais il avait apporté une liberté et une ouverture que j'ai ressenties comme bénéfiques. Par ailleurs, j'étais conscient de la haute valeur de l'ancienne tradition des grandes fermes en bois, autant que de celles des vieilles villes en bois. Bien sûr, je respectais aussi l'ensemble de l'architecture dite moderne de mon pays. A propos de mon projet de "Korkkalovaara" à Rovaniemi, je n'ai pas cherché à reprendre quelque chose à la manière d'AALTO ou PIETILÄ - bien que j'avais vu depuis longtemps le foyer d'étudiants DIPOLI par PIETILÄ. L'organisation morphologique du projet a découlé naturellement du programme et du caractère "urbain" de son groupe

ment ; je suis parti de l'organisation des espaces extérieurs intermédiaires entre les différents corps de bâtiment. L'idée de l'arbre protecteur est apparue au cours du projet, à partir du rassemblement des fidèles autour de l'autel ; cela m'a paru une bonne manière de les protéger : les fidèles rassemblés sous un grand arbre dont les branches laissent filtrer la lumière.

Une éthique respectueuse des hommes ?

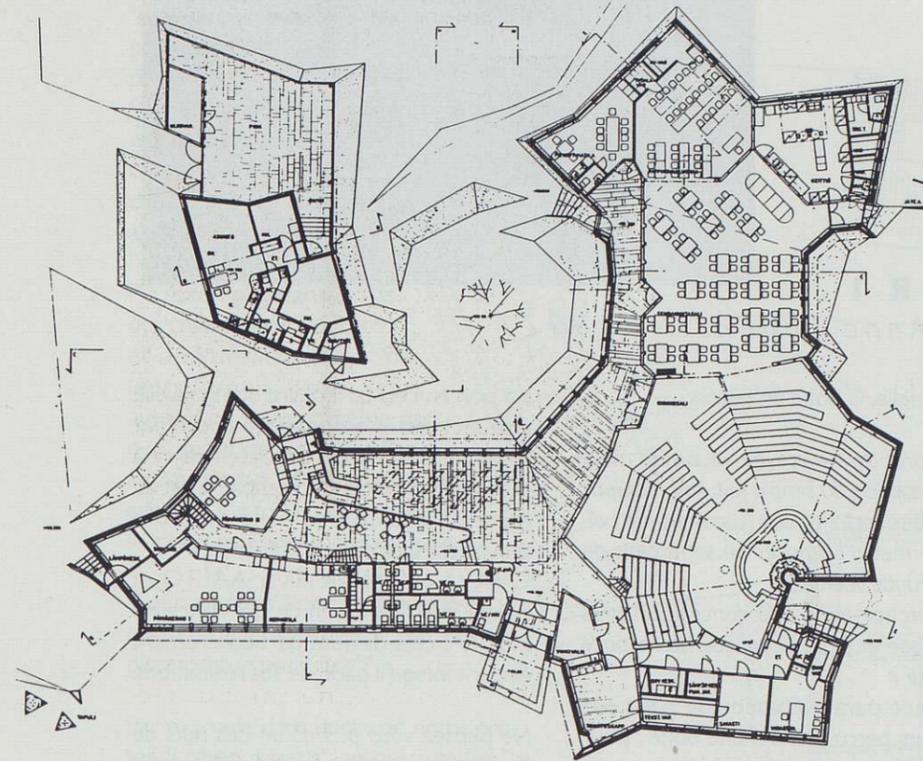
Le risque est vraiment grand pour nous architectes d'oublier notre responsabilité vis-à-vis des êtres humains, compte tenu de notre pouvoir d'influer sur la vie des gens.

Il faut s'arrêter souvent pour réfléchir aux fondements du projet : l'humanisme est un bon mot ; chacun doit réfléchir avec sa conscience au sens de ce qu'il doit faire. Encore une fois, l'architecte a beaucoup plus d'influence que les gens ne le pensent : l'architecture est un magnifique outil pour rendre la vie plus noble, plus agréable et plus belle à vivre.

Quand la vie est dure à vivre (habiter - se déplacer - travailler) l'architecture doit l'adoucir, et l'enrichir. Mais tant de facteurs concourent à l'architecture, qu'il est difficile de dire lesquels sont les plus importants : certainement un fonctionnement correct, mais pas comme une machine, mais aussi les espaces, l'échelle, les matériaux : ce sont les mêmes bases pour tous les architectes.

Et à propos des espaces en architecture ?

L'architecture est essentiellement l'art de l'espace ; on crée les espaces avec le fonctionnement, les lumières et les matériaux ; chaque lieu devrait avoir son caractère ; ce qui compte c'est l'espace où il fait bon vivre : ce qui est bien plus profond qu'un espace uniquement esthétique. Il faut toucher l'âme de l'homme plus que son œil. Par l'esthétique, on peut séduire très vite, mais ce genre d'esthétique est affaire de modes et les modes changent. En architecture, il faut compter sur des choses beaucoup plus profondes concernant la vie intérieure de chacun.



Et le sens du lieu ?

Un bâtiment ne peut être séparé de son lieu. Il ne peut pas être le même ailleurs ; il s'enracine. Là encore, il ne peut pas y avoir de réponse universelle, car si un bâtiment convient bien à un lieu donné, il ne peut pas aller ailleurs. Chaque lieu a une âme, un esprit : beau, laid, agréable, désagréable. C'est ce qu'il faut sentir pour réagir à chaque esprit du lieu. Le lieu est la source forte de mon inspiration. On peut changer l'esprit du lieu par une architecture : c'est notre responsabilité de changer l'esprit du lieu, ou de le garder.

L'inattendu et l'apparence ?

Il n'y a pas d'esthétique qui soit meilleure qu'une autre... Les modes passent. En réalité, on agit à partir de ce que l'on est, ou bien on cherche ce que l'on voudrait avoir. L'architecte projette à partir de son état psychologique personnel ; l'état psychologique de l'architecte se retrouve dans sa production. Mais notre vie est faite de surprises, de changements de temps, de changements de paysages, d'impressions de froid et de chaleur, de la nuit et du jour, de joie et de peine ; c'est cela qui rend la vie si magnifique. Je voudrais parvenir à donner par l'architecture une image de la vie : vie de joie et de peine, architecture d'ombre et de lumière. Le centre paroissial de Rovaniemi devait accueillir toutes sortes de gens et différents groupes d'âge, et ce simple fait donnait au projet la chance de comporter des lieux fortement différenciés : les bâtiments vivent d'une part en relation avec la nature alentour, d'autre part, avec les hommes à l'intérieur et avec leur propre histoire.

LAURI LOUEKARI
École d'architecture d'Oulu
diplôme 1980
professeur à l'E.A. d'Oulu.



LAURI LOUEKARI

Maison Tirilä à Oulainen - avec Anna Louekari - 1992

Pourriez-vous nous parler de vos influences positives ?

Reima PIETILÄ, professeur dans notre école de 1973 à 79 a été pour moi marquant.

La série de cours qu'il a donnés en 1974 a eu une influence considérable.

- "Que le bâtiment soit aussi beau que son site naturel l'avait été" disait-il.

En quoi votre éthique d'architecte est-elle humaniste ?

Si un homme construit une petite cabane, il répond à ses besoins pratiques mais il se fait aussi "un nid autour de lui" ; à l'opposé, on produit aujourd'hui des maisons comme des machines, par une architecture industrielle ; l'architecture se situe "quelque part" entre ces deux extrêmes : il faut bien un nid dans le cas d'une maison privée - et en même temps, répondre à l'industrie du bâtiment constitue un problème.

Par ailleurs, il n'y a pas tant d'autres critères que ceux qui sont les nôtres : lorsque nous étions étudiants avec Anna, ma femme, nous habitons un très petit appartement à Oulu ; nous avons eu beaucoup de mal à vivre dans cette petite boîte industrielle ; lorsqu'on l'a soi-même éprouvée, on ne veut plus concevoir ce genre de boîte pour personne.

Il faut éviter à tout le monde la boîte

industrielle, la boîte en béton.

A ce propos, ne croyez-vous pas alors qu'un espace, du simple fait qu'il n'ait pas l'air d'être rectangulaire (comme cette boîte) permet d'éprouver un sentiment de plus grande liberté ?

Recherchez-vous une conception plus organique et plus dynamique de l'espace intérieur ?

L'espace parallélépipédique n'est pas toujours perçu comme une boîte : pour éviter cette impression de boîte, tous les moyens sont bons ; une conception libre de l'espace donne souvent une meilleure impression que celle d'une boîte : l'impression de quelque chose de vivant, comme dans les espaces existant dans la nature ; il n'y a aucune ligne droite dans la nature, mais la ligne droite existe dans la construction ; mais on peut rendre légèrement plus complexe la structure interne de l'espace, plus proche ainsi des espaces naturels ; certains espaces donnent parfois une bonne impression au moyen de détails simples : par exemple, comme ici maintenant, apercevoir le ciel par le haut d'une fenêtre : c'est très important.

Mon éthique est similaire à celle de Svein HATLÖÖ, professeur à l'école d'architecture de Bergen, c'est-à-dire que pour nous, un "bon bâtiment" n'est pas comme une réponse exacte, mais il

est bon en ceci qu'il ouvre une nouvelle voie, et rend vivant quelque chose par son intériorité. C'est précisément cela qu'un bâtiment peut accomplir. C'est au reste la finalité originelle de toute œuvre d'art, et c'est le but de l'art. C'est ce qu'ont fait Alvar AALTO et Reima PIETILÄ et, en ce qui concerne PIETILÄ, cela devient particulièrement évident lorsqu'il parle de ses réalisations.

Ne pensez-vous pas qu'un des buts de l'apparence extérieure de l'architecture bâtie est d'offrir une impression de "variation", en ce sens qu'elle représente l'unique alternative à la monotonie ?

Les sentiments s'éveillent par les formes. En abandonnant la construction rectangulaire classique ou la tradition européenne de la construction, il nous faut alors chercher à découvrir un monde tout à fait différent : et ce que j'ai trouvé est que - sans que cela ait été mon objectif - en travaillant avec des formes libres je commence à élaborer un "gestalt", c'est-à-dire une forme, un contour, une apparence liée par association avec quelque chose d'existant ; par exemple la métaphore du coq de bruyère (metso en finnois) pour la bibliothèque de Tampere par Reima n'est qu'une simple plaisanterie.

Une fois que l'on a découvert cette voie, on commence à trouver des

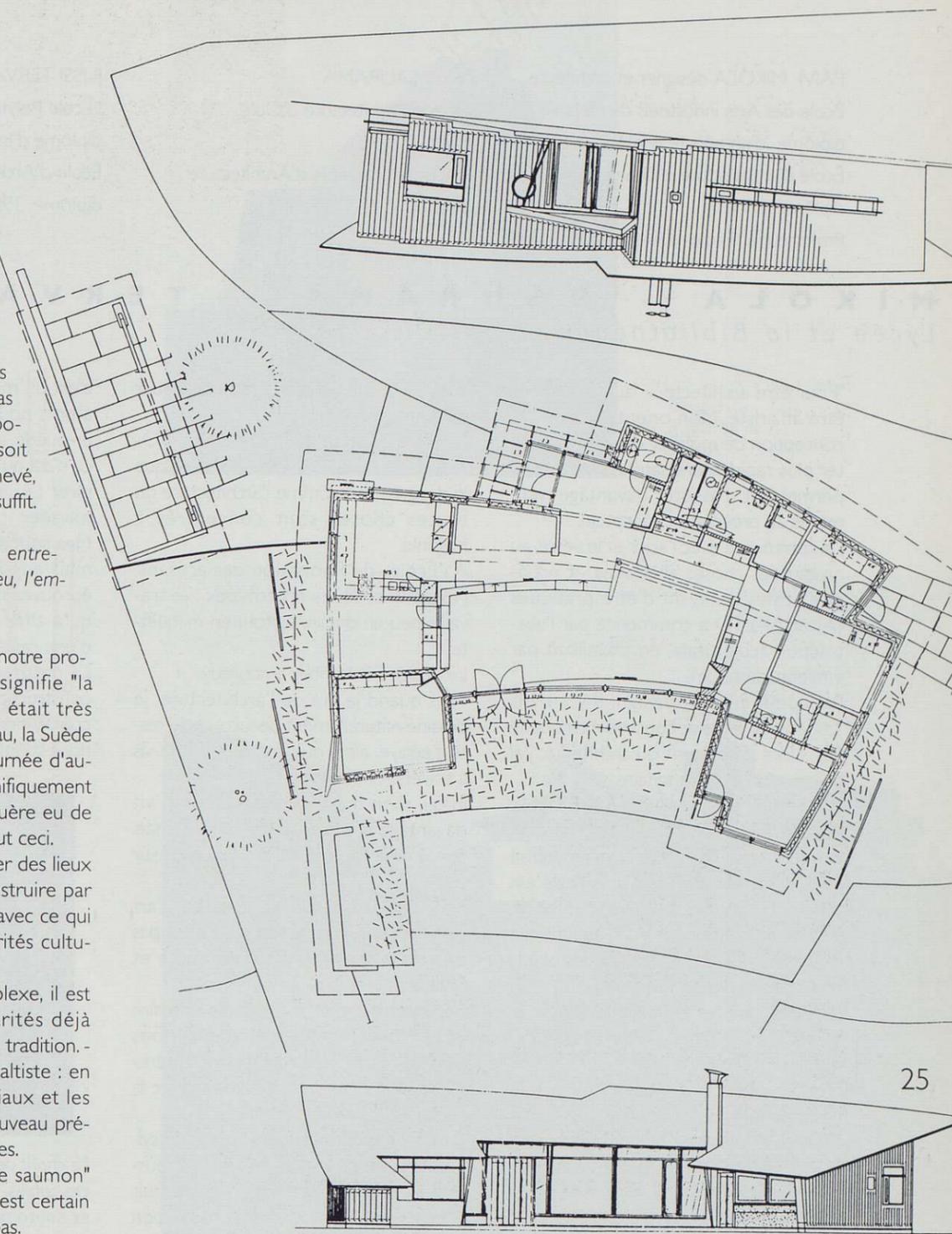
"règles", on trouve peu à peu ses propres règles : il faut alors les écouter, et travailler avec elles - chaque peintre élabore de telles règles, presque à son insu : la gestalt c'est l'image.

Par exemple, dans le cas des chapelles de Ronchamp et de Vuoksenniska et de leurs formes libres, leurs auteurs ne savaient même pas quel genre de "gestalt" s'élaborait avant que le projet ne soit achevé. Une fois le projet achevé, la forme est "bonne" et cela suffit.

Quels rapports l'architecture entretient-elle pour vous avec le lieu, l'emplacement, le genius loci ?

Par exemple dans le cas de notre projet "Löhen pyrstö" ce qui signifie "la queue de saumon", le lieu était très beau : le sable au bord de l'eau, la Suède en face - par une chaude journée d'automne - les genévriers magnifiquement développés ; nous n'avons guère eu de pensée claire à propos de tout ceci. Il est bien plus facile d'analyser des lieux à caractère banal, et de construire par intégration et par similarités avec ce qui existe alentours : les similarités culturelles.

Au sein d'un contexte complexe, il est utile d'adopter des similarités déjà connues et employées par la tradition - surtout par abstraction gestaltiste : en reprenant les vieux matériaux et les couleurs traditionnelles, à nouveau présents dans les formes nouvelles. Par exemple, si "la queue de saumon" était en verre et en acier, il est certain que les gens ne l'aimeraient pas.



PAIVI MIKOLA désigner et architecte
École des Arts industriels de Helsinki
diplôme d'architecte d'Intérieur 1972
École d'architecture d'Otaniemi
diplôme 1977
Professeur à l'École d'Architecture d'Oulu.

ERKKI SAURAMA
Ecole d'Architecture d'Oulu
diplôme 1976
Enseignant à l'école d'Architecture
de Oulu 1978-1991

JUSSI TERVAOJA
l'École Polytechnique de Oulu
diplôme d'Ingénieur 1973
École d'Architecture de Oulu
diplôme 1984

MIKOLA - SAURAMA - TERVAOJA

Lycée et la Bibliothèque de Kiiminki - 88-92

"Pour être architecte, il faut également être affairiste. Mon orientation vers la conception de mobilier devait m'apporter plus rapidement satisfaction, en me permettant d'assister davantage moi-même au processus conceptuel.

J'ai commencé avec l'acier et le verre, au niveau des choses abstraites - c'est-à-dire abstraites avant d'être pratiques (Alvar AALTO a commencé par l'abstraction sculpturale, en travaillant par intuition plastique).

J'ai commencé le design, il y a trois ans : en fait, je peux concevoir ce que je fais, alors qu'en tant qu'architecte, j'ai besoin d'un commanditaire.

A l'École, les idées de Kaj FRANK étaient fortes : il concevait le design comme un travail d'équipe ; il ne voulait jamais insister sur les noms (et c'est aujourd'hui tout le contraire), K. FRANK n'a pas fait de mobilier mais, en tant que designer industriel, il a conçu des objets en porcelaine et en verre.

Je m'intéresse au bois et je veux trouver quelque chose qui soit en quelque sorte moderne avec tradition.

Mon activité d'enseignante me permet également de ne pas devoir gagner ma vie avec le design.

Si je travaillais pour l'industrie, je conserverais la liberté de travailler en vue de petites séries. Je crois d'ailleurs qu'à l'avenir, un petit pays comme la Finlande

aura de plus en plus intérêt à fabriquer par petites séries. Je suis présidente de l'association PROTO, un peu pour compenser le fait que le design, tout comme l'architecture ou toutes choses sont concentrés à Helsinki.

A l'École de Formation des artisans, j'expérimente les prototypes ; je travaille peu en dessin, surtout en maquette.

Le design fait tomber amoureux.

Mais quand je fais de l'architecture, je dessine naturellement beaucoup : je teste, j'essaye, alors que par le design je vis à travers les objets.

Erkki, mon mari, est architecte et vit davantage à travers la réflexion ; mais par le design, vous gardez les pieds sur terre.

Erkki est davantage intéressé par l'art pur, et la sculpture abstraite ; il n'est pas designer, mais à la fois architecte et sculpteur.

Dans notre projet pour l'École primaire et la Bibliothèque de Kiiminki, nous sommes partis de la métaphore "rivière-rochers" ; c'était un va-et-vient avec la naissance du projet architectural.

En fait, mon père était professeur de sylviculture et, pour moi, les arbres poussent à proximité de la nature ; et je suis gênée, par contraste, avec l'organisation des Pays Bas : tout y est sur-organisé,

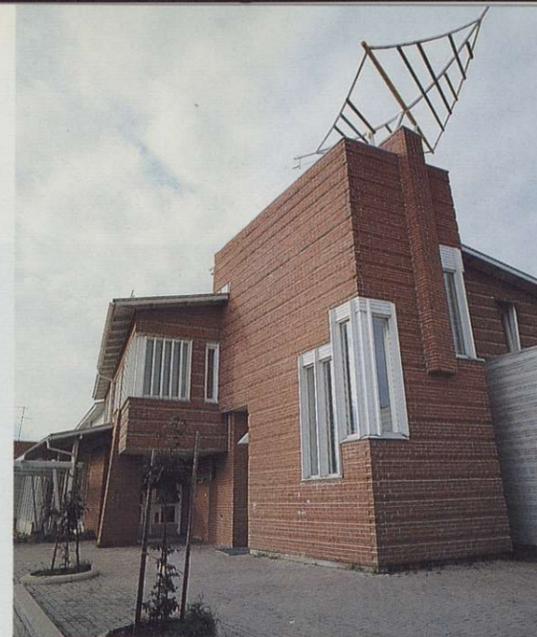
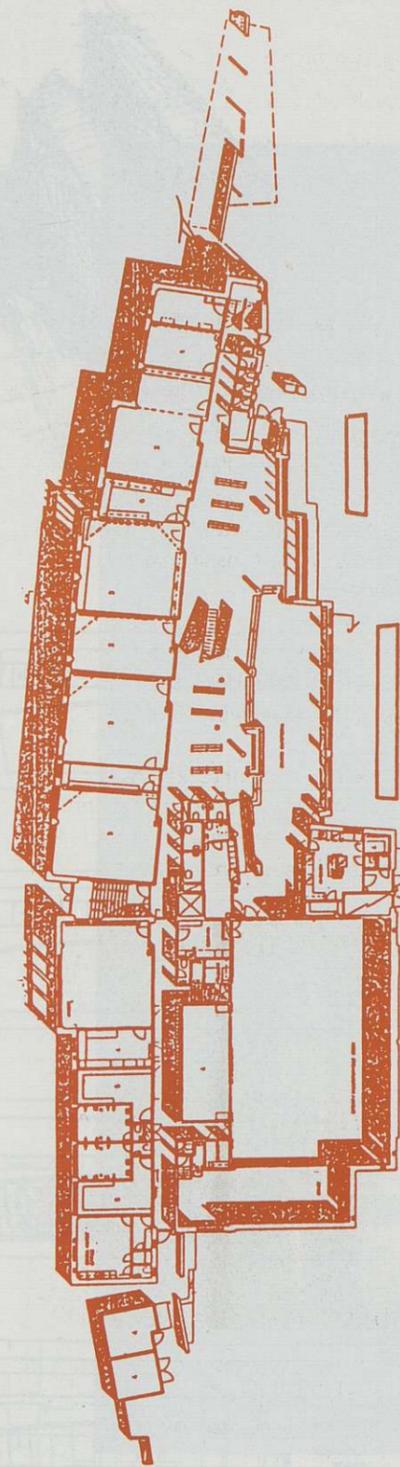
c'est un monde inverse de celui où les arbres poussent à l'état naturel. Même en Suède, je ne pouvais plus respirer - et ce n'est qu'ici que j'ai à nouveau pu respirer : ici, je suis inspirée, j'ai envie de travailler.

Mes sources d'inspiration sont la forêt, mais aussi les chutes d'eau : si vous éprouvez un état dépressif, vous n'avez qu'à aller retrouver l'énergie auprès d'une cascade.

La nature est forte et vivante : les constructions primitives et l'art primitif contiennent beaucoup de choses dont nous sommes encore capables.



Le chant des baleines a inspiré l'origine de ces tables "glaciaires" : leurs chants longs et solitaires... ces tables de glace leur conviennent bien.



Détail et vue d'ensemble du lycée de KIIMINKI



MONARK

Jari TIRKKONEN

étudiant à l'École d'Architecture d'Otaniemi

représentant le groupe MONARK,

lauréat du concours national

pour le pavillon de la Finlande

à l'exposition de Séville

MONARK

Pavillon de la Finlande à l'Exposition Universelle
Séville - 1992

"Le pavillon de la Finlande à l'Exposition de Séville traduit le caractère dualiste de la Finlande : il commente ce qu'est cette nature dualiste. Les autres architectes finlandais n'ont pas assez considéré cet aspect comme essentiel.

La dualité, c'est une confrontation entre :

1°- le développement moderne avancé de la technologie, de l'industrie et de l'éducation,

2°- la vieille tradition et la créativité qu'elle porte en elle, et également la nature sauvage en tant qu'opposition à l'industrie, avec sa culture artisanale.

Entre ces deux mondes, il y a un puissant contraste.

Nous devons écouter ce niveau subconscient pour faire de l'architecture "finnoise".

Une fois le Pavillon construit, son caractère apparaît comme très finnois : il est légèrement introverti - tel que nous autres, finlandais, - et c'est en même temps le finlandais qui essaye aujourd'hui d'entrer dans l'Europe.

Sur le plan métaphorique, le Pavillon est au milieu des autres pavillons comme un finlandais silencieux au milieu d'un grou-

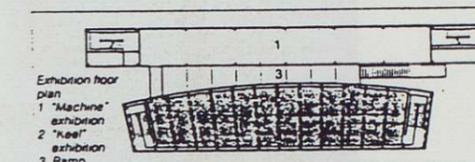
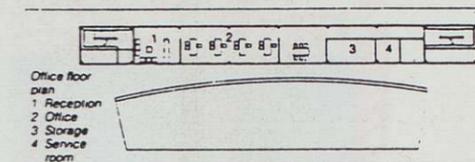
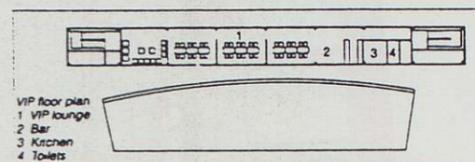
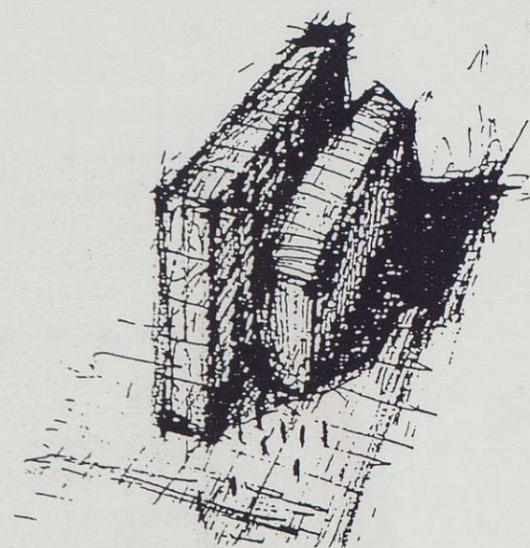
pe d'européens ; il ne dit pas grand chose ; il est calme et regarde un peu autour de lui.

L'école ? je suppose qu'elle est maintenant beaucoup plus vivante qu'elle ne l'a été, et le lieu de toutes sortes de créativités. Cette évolution positive a commencé vers 1985 : avec une nouvelle génération d'enseignants plus vivants que les anciens professeurs qui prenaient leur retraite. Mais nous n'avons pas connu cette évolution récente...

Pendant nos projets d'école, si nous cherchions quelque motivation, c'était à nous à la trouver par nous-mêmes, par amusement et sans nous prendre au sérieux : les professeurs ne pouvaient pas nous aider à cela, et les projets qui nous étaient donnés étaient repris depuis de longues années. En ce qui me concerne, la seule manière de créer avec innovation et de développer une créativité consistait à discuter avec mes collègues étudiants : et pourtant, il n'y avait pas grand chose dans l'air...

Nous avons alors cherché à faire des projets drôles... sans quoi ils n'auraient été qu'ennuyeux.

Ainsi nous avons monté un groupe pour



participer au concours de la bibliothèque d'Alexandrie : avec 15 personnes au départ, puis 10 en cours de projet, et 5 restant à la fin.

Les assistants permettaient aux étudiants de suivre leurs propres choix, ce qui n'était pas le cas des professeurs.

Chercher à faire quelque chose de drôle n'est pas la seule chose au monde, mais quand il faut faire quelque chose avec créativité, on doit tester ses propres limites.

Nous sommes sortis de la forêt il y a 150 ans ; notre cité la plus ancienne TURKU ne date que du XIII^e siècle : il n'y a pas de culture urbaine dans notre tradition.

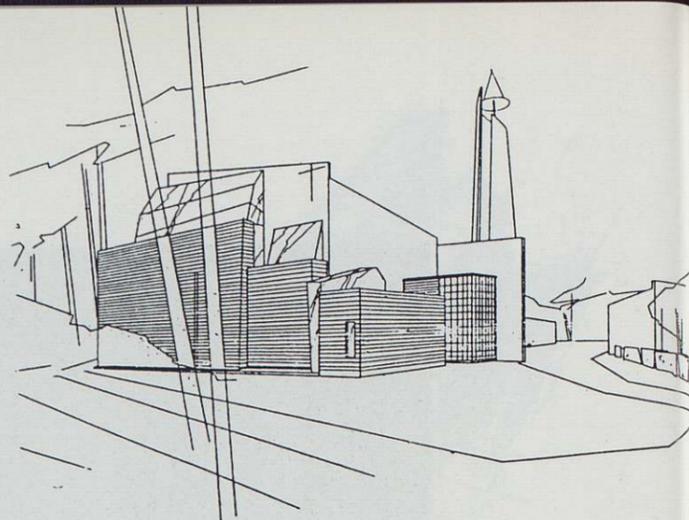
Notre concours pour le Pavillon de Séville a duré 9 jours.

Au début, nous avons élaboré 50 alternatives, puis nous avons choisi d'avoir trois éléments avec celui du milieu en verre opalescent, dégagant une lumière blanche.

Puis nous avons supprimé cet élément intermédiaire pour ne garder que l'élément analogique à la technologie ; et nous avons découvert que l'autre élément représentait la nature.

Kari NISKASAARI,
 École d'Architecture d'Oulu
 diplômé 1980,
 associé à Aulikki HERNOJA,
 co-fondateur de l'agence NVV 1980
 (Niskasaari, Viljjanen, Väisänen)
 devenue NVÖ jusqu'en 1991
 en association avec J. ÖHMAN.

JORMA ÖHMAN-architecte
 Ecole d'Architecture d'Oulu
 étudiant depuis 1972
 ex associé à K. NISKASAARI.



N V Ö

Centre paroissial de Kiiminki - 1992

KN.:

Je suis un ancien élève de Reima PIETILÄ ; il a été pour moi un professeur stimulant pour l'inspiration. Il nous a ouvert les yeux pour voir autre chose que la pauvreté du modernisme : il nous a appris que nous pouvions concevoir des bâtiments à notre manière propre. Il nous a montré plusieurs chemins pour faire l'architecture - et que c'était à NOUS à la faire ?

Il a été la cause première de la naissance du mouvement appelé l'Ecole d'Oulu (Oulun Koulu).

Nous avons eu une haute estime pour ses œuvres - et également de sa personne, avec sa part d'humour, et drôle à sa manière...

Après l'époque de l'enseignement de Reima PIETILÄ, nous avons essayé de trouver notre chemin sans imiter son œuvre, essayé de découvrir notre propre voie, en dehors des modes".

J.Ö.:

"C'est la période avec Reima PIETILÄ qui a compté pour moi le plus. Auparavant, on ne nous avait pas laissé penser quoique ce soit, en se bormant à nous dire ce que nous avons à faire. Reima PIETILÄ semblait aller dans de nouvelles directions, en nous demandant de réfléchir et de voir le monde, l'architecture et la nature : il ouvrait des fenêtres dans nos pièces obscures.

Par la suite, nous avons eu le courage de penser et de concevoir les choses comme nous le souhaitons.

Nous avons réalisé que "des choses devaient être accomplies".

A cette époque, nous étudions davantage dans les bibliothèques et à l'étranger qu'à l'école ; nous avons même beaucoup étudié les architectes étrangers, en Europe et aux E.U.

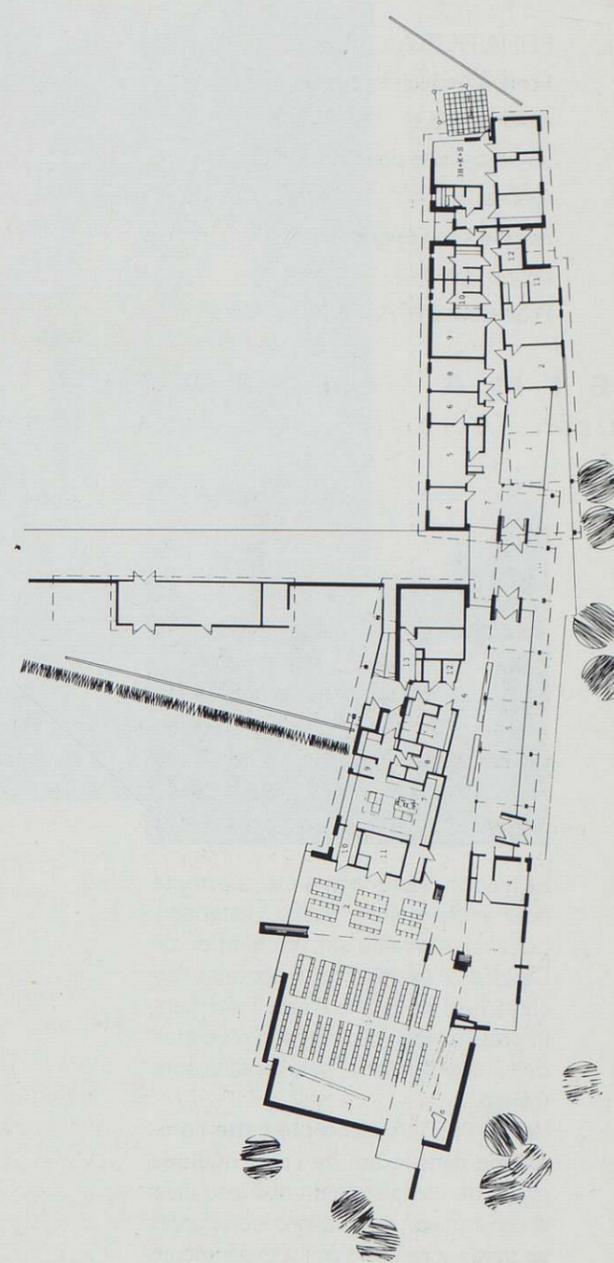
C'est à ce moment là qu'à commencé "l'Ecole d'Oulu" (le mouvement "Oulun Koulu").

Kari et moi-même avons alors beaucoup travaillé dans des agences jusqu'à ce que nous fondions la nôtre en 1980, pour 12 années.

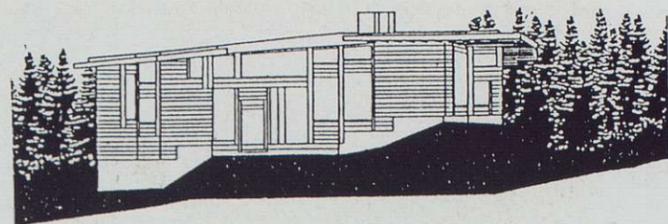
Nous avons eu plusieurs périodes : celle de la brique rouge jusqu'en 85, avec l'emploi de matériaux naturels intacts, qui vieillissent naturellement - et peu de couleurs ; puis nous avons trouvé que ces matériaux naturels et la brique rouge pouvaient être un peu lourds ; ça a été une période plus légère, et rafraîchissante, avec des jeux de couleurs et le jeu des espaces ; il nous est devenu plus facile de recourir à des formes pour ainsi dire plus modernes - en jouant davantage avec les espaces, la lumière, la nature.

En fait, d'autres architectes avaient fait du régionalisme "pire que le nôtre" et nous avons dû nous renouveler ; mais était-ce de notre faute que d'autres fassent du folklorisme ?

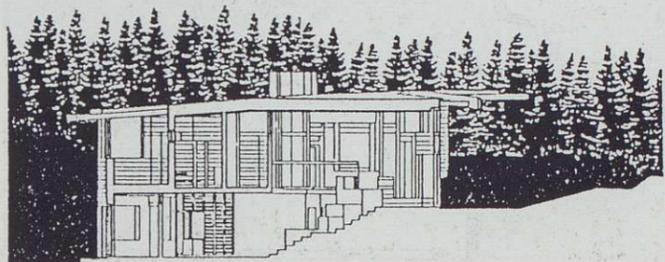
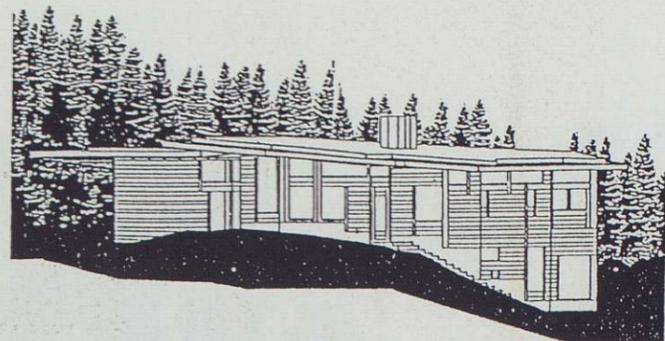
Donc "des formes modernes au service de notre futurisme régionaliste" - sans jamais oublier "le petit homme" !



REIMA PIETILÄ
 École d'Architecture de Helsinki
 diplômé 1953
 55-56 travaille pour V. REVELL
 agence 1957
 associé à son épouse Raili
 depuis 1960.
 Professeur à l'E.A. d'Oulu 1973/79.

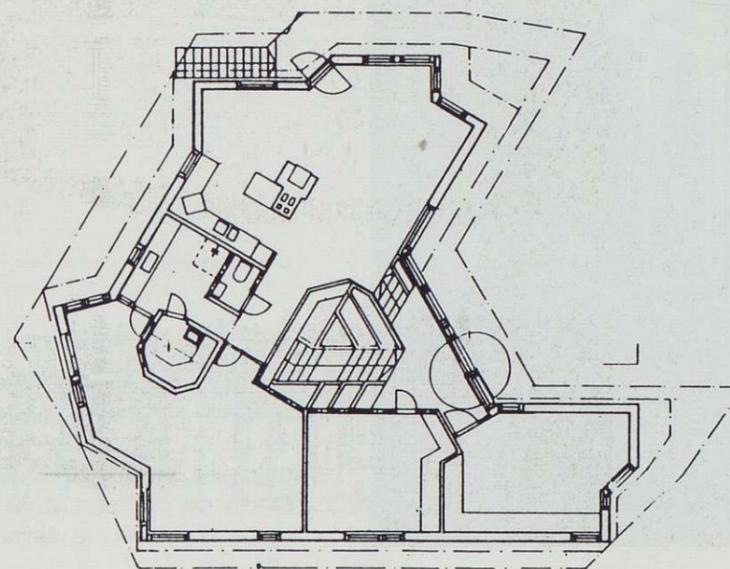


REIMA et RAILI PIETILÄ
Maison Vesterinen, Helsinki - 1989

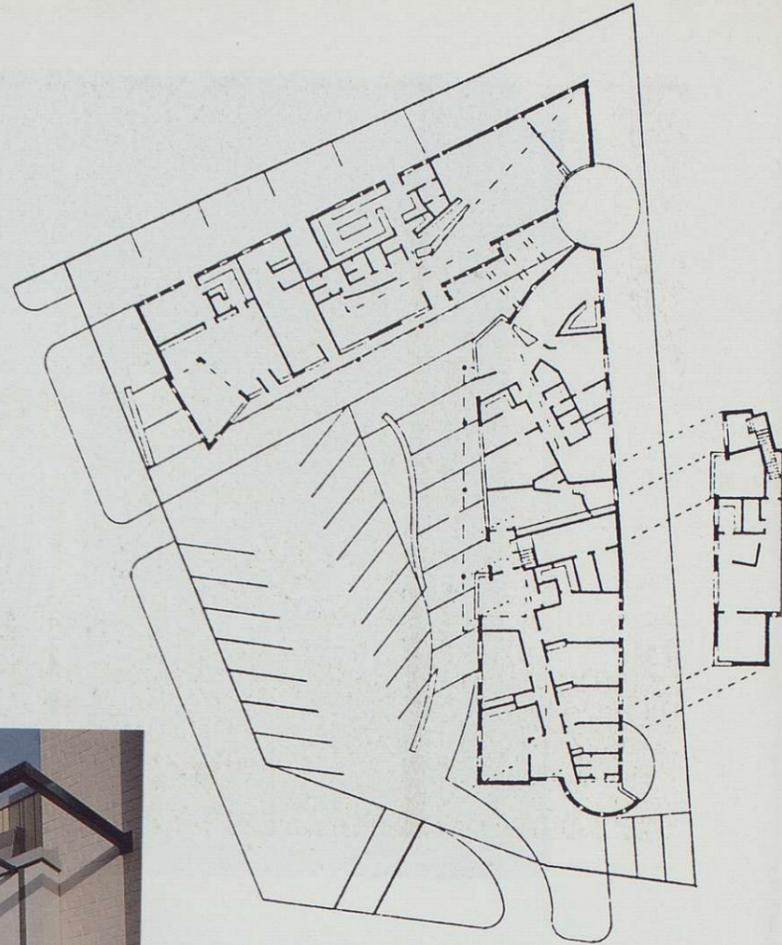


La maison Vesterinen a été construite pour le charpentier Kauko Vesterinen, qui avait travaillé sur le chantier de Dipoli à Otaniemi. A cette occasion, l'architecture de Pietilä l'avait fortement impressionné ; dès lors son rêve était de lui faire faire les plans de sa propre maison.

Reima PIETILÄ a accepté cette commande dans le but de créer quelque chose de complètement nouveau dans la construction des maisons individuelles en bois. Sur ce chantier, il a expérimenté plusieurs solutions techniques utilisées plus tard pour des réalisations plus importantes, notamment la résidence officielle du Président de la République, actuellement en cours d'achèvement.



Seppo SEROLA
École d'architecture d'Oulu
diplôme 1991
associé à TEIJO AUTIO

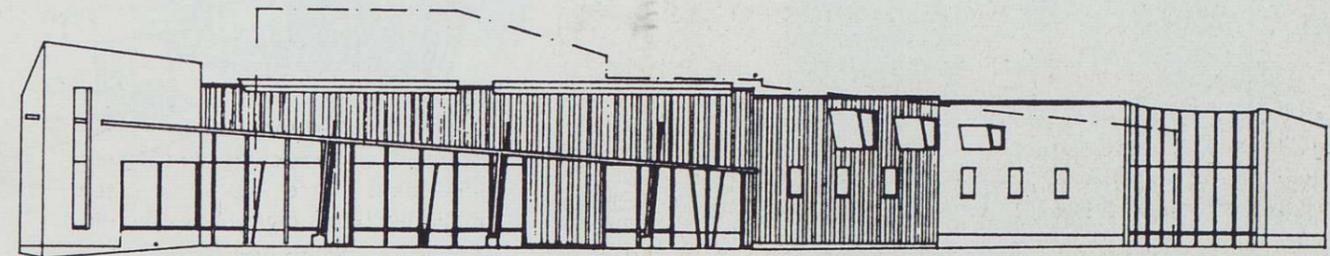


SEROLA - AUTIO
Centre commercial de Kiiminki - 1989/91



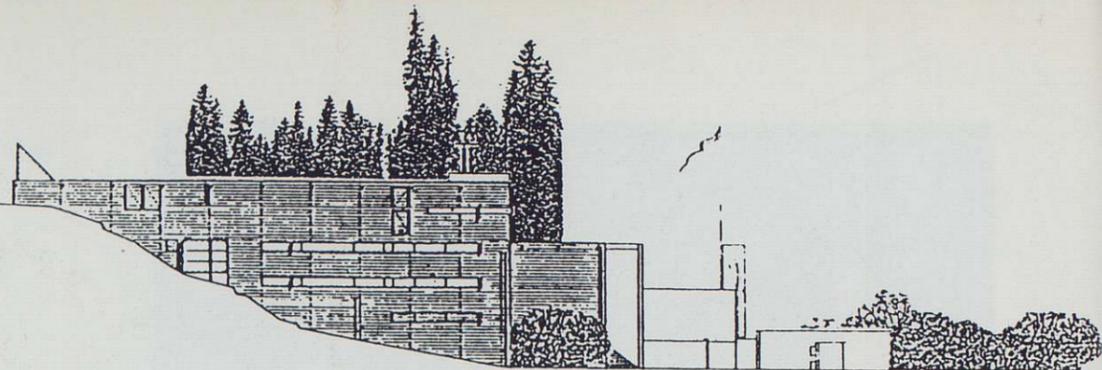
34

Ce petit centre commercial de 980 m² est réparti en deux corps de bâtiment ménageant entre eux une place publique ; leurs pignons respectent l'échelle des petites maisons en bois le long de cette vieille rue villageoise.



35

Ilmari LAHDELMA
 Ecole d'Architecture de Tampere
 diplômé 1988
 co-fondateur du STUDIO 8
 associé à Mikko KAIRA
 et Railer MAHLAMÄKI



STUDIO 8

Centre Paroissial de Haukipudas - 1990
 Centre d'Arts populaires à Kaustinen - 1992

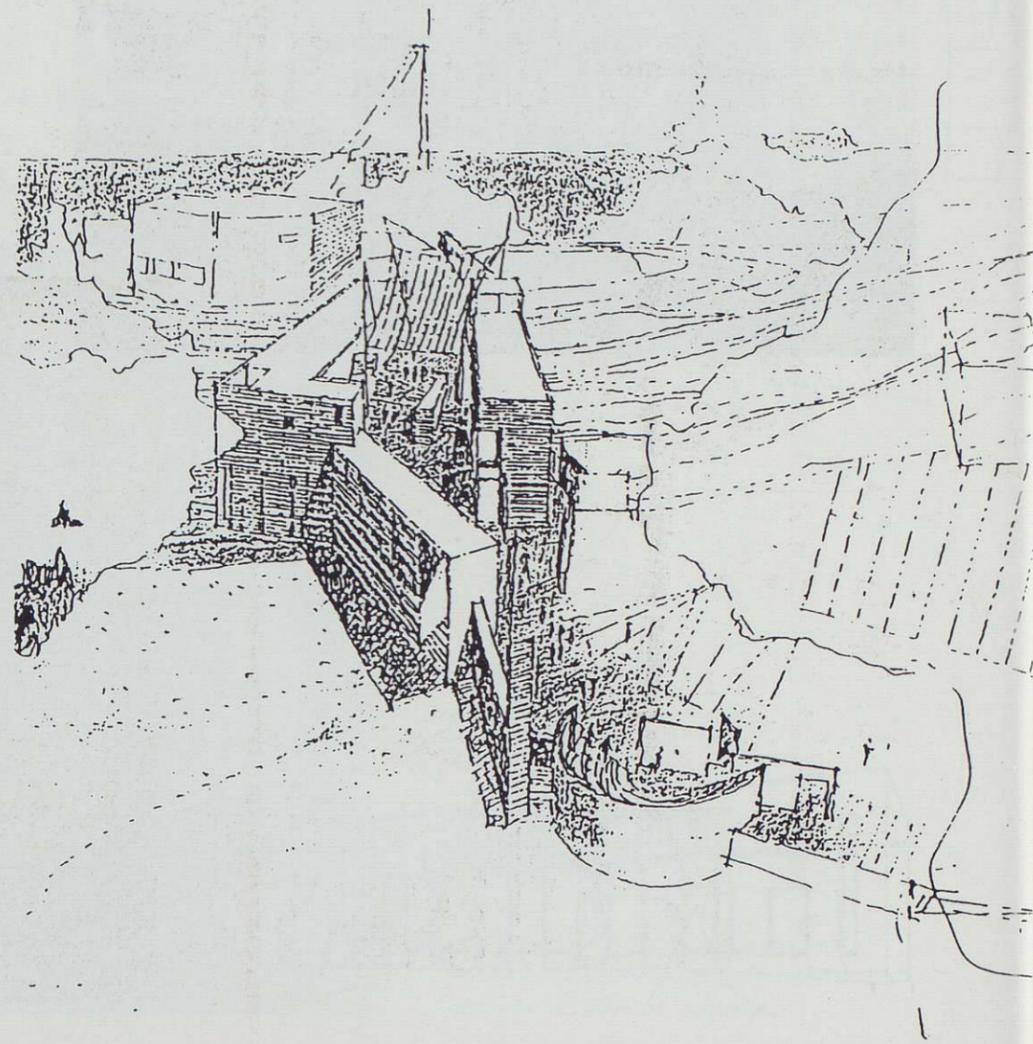
"A l'école de Tampere, les professeurs travaillent dans un esprit collégial. Tous les étudiants ont les clefs de l'école. Ils s'encouragent mutuellement dans un esprit d'émulation. Ils travaillent sur place. L'Ecole de Tampere est aussi internationale que possible. De nos jours, le travail d'équipe est très important : à plusieurs on bénéficie d'une critique forte. La fondation de notre agence a résulté de deux faits :

1/. n'ayant plus de place dans l'école après la 5ème année, il a fallu trouver un lieu extérieur pour travailler ensemble ;

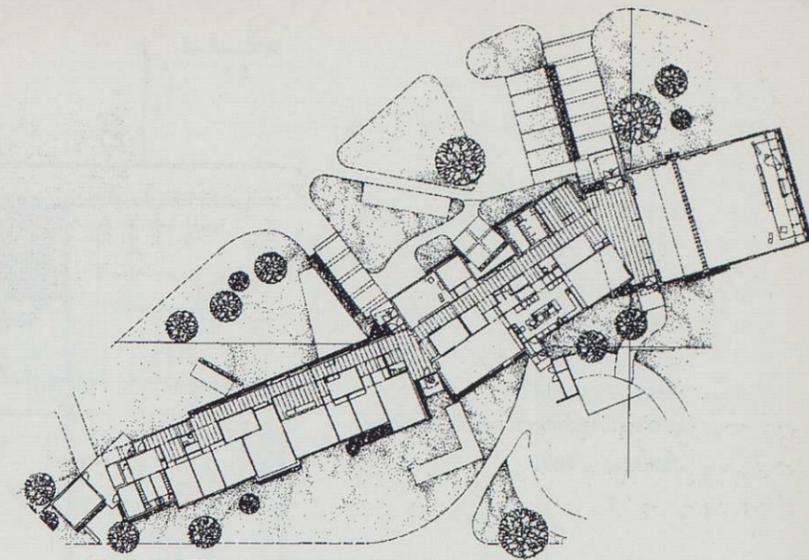
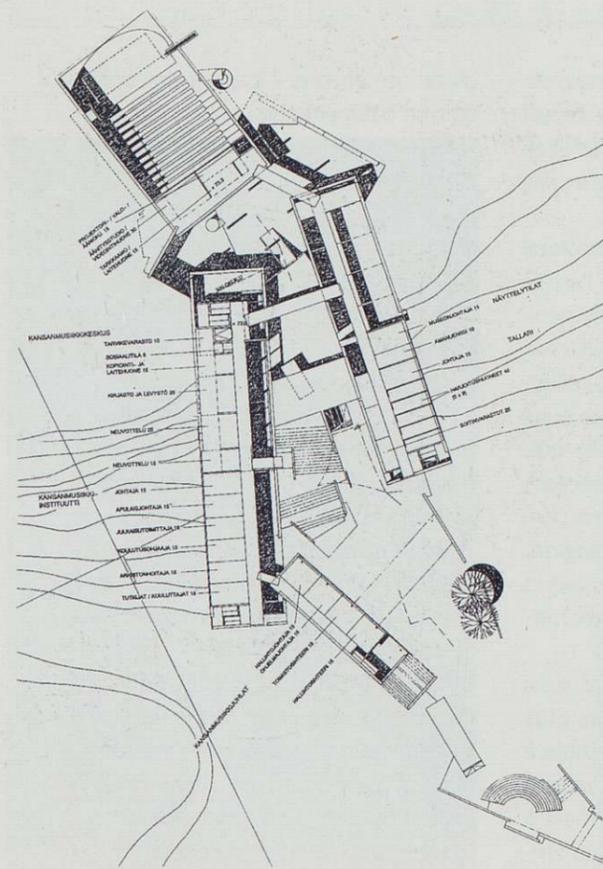
2/. les concours d'architecture sont ouverts aux étudiants, et c'est une excellente manière d'étudier.

Nous avons gagné le 1er prix au concours pour la réalisation du foyer de personnes âgées et centre de soins à Hausjärvi, en 1985.

Avant de commencer à dessiner, nous passons de longs moments à discuter - en reportant au plus tard possible le début du dessin : en vérité, le processus conceptuel s'arrête quand commence le dessin précis".



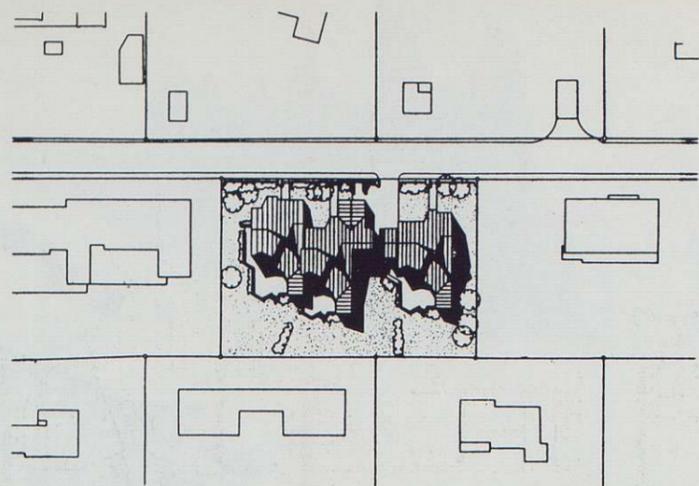
Centre des Arts Populaires à KAUSTINEN



Centre paroissial de HAUKIPUDAS



Erkki VALORIRTA
Ecole d'Architecture d'Otaniemi.
diplôme 1969



ERKKI VALOVIRTA
Trois maisons à Marjaniemi, Helsinki - 1990

L'espace n'est pas sculptural... l'architecture est toujours géométrique ; je cherche à employer un système géométrique qui soit suffisamment complexe pour tout faire : en construction, en lumière et en espaces... des variations et des transformations à partir de règles communes, et suffisamment complexes. Les architectes du Pavillon de la Grande Bretagne à Séville ont exprimé leur désaccord avec N. FOSTER parce qu'il donne la même réponse à toutes les questions.

Si le budget est limité, la règle peut être très simple, par exemple, le recours à une forme rectangulaire ; mais si le client consent à une augmentation de budget, alors je donne une forme aussi riche et complexe que possible.

J'évite les mêmes solutions à chaque occasion.

A propos des concepts de simplicité et de complexité, je n'ai pourtant pas l'intention de faire une maison qui ait l'air

étrange et qui donne une impression de confusion ; plutôt rechercher le caractère propre au contexte - à la différence de F. GEHRY qui pratique la distorsion systématique partout.

Je reconnais la valeur de l'architecture de R; PIETILÄ, comme celle de l'architecte allemand BOEHM, réalisée pendant les années 60 ; l'église Kaleva, et le foyer de Dipoli ou les habitations collectives à Tapiola, dont les formes sont fortement motivées. Il me semble que les réalisations ultérieures ne présentent pas la même évidence ; j'y ressens, personnellement, une certaine étrangeté, voire confusion - il me semble que le recours insuffisant aux outils géométrique me gêne.

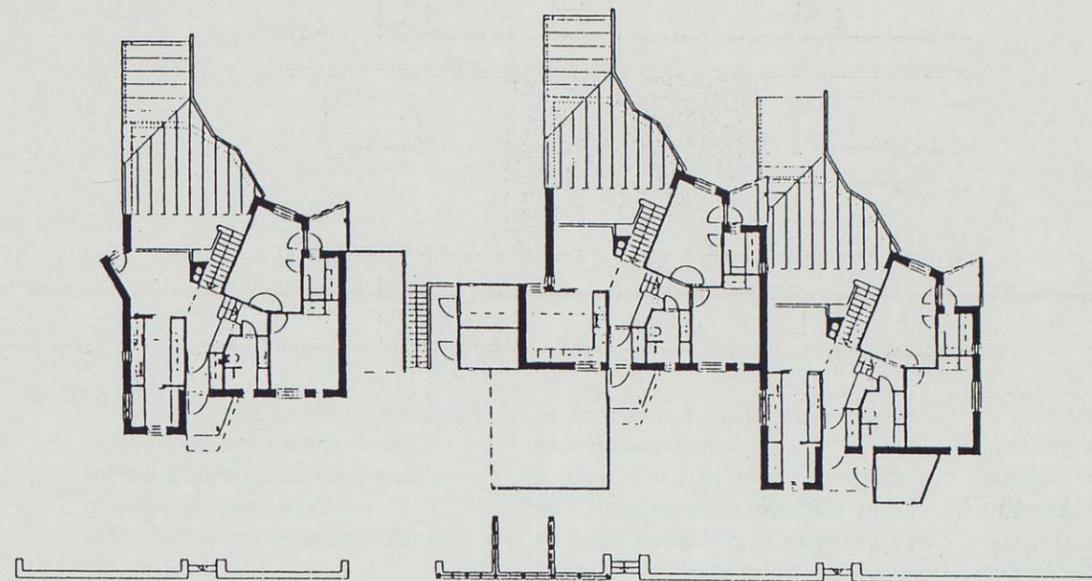
ENSTEIN a dit "tout devrait être aussi simple que possible, mais pas plus simple que cela" ; ceci est applicable à l'architecture ; par exemple, l'économie de moyens est un avantage mais à condition que le résultat ne soit pas sim-

pliste ; ou encore, il s'agirait de concevoir un bâtiment aussi simple que possible à construire, mais aussi riche que possible à percevoir.

A propos de l'opposition BLOMSTEDT-AALTO

Alvar AALTO a été très marginal parmi les étudiants dans les années 60 ; AALTO et BLOMSTEDT, principal professeur d'architecture, étaient deux rivaux, et c'est BLOMSTEDT qui paraissait alors le plus fiable aux étudiants. Pourtant, aujourd'hui, ce n'est pas Aulis BLOMSTEDT le grand architecte dans l'histoire de l'architecture mais bien AALTO.

BLOMSTEDT avait une éthique de l'homme extrêmement élevée ; par ailleurs, c'était une personne assez détachée, peu empathique ; je crois qu'il pensait davantage en termes d'architecture qu'au niveau du vécu des gens.



En architecture, la forme naît par-delà la compréhension analytique ; elle est comme un reflet de la vie intérieure, un message du dedans de l'âme, difficilement reconnaissables même par son auteur.

L'architecture a ses propres moyens d'expression, et, comme dans la musique, les arts picturaux ou la poésie, l'essentiel est la transmission de sa teneur à un autre. De cet acte de donner et de recevoir résultent un partage d'expériences et l'éveil d'un sentiment d'unité intérieure, si indispensables pour la vie humaine.

La difficulté du langage de l'architecture est l'étroitesse de son champ d'expression dans la tradition. L'architecture est une langue silencieuse dont le message est facilement ignoré ; on ne la perçoit peut-être que comme un bruit de fond aux limites extrêmes du conscient, de la même manière que nous enregistrons les lieux successifs d'une promenade dans la nature.

L'expression architectonique est également limitée par les habitudes culturelles collectives : images préconçues de la juste forme d'un bâtiment et du signalement de sa fonction.

Il y a au cœur de l'architecture - enserré de nombreuses expectatives collectives - un lieu d'individualité libre où

les expériences essentielles du sentiment peuvent s'exprimer.

La genèse d'une forme juste est une expérience intense de satisfaction et d'individualisation, dès sa naissance sur le papier ou en maquette, et a fortiori quand elle se transforme en matière solide, tangible.

Il semblerait que la forme libre et non géométrique naisse de la transposition d'une imagerie dont l'origine se trouve dans le monde géomorphique de la nature ou bien dans les formes des êtres vivants. La forêt est une source riche de telles imageries. J'imagine toujours une maison entourée de forêt et, de même, mes premiers souvenirs de lieux positifs s'associent toujours à la proximité de la forêt. La forêt, l'eau et la maison sont des phénomènes fortement reliés ; le rôle de la maison est d'être le plus proche de l'homme, comme un lien qui, par sa forme, ses matériaux et ses espaces, parle d'unité, d'harmonie et d'une cohérence libératrice.

La forme libre d'un bâtiment naît d'images suscitées par la nature sans pour autant imiter son monde formel visible. La sculpturalité d'un bâtiment n'est pas non plus un collage de fragments formels mais une forme totale, d'une sculpturalité classique et traditionnelle, qui tend vers une solidité organique.

La relation entre un bâtiment et la nature est semblable à celle de l'homme au végétal qui l'entoure ; il y a à la fois différenciation et fusion, mais pas de cette opposition contradictoire engendrée par la géométrie pure.

En parallèle, la sculpturalité d'un bâtiment est générée par son espace intérieur qui cherche ses mesures et ses formes justes.

L'enveloppe extérieure recouvre librement l'espace intérieur et une marge plastique intercalaire pallie la transmutation, quelque peu décalée, de la forme volumétrique interne et de la forme sculpturale externe. La forme sculpturale externe, l'objet, obéit à d'autres lois d'élaboration que l'espace intérieur créé autour de l'homme et qui engendre des lieux aptes aux différentes activités, comme réponses avec leur image appropriée.

L'influence libératrice de l'expression plastique non-géométrique semble résulter de sa parenté morphologique aux formes naturelles : la forme de la forêt parle d'une croissance dont chaque phase est à la fois parfaitement harmonieuse et inachevée, non-définitive, car en perpétuelle transformation.

LAURI LOUEKARI - décembre 1992
(traduit du finnois MN-DB)

ÉTHIQUE

La relation juste de l'architecture aux hommes considérés comme individus, société ou entités métaphysiques, est un problème crucial : chaque projet exige une réponse à la hauteur.

Le monde de la matière doit être harmonisé à la vie de l'homme.

Un excès de planification constitue un problème bien plus grave, pour l'homme d'aujourd'hui, que le chaos et l'évolution incontrôlée.

Nos sociétés organisées se sont donné les outils pour ressentir et gérer leurs affaires à travers nos propres sens et les extensions de nos capacités strictement humaines.

Les activités fondamentales de la vie quotidienne sont dissociées. Nous ne pouvons en percevoir dans notre environnement planifié à la fois tout l'éventail : l'habitat, les emplois, les hôpitaux et les cimetières sont dans leurs zones respectives, éloignées les unes des autres, et accessibles seulement par les moyens de transport.

Nous recevons tant d'informations que, sans l'intelligence artificielle, nous ne pourrions ni les traiter ni les analyser.

La quantité trop souvent prime sur la qualité.

L'humanisation de la technique ne suffit plus en soi. Le devoir et le privilège de l'architecte sont de favoriser le vécu et l'identité de l'homme au sein de la société. De cette façon, peu à peu, nous pouvons ramener notre monde en déviation à des expériences authentiques, dont la plus grande peut bien être la plus silencieuse.

LIEU

Nous bâtissons dans un contexte normé où les caractéristiques locales et le contact avec la nature sont d'une importance considérable.

Le mode de vie des régions arctiques intègre beaucoup de connaissances déjà cristallisées dans la tradition de la construction, et toujours nécessaires.

Dans un projet à partir de données régionales, nous nous servons de nos expériences du changement des saisons, de la qualité de la lumière, du contact entre le végétal et le bâti, ou encore des comportements du vent et de la neige.

Le climat rude et contrasté du nord marque l'architecture.

Le renouvellement permanent et la croissance continue dans la nature, les innombrables combinaisons d'unités élémentaires en formes supérieures et en tissus vivants ont la même origine que la vie de l'homme. L'architecture (l'art de bâtir) participe à l'interaction entre l'homme et la nature ; elle doit donc suivre ce principe d'évolution et lui donner sa place.

L'angle droit est une exception rare dans la nature et dans l'univers. Il est difficile d'imaginer qu'une géométrie euclidienne des espaces venue d'ailleurs puisse s'accorder à la nature.

Et si la construction traditionnelle rectangulaire en rondins s'adapte au paysage agricole, au milieu des champs rectangulaires, cette forme s'explique plutôt par des limitations techniques que par la volonté de s'adapter au paysage.

Les concepts formalistes sont étrangers à la vie de l'harmonie avec la nature.

ESPACE

La normalisation engendre des espaces intérieurs mous, sans rigueur et sans esprit. Les systèmes dimensionnels modulaires, même habilement utilisés, conduisent à des formes forcées, étrangères aux nécessités réelles et disproportionnées.

La forte présence d'une nature libre requiert une tout autre réflexion sur l'espace, qu'en ville où les relations spatiales entre les bâtiments comptent davantage.

Quand nous construisons selon les lois de la nature, les espaces extérieurs et intérieurs s'imbriquent et coexistent en interaction.

Le rôle de l'architecte est primordial dans la conception des espaces intérieurs dont le défi est d'offrir des ambiances positives pour la célébration de la vie de tous les jours.

En libérant les pièces standardisées de leurs coordonnées cartésiennes, on crée des dynamiques d'espaces, des tensions et des impressions largeur-hauteur qui, d'une manière surprenante, s'apparentent alors à la logique de l'espace urbain.

SURPRISE

Un bâtiment peut présenter à partir de l'intérieur ou de l'extérieur, un parcours logique qui mène les visiteurs vers des ambiances changeantes et des espaces dynamiques, où l'emplacement des masses fait éprouver des contrastes lors du passage d'un espace à un autre ; une maison peut offrir un jeu de détails, ou bien souligner sa propre constructivité.

Mais c'est en définitive le traitement honnête de la lumière, de l'espace et des matériaux qui nous parle de manière directe.

La plus grande surprise peut bien être le silence qui appelle à méditer.

L'homme reste toujours un inconnu au comportement imprévisible.

Les réactions de son âme peuvent être inattendues et déroutantes.

L'architecture a la possibilité de puiser directement dans la nature et dans les réactions inexprimables de l'âme humaine. Les forces primordiales et l'expression naturelle ont toujours été des sources novatrices.

Sans pouvoir assigner de limites au possible, notre conception commune du futur tient les fils des ballons de nos pensées.

KARI NISKASAARI - Octobre 1992
(Traduit du Finnois MN-DB)

L'HOMME, LA NATURE ET L'ARCHITECTURE

L'homme a-t-il quelque chose en commun avec la pierre ou la fleur ? Pourquoi ressentons-nous si fort le bruissement du sapin vieillissant ou l'envol de l'oiseau au soleil du printemps ? Y a-t-il quelque chose dans la nature qui nous rappelle à nous-même ? Notre corps - et notre âme - ne sont-ils pas le miroir de la nature ?

Les réponses dépendent éminemment de la manière de voir - de la perception de la réalité et de la conception du monde. Dans la Grèce antique, l'homme était considéré comme partie intégrante d'un ordre du monde, vrai et bon, qu'on appelait le "cosmos". Le savoir consistait à connaître les éléments constitutifs du cosmos, et non pas comment les transformer. L'ordre cosmique était aussi considéré comme le modèle d'une société bonne et juste.

Aujourd'hui, la "nature" représente plutôt une sorte de totalité où règnent des conditions écologiques, chimiques et physiques. En considérant cette totalité dans une optique "humaniste" nous distinguons d'innombrables variations de formes d'expression dans la nature, - une richesse illimitée d'espèces, de la matière la plus élémentaire, des plantes et des bactéries les plus infirmes, aux mammifères les plus évolués, chacun avec sa propre destination et sa particularité. Le couronnement de l'édifice, c'est l'Homme, et ce que nous estimons le plus dans la nature, c'est l'héritage - cultivé et accru par chaque génération - de la conscience et de l'effort humains : la culture et ses fruits dans les domaines de la science, de l'art et de l'architecture.

Nous retrouvons également des similarités entre les différents niveaux de la tota-

lité ; les structures micro - et macroscopiques se ressemblent : l'atome est construit comme le système solaire, la cellule fonctionne comme la ville, le visage se reflète dans la façade d'un bâtiment. Tout paraît se rattacher dans un réseau en toile d'araignée, tout semble exprimer la même idée, tout semble être animé par le même esprit.

Il y a des raisons de croire que l'homme est de la même origine que tout le reste de la nature. Dans son subconscient se cachent des souvenirs de jadis, d'une existence entièrement en harmonie avec l'essence de la nature, d'une "existence animale" caractérisée par les instincts, les besoins et les espérances, indépendamment de l'environnement et de la culture.

Jung a montré que l'homme, dans son subconscient collectif, porte une sorte de modèle d'une vraie existence qu'il a appelée "archétypes" ; leur importance pour ses expériences est, selon Jung, décisive. Les rites, la religion, l'art et l'architecture pourraient être des essais de rétablir le contact avec ces archétypes et avec la véritable "nature" de l'homme, pour se mettre d'accord avec l'inconscient, pour rendre visible l'invisible et pour lui apporter consolation et sens.

Dans les contes, dans la poésie et dans les mythes, les symboles des efforts humains, des sentiments et des états d'âme sont tirés de la nature de façon évidente. Notre épopée nationale "le Kalevala" nous procure des métaphores proches de la nature et des modèles archétypiques depuis l'enfance de l'humanité jusqu'à nos jours. Il y a un siècle, notre jeune nation a bâti sa dignité et son identité autour d'une vraie mystique naturelle où la dépendance de l'homme était admise. On considérait que le caractère d'un

peuple reflétait les dures conditions de la nature et que le paysage idéal était un pays de forêt et de mille lacs, intouché par l'homme. Le poème "Den Femte Juli" (Le Cinq Juillet) de Runeberg est une louange à la nature.

Oui, adolescent, d'ici, de cette plage
Tu vois un bout du pays,
Que tu nommes Patrie :
Beau, comme près des lacs de Virdoi
Il l'est aussi parmi les mille écueils de Saimen
Où se soulève la vague de Vuoksen,
Où s'habille en écume Imatra.
Et tout au nord
Tu verrais une terre aussi splendide
de hautes montagnes
Et si tu voyais la côte ouverte
Baignée par les flots de la Baltique,
La Finlande serait sous tes yeux
Et allumerait l'amour en ton cœur

Il reste aujourd'hui peu de conscience de la nécessité d'une harmonie et d'un équilibre entre l'homme et la nature. La nature est considérée comme un objet à piller et à violer, une chose à exploiter à court terme de manière brutale pour la consommation et le plaisir. Les traditions, les mœurs, et les coutumes (décrites par Marcel Proust dans les salons parisiens du début du siècle, ou Robert Flaherty parmi les Esquimaux du Canada), toute cette "richesse d'espèces culturelles" est chaque jour supplantée par la tempête du matérialisme et de la frivolité - comme le sont les espèces de la flore et de la faune des forêts tropicales qui meurent sous le "soc, des défonceuses".

L'abîme entre un humanisme ancré dans la nature et la pensée techno-scientifique actuelle semble de plus en plus difficile à franchir car l'argent semble être le guide unique, à la place du sens d'une éthique. Les armes nucléaires permettent à l'homme d'effacer toute vie de la terre, confirmation définitive de son outrecuidance envers la nature. Harry Martison décrit dans son poème "Aniara" ce voyage déjà entrepris :

J'avais pour eux imaginé un paradis
mais après avoir quitté celui que nous avions détruit
la nuit de l'espace vide devint notre seule demeure
un abîme interminable d'où aucun dieu ne nous entendit.

Le mystère éternel des cieux étoilés
et le miracle de la mécanique céleste
est une loi mais non un évangile.
La miséricorde germe sur les fonds de la vie.

L'importance de l'architecture comme cordon ombilical entre le passé et le présent s'est accentuée en cette époque influencée par le gaspillage des médias et le culte de la marchandise. Les bâtiments concrétisent avec évidence notre conception de nous-mêmes, nos appréciations et nos objectifs sociaux. Ils existent non seulement pour remplir certains besoins pratiques et matériels, mais doivent également être esthétiquement agréables et chargés de symboles au sens le plus large - en tant qu'inscription culturelle de sagesse et de messages sous-jacents.

Pour une architecture bénéfique aux hommes et à la nature, il n'est pas vraiment question de maisons écologiques, économiques en énergie, de constructions romantiques "à la hippie", d'autogestion collective ou d'un retour formel aux modes de construction plus primitifs et plus organiques ; il s'agit plutôt d'un dialogue constructif entre l'homme et la nature comptant avec la raison d'être des traditions culturelles.

La nature est notre grand maître et l'objet et notre adoration, mais toute création réellement humaine échappe à l'imitation et à la mystification simpliste. Le devoir de l'homme sera d'interpréter et faire abstraction de la nature, de trouver de nouvelles relations et de nouvelles plénitudes et d'insuffler esprit et signification à notre vie.

GEORG GROTENFELT - 1987
(traduit du Suédois par Aino LUND)

A PROPOS DE

D. BEAUX : A quelles sources pourraient bien remonter les projets de la bibliothèque de Tampere, de l'Ambassade de Finlande à New Delhi, du foyer d'étudiants "Dipoli", ou encore de l'église de Malmi ? Les croquis de genèse en sont une image et les écrits rétrospectifs de l'architecte nous l'apprennent à posteriori. Mettre en lumière ces conditions de genèse, points de départ et démarches initiales, tel est sans doute la première question d'un regard sur l'œuvre des Pietilä ; c'est également poursuivre un travail de reconnaissance d'une œuvre et d'une approche ouverte dont l'exploration ne fait que commencer.

M. MANGEMATIN : Leur importance tient peut être autant à leur affranchissement des tendances dominantes qu'à leur sens de l'enracinement culturel, présent dans chaque programme et chaque site. Ainsi chaque réalisation a son "style" propre, indifférent aux "modes stylistiques" - et n'est-ce pas là l'origine de l'absence d'intérêt, de l'incompréhension, ou même de l'hostilité dont lui témoignent beaucoup d'architectes déconcertés -, aussi graves que l'incompréhension totale des œuvres finales d'Aalto par Benevolo.

D.B. : Il faut aussi envisager l'incompréhension, les mésinterprétations, les malentendus ou le refus, bien moins de la part de l'homme de la rue que des architectes professionnels. Mais, si le choc paraît inévitable, n'est-il pas salutaire ? S'agit-il chez les Pietilä d'un phénomène isolé, de bizarreries provocantes et d'un individualisme extravagant ? Une attitude d'architecte aussi peu préconçue, un tel affranchissement vont sans doute à l'en-

REIMA PIETILÄ

contre des habitudes du recours exclusif aux modèles, aux typologies, aux formalisations euclidiennes systématiques, rassurantes pour l'intellect cartésien - ou au dilettantisme de l'historicisme, importé des USA que propagent ici et là nos médias de l'architecture - ou encore aux obsessions plus ou moins high-tech.

Aucun modèle n'est ici proposé ; les projets ne sont pas imitables directement - bien plus, le bâtiment, objet détaché de son contexte d'insertion, n'est pas intéressant - et, s'il "collabore amicalement avec la nature locale" ou s'en fait l'écho métaphorique, aucun système évident de façade, aucune typologie évidente d'espaces. Simplement des qualités d'environnement : le malaise est-il là pour celui qui cherche d'un coup d'oeil à imiter par identification ?

Au delà du premier choc, les projets nous demandent à nous architectes professionnels, de remettre en question nos douces habitudes encore liées aux premières simplifications rationalistes des années 30, comme ont cherché à le faire, il est vrai, mais avec un succès douteux, les systèmes fabriqués et assez intellectuels du post modernisme historiciste.

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

M.M. : Je crois que l'œuvre des Pietilä porte en elle-même une leçon plus exigeante que celle de Venturi, il y a vingt ans. Elle

est d'un autre ordre.

La plupart des décideurs - les acheteurs de pavillons de marque X ou Y - ne sont pas conscients du sens profond de l'architecture ; ils la ressentent souvent comme un phénomène de mode : une façade, autour de plans - plus ou moins astucieuse ou coûteuse - souvent, au fond d'eux-mêmes, ils la considèrent comme dangereuse ou inutile : dangereuse pour les "coûts d'objectifs", inutile pour ce qui est de son sens poétique.

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

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

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

par le transit de la splendide St Petersburg - elle-même création franco-italienne importée de toutes pièces,

- exception de la création récente d'un enseignement de l'architecture à Helsinki, d'une centaine d'années à peine,
- exception d'une industrialisation tardive,
- exception d'une pratique démocratique (mondialement unique) des concours d'architecture ouverts, dont la publication intégrale par l'association des architectes permet leur formation permanente - et la plupart des projets de Pietilä ont en effet été obtenus par voie de concours.

Dans ce contexte, Pietilä ne s'inscrit-il pas aujourd'hui dans une tradition de progressisme ouvert et libéral ?

Tous ces facteurs locaux ont permis à un architecte résolument aussi progressiste de s'exprimer.

Nous sommes loin du contexte français !

M.M. : Je crois qu'on peut dire que chaque projet de Pietilä a son propre et imprévisible principe morphologique, car il procède de l'origine poétique de chaque œuvre. Ce qui est constant, c'est le caractère unique qui permet d'identifier chacune.

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

En nous gardant bien de taxer d'individualisme l'approche des Pietilä, je crois qu'il faut considérer au moins l'avantage considérable qu'elle ne soit pas tristement

impersonnelle, mais qu'elle autorise que des environnements architecturaux particuliers deviennent source d'impressions riches et stimulantes pour leurs habitants et que, du fait qu'ils existent, ces effets concrets constituent précisément des phénomènes spécifiques d'architecture (par eux, l'architecture est plus que de la construction) ; notre orthogonalisation, notre géométrisation primaire des espaces n'est souvent qu'un formalisme arbitrairement préconçu, une simplification facile et hâtive ; plutôt que libres, les morphologies imaginées par Pietilä apparaissent libérées et selon leur degré plus élevé de logique et de motivation.

De manière analogue, contrairement à l'interprétation de Giedion, l'œuvre d'Aalto n'est pas globalement irrationnelle, mais logique du point de vue du mode de perception des espaces et de l'organisation des formes perçues (ce qui paraît encore loin d'être reconnu). La perception d'espaces et de morphologies complexes, ou de formes - non pas libres mais imprévues et inattendues - a pour tout un chacun une raison d'être logique.

M.M. : Sur le plan formel, la liberté des compositions asymétriques, et non pas dissymétriques, dans la ligne des Slapetta, Häring, Scharoun et Aalto lui permet de ne pas mettre le "petit homme" devant "l'issue fatale" que figure toujours une porte centrée sur un axe de symétrie, ou devant le dilemme du choix impossible entre une gauche et une droite semblables qui se présentent simultanément.

A ce propos, je crois que Pietilä, après Aalto et Scharoun, se situe de façon significative dans le débat actuel sur la monumentalité qui résulte d'ailleurs souvent de l'usage de la symétrie statique ou de formes se référant plus ou moins littéralement au pompeux vocabulaire romain des colonnes, arcs et frontons, toutes choses

dont le mouvement moderne avait permis de saisir le caractère caduc ou totalitaire - qu'avaient fort bien compris les auteurs de l'architecture stalinienne, hitlérienne ou mussolinienne, comme ceux du Versailles de Louis XIV - vocabulaire que reprennent, entre autres, aussi bien Johnson que Boffill, pour écraser les citoyens innocents et naïfs. Mais Pietilä, pas plus que Le Corbusier, Scharoun ou Aalto, ne confond solennité avec cette forme de monumentalité néo-romaine, lorsqu'il veut caractériser des bâtiments abritant une institution sociale.

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

Par ailleurs, un malentendu serait sans doute de ne voir ici qu'une approche par la fantaisie, car alors pourquoi pas "fantaisiste" ? Il faut plutôt penser que Pietilä s'adonne à son travail avec une volubilité évidente, et que le jeu y prend une place très essentielle - le jeu dans la créativité architecturale ("créativité", autre tabou) n'est-il pas la condition permettant d'éviter l'ennui -, qu'il s'agisse du "jeu savant correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière", version méditerranéenne de Le Corbusier, ou de "l'espace architectural comparable à un instrument joué par la lumière", version nordique d'Aalto ; chez Pietilä, le jeu est plus dramatique, comme un anti-systématisme essentiellement finnois par tempérament.

M.M. : Je me demande si certains architectes déconcertés ne risquent pas de ne voir là, en effet, que fantaisie arbitraire, individualisme délirant, ou même extravagance déplaisante, alors que nous découvrons une approche certes très ouverte, mais dans des œuvres d'art d'une remarquable cohérence esthétique, et des constructions très maîtrisées, extrêmement logiques, jusque dans la conception des détails, - tout est pensé selon le matériau -, symboliquement, plastiquement et constructivement. Pietilä insiste sur l'usage du matériau en tant que matériau.

D.B. : Ce sens du matériau est sans doute au cœur du travail de Pietilä. Je l'ai ressenti par contraste avec sa signification chez Aalto en découvrant le même jour successivement Hervanta puis l'église d'Aalto à Lahti. Ces comparaisons éclairent beaucoup les attitudes respectives des deux architectes et nous aident à imaginer des attitudes possibles pour l'avenir.

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

M.M. : Je crois en effet que la comparaison Aalto-Pietilä est intéressante. Les sensibilités sont assez opposées : chez Pietilä la dureté des formes et des matières impose souvent une distance au corps, alors que

chez Aalto, formes et matières appellent la caresse de la main - Dipoli comparé au Finlandia Hall illustre bien cela. Par ailleurs, Pietilä n'éprouve pas la nostalgie de l'Antiquité, et on ne retrouve pas chez lui l'inspiration méditerranéenne d'Aalto. Si la poésie d'une région ou d'une culture s'intègre au projet, c'est en raison de la région ou du programme (Koweit ou New-Delhi). La force de cette inspiration locale est alors remarquable, et à l'origine du projet.

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

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

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

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

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

Et lui, qui est tout sauf un intoxiqué de la pensée scientifique, l'est encore moins de la vie urbaine.

Il se tient à distance de la "techno-culture" exclusive que représentent Piano + Rogers, Foster ou même Gregotti et, là encore, je fais un rapprochement avec la pensée de Heidegger.

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

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

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

D.B. : A propos de ce rapprochement avec la pensée de Heidegger, n'y a-t-il pas une éthique dans le fait d'éprouver la réalité d'une matérialité fortement et émotionnellement sensuelle, en cette civilisation occidentale de cérébralité grandissante, nourrie d'intellectualité classique, héritière d'Aristote et de Descartes. L'architecture de Pietilä invite l'homme contemporain à prendre conscience qu'il éprouve à la fois, par ses organes sensoriels et son émotion, "l'ici et maintenant", et l'aide à se dégager d'identifications mentales pathologiques. N'était-ce pas déjà un des messages de l'architecte Rudolf Steiner ou, moins directement, des préfonctionnalistes allemands ?

M.M. : En effet, son sens des rapports "Nature - Culture - Architecture" s'accorde bien, à mon avis, à la pensée éthique de Heidegger à la fin de sa vie : rêve d'une civilisation industrielle qui ne perdrait pas sa dignité à considérer la nature comme une simple source d'énergie exploitable !

Ce que fait la nôtre plus ou moins hypocritement. En cela Pietilä représente bien la culture finnoise, remarquable par son respect religieux de la forêt. La présence de ce thème n'est-elle pas d'ailleurs à l'origine de son succès au concours pour la construction de la résidence du Président de la République de Finlande, comme elle l'avait déjà été au concours de Dipoli ?

D.B. : Nous venons d'aborder certains aspects de la dimension éthique du travail de Pietilä, après avoir considéré ses conditions de genèse inspirée, mais non asservie à des systèmes d'imitation.

L'appréciation des cas de projets ici rassemblés serait faussée si nous n'insistions également sur les conditions de leur achèvement matériel, à l'autre extrémité du processus projectuel.

Il suffit de s'arrêter devant les élévations au 1/50è de la bibliothèque de Tampere pour reconnaître que le stade du projet d'exécution ne fait que prévoir avec exigence celui de la perception du bâtiment "en dur", à l'échelle proche et sensible ; cette finesse de perception est prévue et étudiée attentivement, sur la base d'une logique et d'une connaissance techniques de la mise en œuvre aussi évoluée qu'imaginative. Ce haut niveau de faisabilité et de souplesse constructives appropriées à la nature des matériaux n'est pas le moindre des enseignements de Pietilä. Inspiration libérée mais avec la garantie d'une exécution rationnelle, ou en quelque sorte, de la poésie devenue architecture bien bâtie.



LES CHEMINS DE L'APRES AALTO pour une architecture humaine

Exposition à l'INSTITUT FINLANDAIS à PARIS du 16-1 au 13-2 1993

Organisation :
INSTITUT FINLANDAIS EN FRANCE - ECOLE D'ARCHITECTURE DE PARIS-BELLEVILLE

Commissaires :
Dominique BEAUX - Architecte, professeur à l'EAPB
Sophie CABANES - Architecte, boursière du Gouvernement Finlandais
Jacques VASSEUR - Photographe, professeur à l'EAPB

Le Comité d'Organisation remercie pour sa participation
le MINISTÈRE D'ÉDUCATION DE FINLANDE

CATALOGUE DE L'EXPOSITION

Conception et préparation : D. BEAUX et J. VASSEUR
Interviews des architectes finlandais, traduction de l'anglais et adaptation : D.BEAUX
Crédits photographiques : J. VASSEUR
(excepté pp. 14, 15, 21, 22, 37)
Layout : Minna NORDSTRÖM
Traduction en finnois : Marja Anneli KOKKO
Secrétaire : Minna NORDSTRÖM
Leila RAJANDER

Remerciements :
à M. Tarmo KUNNAS
pour le voyage d'études en Finlande en Septembre 1992
et
aux entreprises finlandaises en FRANCE pour leur participation à cette publication

Edition-Diffusion
D. BEAUX et J. VASSEUR (c) - 33 rue des Francs Bourgeois - 75004 PARIS

Imprimerie DECOMBAT - 63360 GERZAT
Dépôt légal : janvier 1993
2ème édition revue et augmentée - Février 1994