

Zeitschrift: Matières

Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville

Band: 12 (2015)

Artikel: Architecture ancrée dans le quotidien : Kay Fisker et ses compagnons de route

Autor: Ortelli, Luca

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984578>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

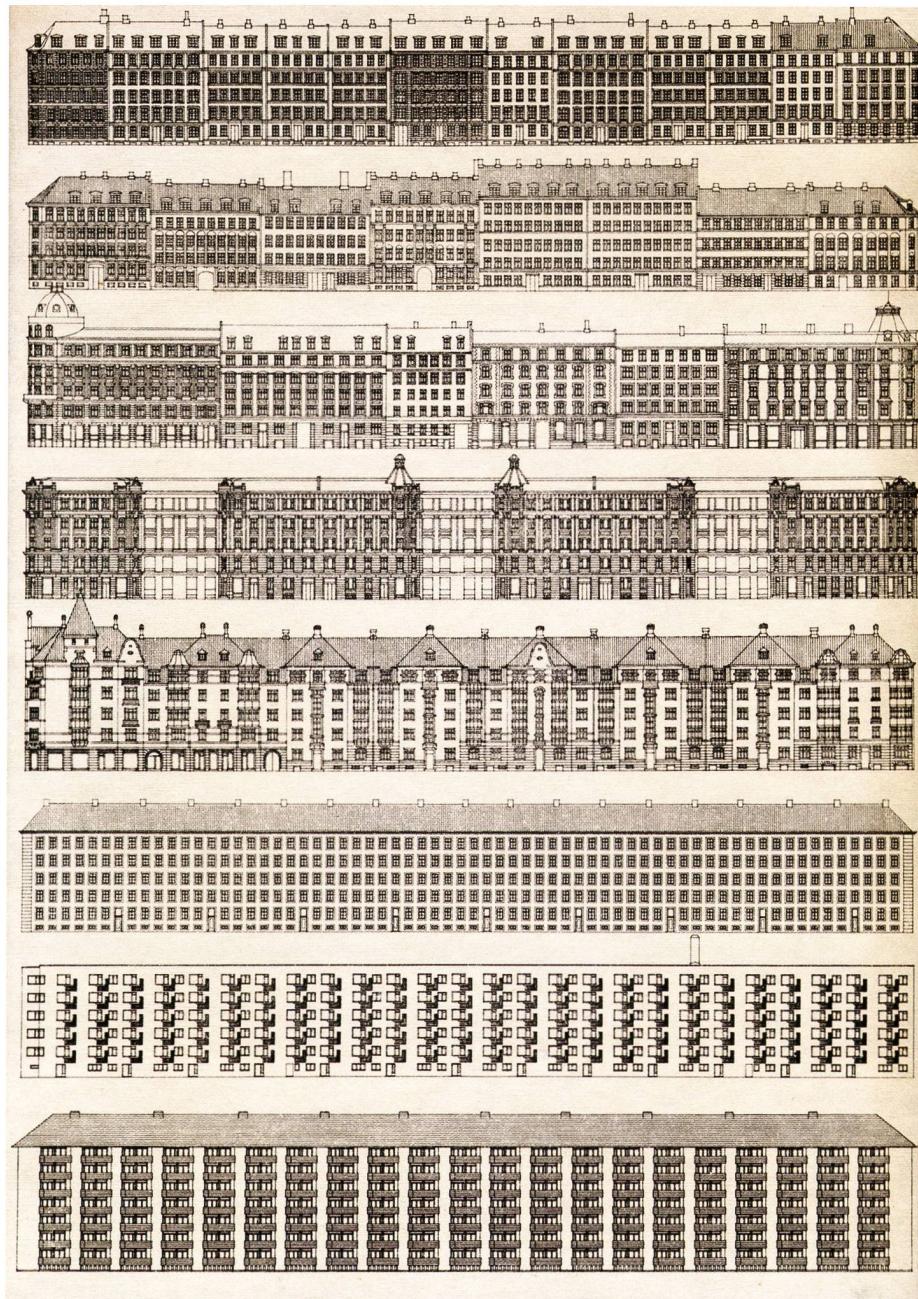
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Architecture ancrée dans le quotidien. Kay Fisker et ses compagnons de route

Luca Ortelli

«*The heresy of heresies was common sense.*» George Orwell, 1984

«Retour à la normalité», le titre de ce numéro de *matières*, se prête à plusieurs interprétations. Il peut être lu en tant que constat, en tant qu'interrogation mais également en tant qu'incitation. Dans le premier cas, il s'agirait d'illustrer, au travers d'une lecture de la production architecturale contemporaine, l'évidence d'une modification significative à l'intérieur de cette même production. Dans le deuxième cas, il ne s'agirait pas d'une évidence, mais plutôt d'une série d'indices qui laisseraient présager d'un éventuel retour à la normalité – d'où la formulation interrogative. Dans le dernier cas, le retour à la normalité serait vu comme une incitation au changement, sous forme d'une modification de type nostalgique – ce qui est propre à toute forme de retour.

Retour à la normalité. Retour à la normalité? Retour à la normalité!

Toute dissertation sur ce thème doit se confronter à deux problèmes majeurs : le premier se résume à une question de ponctuation, et le second à la signification du mot *normalité*. Au-delà des nuances déterminées par l'utilisation de ponctuations différentes, l'idée de retour, avec la notion de changement qu'elle implique, presuppose un écart, une différence, une prise de distance à l'égard d'une situation présente. On pourrait donc penser au retour à la normalité en tant qu'antidote à une situation *anormale*, si on attribue aux mots leur signification courante.

Mais quelle pourrait être la signification du mot *normalité* quand on parle d'architecture? Dans un sens général, on pourrait dire que *normal*, en architecture, équivaut à *courant*, *habituel*, *quotidien*, *ordinaire*, mais correspond également à *régulier*, *réglé*, *conforme à la norme*. Cette signification s'enrichit quand on pense aux architectes qui ont pratiqué une architecture *ordinaire*, dont l'œuvre est une sorte de plaidoyer pour la prise en compte du *quotidien*. Il est pourtant évident que ce type de *normalité* est extrêmement sophistiqué et n'a que peu de rapport avec l'architecture courante, qui

Couverture du livre Kay Fisker, Knud Millech, Danske arkitekturstrømninger 1850-1950 (Tendances architecturales danoises), Østifternes Kreditforening, København, 1951.

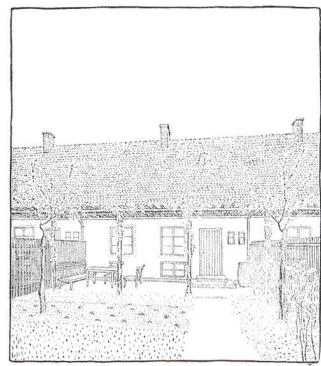
se produit et se reproduit dans le cadre de connaissances partagées transmises de génération en génération, et d'un savoir-faire traditionnel. Les bâtiments vernaculaires, tout comme les cultures qui les ont produits, ne sont pas remis en cause. La *normalité* dont il est ici question possède, contrairement aux constructions vernaculaires, une dimension théorique et une claire conscience de soi. Elle appartient davantage à la sphère intellectuelle qu'à la sphère pragmatique – bien que ces deux aspects soient très proches dans notre discipline. Paradoxe extrême : l'architecture *normale*, aujourd'hui, réclame un statut *extraordinaire* – comme le démontre, implicitement, ce numéro de matières.

Heinrich Tessenow

Un des plus significatifs interprètes du *retour à la normalité* dans l'architecture du XX^e siècle est sans doute Heinrich Tessenow (1876-1950). Son architecture, que l'on pourrait qualifier de *quotidienne*, *courante* ou même *ordinaire*, recèle pourtant une capacité hors du commun d'élever à la hauteur d'une sphère supérieure les éléments de l'architecture traditionnelle. Dans *Wohnhausbau*¹, Tessenow écrit que «l'architecte est artiste seulement dans la mesure où il donne une forme à l'essence et est capable d'augmenter l'intensité d'une expression donnée».

Le quotidien de Tessenow est finalisé à l'obtention d'une dimension artistique à partir d'un univers de formes données. La reconnaissance et l'intensification de l'essence de ces mêmes formes en présupposent l'authenticité. Dans le discours de l'architecte allemand, la question de l'authenticité revêt une importance fondamentale : l'architecture ordinaire, en tant que telle, devient symbole et vecteur de valeurs morales. Le *retour à la normalité*, pour Tessenow, implique la critique et le refus de l'architecture éclectique de la fin du XIX^e siècle, et comporte un regard nouveau sur la dignité et la modestie de l'habitation en tant que véritable thème architectural. Le succès de Tessenow² et l'admiration exprimée à son égard par un certain nombre de protagonistes de l'avant-garde moderniste témoignent de la légitimité et du bien-fondé de son approche du quotidien. Le «rappel à la normalité» de Tessenow presuppose, entre autres, la présence d'une dimension artisanale dans le processus de production, ce qui contraste de manière flagrante avec les pratiques orientées vers la standardisation et la préfabrication qui caractérisent le travail des architectes plus radicaux et qui représentent, à nos yeux, l'un des éléments fondateurs de la modernité – du moins en ce qui concerne le logement social et collectif des années 1920 et 1930.

D'où la position périphérique occupée par Tessenow dans les grands récits européens sur l'architecture du logement. Sa manière d'agir, consciemment éloignée du débat accompagnant les premiers Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, procède selon un parcours original et solitaire. Parmi les témoignages de ses confrères, il convient de rappeler, entre autres, les considérations que lui consacrent le jeune Charles-Edouard Jeanneret, à propos de l'institut Jaques-Dalcroze à Hellerau³, et Bruno Taut⁴. Une attention particulière mérite, à cet égard, la contribution de Tessenow au numéro de la revue *Das neue Frankfurt*, paru à la fin de l'année 1927 et consacré au thème de la toiture⁵.



Kay Fisker

L'architecture du XX^e siècle a connu d'autres incitations à la *normalité*. Il est en effet possible d'affirmer que dans le cas de Tessenow et dans les expériences scandinaves, dont quelques figures sont absolument emblématiques, il s'agit moins d'un *retour* que de la *fondation* d'une nouvelle sensibilité, voire d'une nouvelle esthétique. Dans ce sens, il est également possible de reconnaître que la pratique d'une approche à la *normalité* se fonde, plus ou moins explicitement, sur la volonté d'une continuité, non dépourvue d'un subtil exercice critique, avec la tradition et, par conséquent, avec le passé. Selon Kay Fisker, «Tessenow était un artiste modeste et réservé qui détestait le public et la publicité. Pour cette raison, en effet, son importance ne fut pas remarquée dans les grands cercles. Cependant, sans en connaître toujours la source, il eut une grande influence même sur l'architecture du Nord. La légèreté gracieuse qui distingue souvent le travail des Suédois est totalement en ligne avec Tessenow»⁶.

Kay Otto Fisker (1893-1965) est un architecte danois dont l'œuvre a été trop peu étudiée, voire presque évincée par la critique et l'historiographie⁷. Il est pourtant l'un des chefs de file de l'architecture moderne danoise et scandinave. En 1909, il commence ses études à l'Ecole d'architecture de l'Académie des beaux-arts de Copenhague. Après avoir réalisé, avec Aage Rafn (1890-1953), une série de petites gares ferroviaires, aujourd'hui devenues de véritables «objets de culte»⁸, il construit plusieurs immeubles de logement parmi lesquels figure le Hornbækhus, exemple inégalé de sobriété, de mesure et de force. En 1925, il réalise le pavillon danois pour l'Exposition des Arts décoratifs de Paris, édifice au plan cruciforme, dont le fort caractère sculptural et abstrait est exalté par l'appareillage des briques par couches en relief alternées. La suite de son activité, jusqu'en 1943, est marquée par son association avec Christian Frederik Møller (1898-1988). Parmi les réalisations de cette période, il faut souligner le projet pour l'université d'Aarhus, lauréat du concours lancé en 1931, élaboré par K. Fisker, C. F. Møller, P. Stegmann (1888-1944), les ingénieurs A. C. Nierpoort et H. Wield et le paysagiste C. Th. Sørensen (1893-1979). Même si son association avec Møller demeure la plus importante, dans sa carrière professionnelle, Fisker collabore avec de nombreux autres architectes. Outre son travail de rédacteur pour la revue *Arkitekten* de 1919 à 1927, il mène également une carrière dans l'enseignement: entre 1924 et 1955, il enseigne l'architecture de l'habitation (*Bolig*

(gauche) Heinrich Tessenow, vue d'une maison en série depuis le jardin, 1916.

(droite) Kay Fisker, Hornbækhus, Copenhague, 1923. Détail de façade.

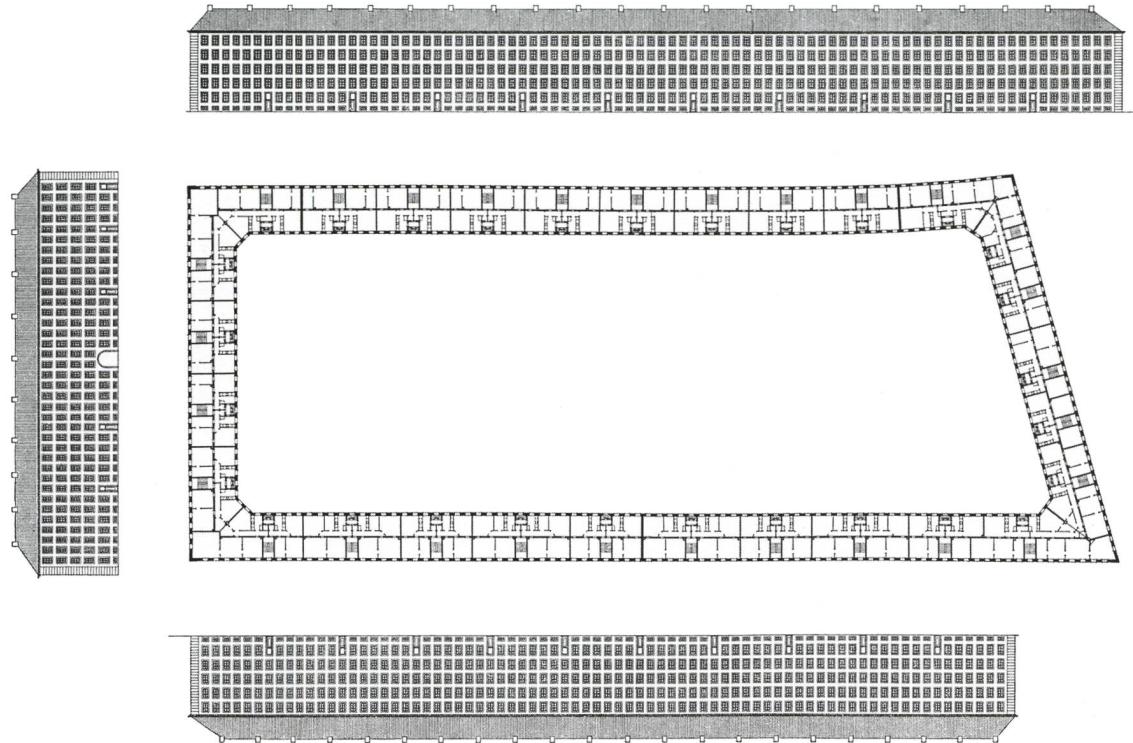


Klasse) à l'Académie royale danoise des beaux-arts; en 1952-1953 et 1956-1957, il est professeur invité à l'Illinois Institute of Technology à Boston; en 1952-1953, à la Graduate School of Design de la Harvard University; et en 1956, il est invité à participer à l'Interbau 1957 de Berlin. Parmi ses réalisations à l'étranger, le siège de l'Académie Danoise à Rome, son dernier édifice, mérite d'être cité. Ses nombreux immeubles de logement collectif réalisés à Copenhague illustrent très clairement sa volonté de trouver des réponses rationnelles, économiques, efficaces et, en même temps, fidèles à la représentation et à la célébration d'un *quotidien* capable de nourrir l'imaginaire architectural et de façonner la ville «nouvelle». En ce sens, son œuvre constitue un des exemples les plus lucides d'une prise de position culturelle fondée sur la normalité et l'ordinaire.

Contrairement à Tessenow, qui travaille tout au long de sa vie dans un espace intellectuel situé «en dehors du temps», Fisker modifie peu à peu le langage de ses bâtiments, sans abandonner la brique, matériau de construction privilégié qui reste fidèle à la volonté d'extraire du quotidien les motifs architecturaux, les solutions constructives et sa propre inspiration⁹. L'architecte danois arrive même à soutenir la nécessité d'une architecture anonyme – position non moins «scandaleuse» à l'époque de sa formulation qu'aujourd'hui. Dans un texte de 1964, Fisker affirme, à propos des grands architectes de l'époque : «Ces grands architectes peuvent nous donner une forte expérience individuelle, mais l'admiration devient culte de la personnalité. Nous ne pouvons pas construire une architecture pour tous avec un tel individualisme. C'est l'architecture neutre, anonyme qui devrait marquer notre environnement et c'est ça que nous devons nous efforcer d'améliorer.» Sa réflexion se termine avec les mots suivants : «Nous devons nous rappeler du fait que les architectes qui sont en mesure de mettre de l'ordre dans l'image de nos villes et de nos paysages, et qui sont capables de créer un milieu humain par le biais de bonnes habitations comme un cadre autour d'une bonne forme de vie, sont bien plus nécessaires que ceux qui créent de grandes œuvres sensationnelles.» Dans ce même texte, il affirme : «J'ose énoncer le postulat selon lequel je préfère l'architecture de deuxième classe, mais réalisée comme un tout, à la composition kaléidoscopique de formes architecturales de première classe, dépourvues de contexte.»¹⁰ La recherche obstinée d'une architecture en même temps anonyme et de qualité a accompagné le travail et la pensée de Fisker tout au long de sa vie. Ce texte, significativement intitulé *Culte de la personnalité ou anonymat*, constitue, avec ses projets et ses bâtiments, l'héritage le plus explicite de cet architecte, auteur de tant d'œuvres d'esprit manifestement tessenowien. Il est d'ailleurs intéressant de mentionner qu'en 1964, la Heinrich-Tessenow-Medaille lui fut attribuée, pour sa deuxième édition.

Hornbækhus

Les bâtiments d'habitation de Kay Fisker sont le résultat d'un processus qui fait de l'*ordinaire* son point de départ, sans en faire nécessairement son point d'arrivée. Les thèmes et les motifs les plus courants – les mêmes qui ont contribué à consolider l'*âme de la ville* – sont systématiquement soumis à un travail qui vise d'un côté la réduction formelle et, de l'autre, la recherche de ce que Tessenow avait défini comme *l'intensité*



Kay Fisker, Hornbækhus, Copenhague, 1923. Plan type et élévations.

d'une expression donnée. Le bâtiment Hornbækhus est, de ce point de vue, exemplaire, même s'il n'est pas le premier réalisé par le jeune architecte. Le moins célèbre, Borups Plads, représente sans doute une réussite bien que le résultat soit, d'un point de vue architectural, moins affirmé, à cause des façades crépies, de la forme irrégulière de l'îlot et d'une composition qui est, dans son ensemble, encore proche de la tradition bourgeoise du XIX^e siècle. Kay Fisker érige l'immeuble Hornbækhus entre 1920 et 1923. Il s'agit d'un bâtiment définissant une cour rectangulaire de 57 par 157 mètres environ. Du point de vue de la géométrie de son implantation, la cour présente deux irrégularités : la première est la non-orthogonalité des façades adjacentes au côté est ; la seconde est un biais presque imperceptible de la façade donnant sur Borups Allé, accompagnant un très léger virage de la chaussée. Le bâtiment, situé à environ trois kilomètres au nord-ouest du centre-ville de Copenhague, correspond ainsi à l'îlot défini par cette dernière et par les rues Hornbækgåde, Ågade et Skotterupgåde. En cohérence avec quelques expériences allemandes de la même époque, le vaste espace central autour duquel s'organise le bâtiment est aménagé en jardin collectif par le paysagiste Gudmund Nyeland Brandt (1878-1945). Il faut noter que la possibilité d'aménager un espace d'une telle envergure sans aucun encombrement est liée au système de chauffage central, lequel permet en effet de supprimer toutes les constructions annexes et de libérer l'étage souterrain, pouvant ainsi accueillir les caves.



L'édifice, entièrement occupé par quelque 290 logements répartis sur cinq étages et distribués par vingt-neuf cages d'escalier doubles, présente une profondeur constante d'environ dix mètres. Les planchers sont portés par les murs de façade et par une épine murale située exactement en leur milieu.

L'aspect (paradoxalement) extraordinaire du Hornbækhushus est l'adoption d'un seul type de fenêtre, répété plus de deux mille fois, avec comme unique variation, la présence sur les fenêtres donnant sur rue ou l'absence sur celles ouvertes sur cour, d'un simple encadrement en enduit. Cette décision de Fisker est radicale et extrême. Le chant des deux mille fenêtres exige évidemment la plus grande régularité rythmique. Le principe de répétition n'admet pas le moindre écart: aucune connotation d'ordre typologique, aucun indice distributif ne peut venir perturber la composition. L'unique contrepoint à cette foule ordonnée de fenêtres est le fond qui les supporte, lequel est constitué de plusieurs dizaines de milliers de briques appareillées à l'aide d'un mortier grisâtre. Le raccordement diagonal des façades dans les angles est la seule concession à ce tour de force qui exalte les éléments les plus banals de la culture architecturale danoise¹¹. En effet, les angles extérieurs sont soulignés par la simulation en enduit d'un appareillage de blocs de pierre, tandis qu'à l'intérieur de la cour, c'est le raccordement diagonal des angles concaves qui permet le déploiement des fenêtres sans la moindre modification rythmique¹². Cet alignement intransigeant est rendu possible par l'«effacement» des paliers des cages d'escalier – un aspect caractérisant bon nombre d'immeubles d'habitation à Copenhague et qui est permis par le système d'ouverture des fenêtres vers l'extérieur, traditionnel au Danemark. Il faut également souligner le fait que le règlement de l'époque prévoyait le doublage des escaliers: l'un étant accessible depuis la rue; l'autre depuis la cour et distribuant directement les cuisines. Tous les logements sont traversants et assument différentes configurations en profitant surtout des angles qui déterminent des solutions allant bien au-delà d'une simple adaptation distributive. En effet, malgré la régularité des fenêtres, toujours identiques et toujours à la même distance, l'organisation des logements présente une richesse insoupçonnée. Au-delà des deux types canoniques – similaires par leur distribution et variables par leur dimension – à proximité de l'angle aigu, on assiste à une multiplication de solutions rendues astucieusement possibles par le désaxement progressif des deux cages d'escalier.

Kay Fisker, Hornbækhushus, Copenhague, 1923. Vue de la cour et façade sur rue.

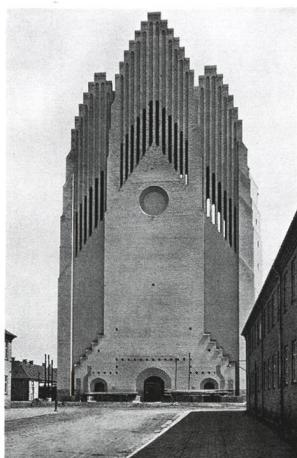
Peder Vilhelm Jensen Klint, église de Grundtvig, Copenhague, 1926.

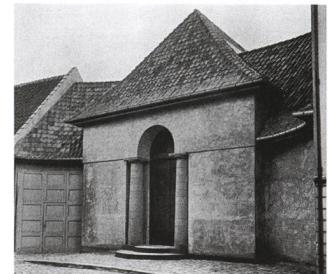
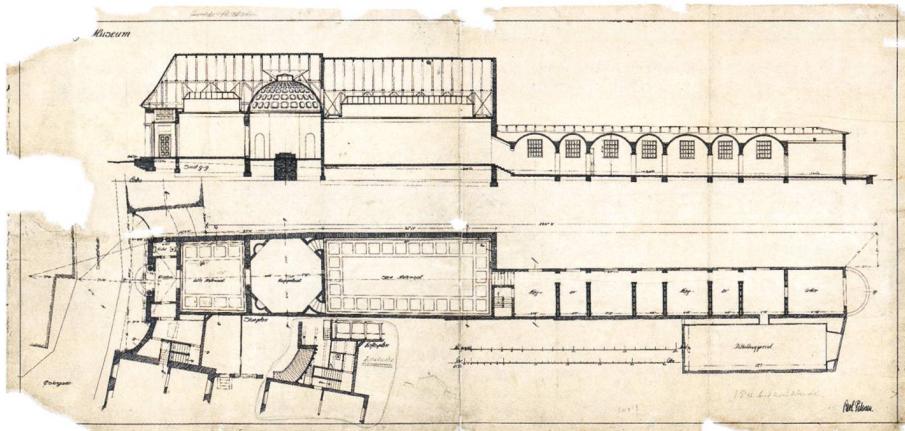
Il convient de remarquer que le bâtiment ignore les nouvelles tendances architecturales, pourtant bien affirmées à l'époque de sa construction. Les références explicites et les manipulations subtiles du langage architectural caractérisant le classicisme moderne scandinave, et tout particulièrement sa déclinaison suédoise, dite *Swedish Grace*, n'interfèrent pas avec la recherche de la plus grande simplicité : «*Il n'y a pas beaucoup de colonnes dans le néoclassicisme danois. Cependant, grâce à un travail conscient sur les proportions et sur les mesures, nous avons réussi à introduire de nouveau un concept d'ordre, après le chaos individualiste de l'époque de Nyrop.*»¹³

Fisker, qui connaissait très bien l'architecture suédoise, notamment les œuvres d'Asplund et de Lewerentz¹⁴, montre sans hésitation sa préférence pour la présence matérielle de la brique, pour l'exaltation de la masse bâtie et son uniformité. Son choix se réfère clairement à la tradition architecturale copenhagoise et, par le fait de renoncer à l'originalité typique de l'architecture du XIX^e siècle, anticipe un point sur lequel il reviendra à la fin de sa carrière : l'annulation de toute autorialité. La célébration du quotidien et l'exaltation d'une forme de normalité, quoique extrêmement sophistiquée, s'étendent jusqu'au point de reléguer au second plan, sinon de faire disparaître, la figure même de l'architecte en tant qu'auteur.

Classicisme et tradition

Kay Fisker est souvent cité en tant que représentant du classicisme moderne scandinave¹⁵. Cette prétendue appartenance repose sur une conception du classicisme dans les pays du Nord qui mérite d'être clarifiée. En effet, dans le livre *Danske arkitekturstrømninger 1850-1950* [Tendances architecturales danoises]¹⁶, dont Fisker est coauteur avec Knud Millech, son propre nom apparaît dans le chapitre consacré au néoclassicisme, aux côtés de ceux de ses collègues ayant participé au renouveau de l'architecture danoise. La vocation classique dans le Danemark du début du XX^e siècle coïncide, selon Millech et Fisker, avec ces deux nobles précédents : Christian Frederik Hansen (1756-1845), qui a marqué la capitale danoise avec une architecture épurée et particulièrement puissante, et Michael Gottlieb Bindesbøll (1800-1856), dont la réalisation la plus connue est le musée Thorvaldsen (1838-1848). L'autre grand protagoniste de l'architecture danoise moderne, Peder Vilhelm Jensen Klint (1853-1930), auteur de la magnifique église de Grundtvig et du quartier environnant, occupe, aux yeux de Millech et Fisker, une position subordonnée, notamment en ce qui concerne les fondements de son architecture, plus proches du romantisme national que du classicisme. Une autre présence importante, mais toutefois relativisée par les deux auteurs, est celle de Martin Nyrop, l'architecte de l'hôtel de ville de Copenhague. Une telle vision est cependant tout à fait compréhensible si l'on considère que l'affirmation du classicisme moderne est systématiquement déterminée par une réaction antinomique aux différentes formes que le soi-disant romantisme national avait assumées dans les pays scandinaves. Dans ce contexte culturel, l'exposition dédiée à l'œuvre de Christian Frederik Hansen, organisée en 1911 au palais de Charlottenborg par Carl Petersen (1874-1923) et Hans Henrik Koch (1873-1922), se charge d'une valeur décisive. Petersen est d'ailleurs considéré, à juste titre, comme l'initiateur du classicisme moderne





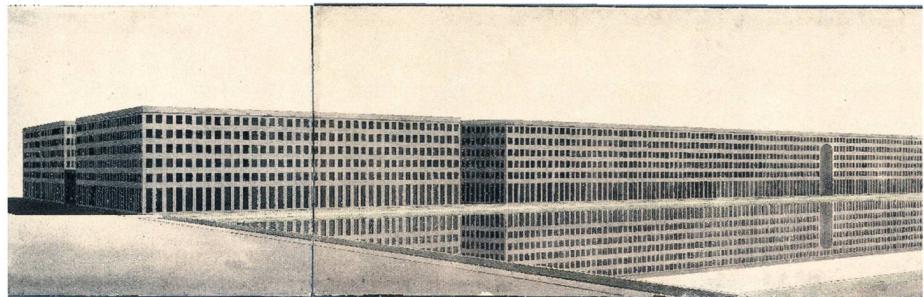
au Danemark. Le musée de Fåborg (1912-1915), sa première réalisation, adopte un langage discret et montre son inclinaison classique, surtout dans la façade d'entrée et dans la polychromie des intérieurs. Mais c'est surtout dans le projet de concours pour les alentours de l'ancienne gare de Copenhague, réalisé en 1919 avec Ivar Bentsen (1876-1943), que les références au classicisme se font plus radicales et sans concession d'ordre stylistique. (Cette attitude ainsi que les résultats formels qui en découlent font penser à quelques projets de la *Tendenza* vers la moitié des années 1970.) Les bâtiments proposés sont des volumes de six niveaux, déterminant une série de cours et, au centre de la composition, une place octogonale. Les façades lisses, percées par des séries uniformes de fenêtres, sont couronnées par une corniche à denticules et par une balustrade ; seuls éléments explicitement classiques, avec la voûte à caissons recouvrant les deux passages centraux et les frises qui leur correspondent. Au-delà des différences dans le traitement des façades – enduites dans ce projet et en brique dans les bâtiments de Fisker – le classicisme est assumé en tant que principe, sans que soient forcément utilisés ses éléments linguistiques constitutifs. L'attention est orientée vers la définition de la masse et son exaltation grâce au rythme régulier et répétitif des ouvertures.

Le classicisme pratiqué par Fisker et ses compagnons de route à partir des années 1920 est avant tout un exercice de sobriété, notamment dans les projets et dans les réalisations d'immeubles d'habitation. Dans ce sens, la « redécouverte » de l'architecture de Hansen et de Bindesbøll est indissociable de la prise de conscience du patrimoine traditionnel bourgeois en tant qu'exemple de réalisme. Martin Steinmann a mis en évidence le caractère unique de l'architecture danoise des années 1920 et 1930, en se demandant « si les bâtiments construits à cette époque relèvent de l'architecture classique ou de l'architecture que Philip Webb, le grand protagoniste anglais du traditionalisme tel qu'il est compris ici, qualifiait d'ordinaire »¹⁷.

Carl Petersen, musée de Fåborg, 1912-1915. Plan, coupe longitudinale et vue de l'entrée principale.



Carl Petersen, Ivar Bentsen, projet de concours pour le site de l'ancienne gare, Copenhague, 1919. Vue des accès à la place centrale et perspective générale.

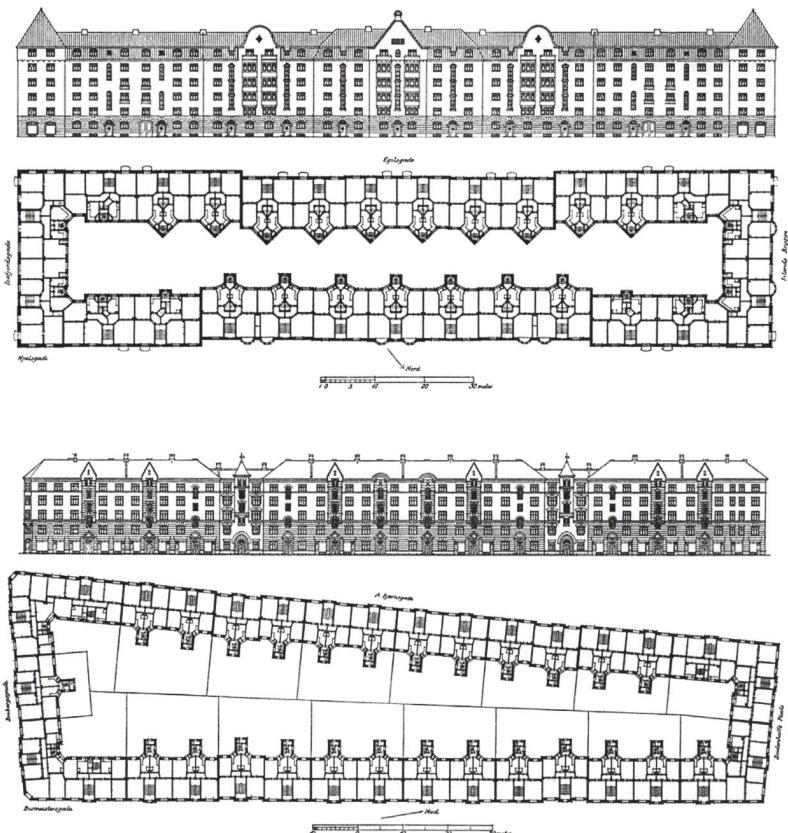


En parcourant les pages de l'ouvrage *Moderne Dänische Baukunst*, publié en 1927¹⁸, on se rend facilement compte de la position excentrique occupée par l'architecture danoise, apparemment étanche aux tendances déjà bien reconnaissables dans d'autres pays européens. Avec pour seules exceptions le musée de Fåborg, considéré comme l'acte fondateur du classicisme moderne scandinave, et la Centrale de police de Copenhague (1918-1922) de Hack Kampmann, exemple représentatif du classicisme académique non dépourvu de puissance et de présence urbaine, les autres bâtiments présentés montrent une sorte d'indifférence face aux influences extérieures. Les murs en brique, les fenêtres rigoureusement alignées et les toitures en tuile donnent à ces bâtiments une aura presque atemporelle. Le livre illustre quelques exemples pouvant rentrer dans la sphère du classicisme moderne scandinave, mais ces mêmes bâtiments adhèrent aux canons classiques de manière très discrète, presque imperceptible. Le passage suivant, tiré du texte de Fisker en mémoire d'Asplund, illustre les différences culturelles entre la Suède et le Danemark : «La personnalité d'Erik Gunnar Asplund fut comme son art. En tant qu'architecte, il fut plus suédois que danois : artistique, riche de fantaisie et nuancé, en tant qu'homme, il fut plus danois que suédois : sans cérémonie, simple et informel.»¹⁹ Cette discréption est une des raisons de l'unicité de l'architecture danoise et de la force calme émanant des quartiers d'habitation de la capitale.

Grands événements, gens ordinaires²⁰

A Copenhague, les bâtiments en brique se ressemblent tous. Les rues sont généreuses, les longues perspectives se composent d'infinités de fenêtres et, de temps en temps, depuis les trottoirs, on entrevoit de vastes cours à l'intérieur des îlots. La singularité est bannie. Tout s'accorde. Le principe à la base de cette idée d'architecture – de cette

idée de ville – est la célébration de l’ordinaire. Ce mot, qui nécessite d’être utilisé avec précaution au vu de la connotation négative qui, inexplicablement, l’accompagne, exprime néanmoins parfaitement l’enjeu. Les valeurs bourgeoises soulignées par Steinmann sont reproposées après avoir subi un processus de réduction extrême²¹. La masse imposante des *Karrés* – les bâtiments/îlots définissant de vastes cours intérieures – constitue le seul élément célébratif. Les dimensions des immeubles, l’homogénéité des ouvertures, ainsi que leurs proportions, exaltent les vies ordinaires des hommes et des femmes qui peuplent la ville. La définition rigoureuse de l’immeuble en tant que masse bâtie et les relations réciproques entre les différents *Karrés* sont les critères principaux²². Les architectes font consciemment recours aux éléments issus du quotidien et, par conséquent, dérivés d’une expérience collective et partagée. Confrontée à d’autres expériences de la même époque, la coutume danoise est, à cet égard, profondément différente des pratiques de l’avant-garde allemande – marquées par l’abstraction d’une écriture architecturale inaccessible – et des réalisations viennoises – résultats de démarches souvent populistes. La production architecturale de ces années à Copenhague vise la simplicité et la clarté, lesquelles, à elles seules, sont censées produire une sensation de sérénité et de force. Tels sont les grands événements dont la ville s’enrichit.



(haut) Thorvald Gundestrup, Karréen Njalsgade 22, Copenhague, 1909.
Plan type et élévation.

(bas) Rogert Møllert et Erik Schiødte,
Aladdinkomplekset, Bodenhoffs Plads,
Copenhague, 1901. Plan type et
élévation.

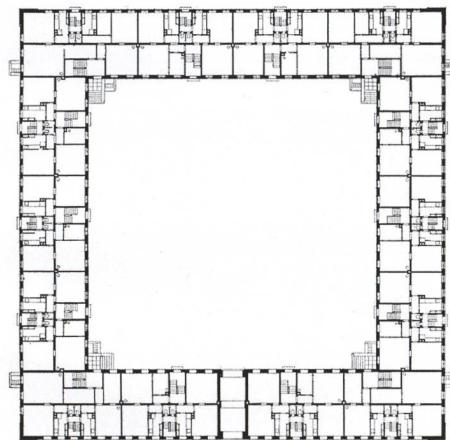
Egalement éloignée des excès des avant-gardes et de la sophistication parfois extrême de la *Swedish Grace*, l'architecture danoise se démarque par une manière d'opérer visant la plus grande tranquillité. Dans un texte dédié à Hack Kampmann, Fisker écrit : «*Dans plusieurs endroits en Europe, cette réaction contre l'imitation des styles assuma un caractère très révolutionnaire. Ici, au Nord, on obtint une réaction de caractère beaucoup plus pacifique. On cherchait à remarquer le caractère national et à établir un rapport avec la vieille tradition constructive nordique. On admirait et on étudiait nos églises, nos châteaux et les vieilles maisons présentes dans le territoire. En plus, la réaction contre l'architecture internationale en enduit nous emmena à travailler de manière particulière avec nos matériaux : la pierre naturelle, la brique et le bois. Cette sensibilité pour les matériaux détermina parfois des résultats grossiers.*»²³

Dans un tel climat de sérénité, l'habileté ne manque pas, même si les architectes renoncent à l'exhiber. Le Hornbækhushus est exemplaire à cet égard. Comme déjà souligné, en dépit de la régularité de sa composition, le bâtiment présente une variété typologique inattendue. La manière dont est gérée sa partie est (le côté transversal déterminant, avec les côtés longitudinaux adjacents, un angle aigu et un angle obtus) démontre une virtuosité sans égale. Afin de maintenir le même rythme des ouvertures tout en donnant des solutions distributives convenables aux problèmes incontournables des angles concaves, Fisker introduit, comme on a vu, un glissement progressif dans les axes des deux cages d'escalier. L'efficacité d'une telle solution est surprenante, mais elle l'est encore plus si nous pensons que tout est pensé pour garder la plus grande sérénité : rien ne doit perturber la rigueur et l'étendue solennelle de ce grand événement pensé pour loger, dans la plus grande dignité, des gens ordinaires.

La normalité établie

Le Hornbækhushus n'est qu'un exemple du renouveau de l'architecture danoise du début des années 1920. Parler de retour à la normalité, dans ce cas, rend évident la prise de distance à l'égard de l'électicisme de la fin du XIX^e siècle et, tout particulièrement, vis-à-vis de Martin Nyrop, son plus grand interprète. Il est clair – et tout à fait cohérent avec la posture intellectuelle qui en est à l'origine – que la vision de Fisker est partagée par d'autres architectes, même s'il convient d'observer que les critiques adressées à Nyrop sont modérées : Fisker, par exemple, considère «*saine et honnête*»²⁴ sa conception de l'architecture et apprécie la rationalité distributive et les solutions constructives de l'hôtel de ville²⁵.

Le Hornbækhushus n'est donc pas une démonstration isolée, ni un «cas» confiné à la personnalité d'un architecte. En effet, la politique de construction de logements subventionnés initiée dans les années 1920 a engendré la production d'une série de bâtiments inspirés par les mêmes principes fondateurs. A Copenhague, la production de logements s'inspire non seulement de la normalité et du quotidien, mais cette même production s'affirme rapidement en devenant, de fait, «normale», sans pour



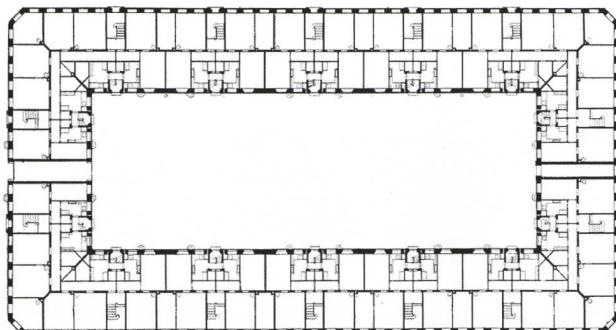
autant devenir «normée»; les seuls aspects normatifs étant l'alignement sur rue et l'imposition des deux cages d'escalier. Cette double approche de la normalité – la recherche des sources dans l'architecture courante et l'adoption de ce même critère de la part de plusieurs architectes – constitue un caractère singulier de l'architecture danoise. Des types de bâtiments similaires, réalisés en Suède à la même époque, se distinguent en effet par une recherche individuelle plus marquée, nonobstant le partage d'un certain nombre de principes communs. L'efficacité et la simplicité des réalisations suédoises dans le domaine de l'habitation, sous l'influence de la *Swedish Grace*, offrent aux architectes la possibilité d'affirmer la singularité de chaque bâtiment, même si cette opération se concentre surtout sur l'apparat décoratif²⁶. Par rapport à l'une des implications majeures de ce *retour à la normalité*, c'est-à-dire la disparition, la négation, voire même le rejet de la notion d'auteur, les architectes danois assumment une position de radicalité extrême.

A première vue, les immeubles d'habitation réalisés par Fisker ne diffèrent pas de ceux de Povl Baumann (1878-1963), de Henning Hansen (1880-1945) et d'autres architectes, réalisés dans la même période. Le bâtiment de logement, situé sur Vilhelm Thomsens Allé et réalisé par Hansen en 1921, s'organise autour d'une cour carrée de quarante mètres de côté environ avec un jardin circulaire au centre, et présente des caractères très semblables à l'Hornbækhushus: façades en brique, toiture en pente, fenêtres parfaitement alignées à l'horizontale comme à la verticale. Dans les deux immeubles de Baumann réalisés entre 1919 et 1920 donnant sur Struenseegade et sur le Hans Tavsens Park, à proximité de l'Hornbækhushus, les angles sur rue sont coupés en diagonale tandis que les autres éléments décrits ci-dessus sont également

Henning Hansen,
immeuble d'habitation, Vilhelm
Thomsens Allé, Copenhague, 1921.
Vue de la cour et plan type.



Povl Baumann,
immeuble d'habitation,
Struenseegade, Copenhague, 1920.
Vue depuis la rue et plan type.



présents. Les deux bâtiments identiques, d'une profondeur de douze mètres, définissent chacun une cour d'environ 19 par 58 mètres. Le grand complexe d'habitation nommé Classens Have, réalisé à Østerbro entre 1922 et 1924 par Baumann, Peter Nielsen (1886-1969) et Ole Falkentorp (1886-1948) sur un projet de Hans Koch et Carl Petersen, affirme les mêmes valeurs en proposant une cour partiellement ouverte vers Arendalsgade, définie par cinq étages de logement.

La recherche de la plus grande homogénéité est considérée, dans le contexte culturel danois, comme un élément de progrès dans l'architecture et dans la construction de la ville. En ce sens, le livre *Tendances architecturales danoises*²⁷ est explicite. Il suffit d'observer sa couverture pour saisir le regard que les auteurs portent sur le rôle et la nature des immeubles, ainsi que sur la transformation de la notion de tissu urbain entre 1850 et 1950. Les dessins figurant sur cette couverture illustrent une sorte d'évolution du tissu qui, lue de manière diachronique, correspond également à une inversion de tendance dans la fragmentation parcellaire. La fragmentation foncière sera d'ailleurs critiquée par Hans Bernoulli, qui l'identifiait comme le plus grand frein à la réalisation d'ensembles urbains rationnels et adéquats aux besoins de l'époque²⁸. D'un point de vue architectural mais aussi et surtout politique, les grands espaces collectifs des immeubles d'habitation de Copenhague représentent une conquête sociale avérée. Une telle vision comporte la reconnaissance de l'uniformité comme porteuse d'importantes significations sociales et de valeurs partagées. Sur ce plan – politique plutôt qu'architectural – les grandes cours/îlots constituent une réaction consciente face aux excès de la spéculation immobilière à laquelle sont soumises les villes européennes jusqu'à l'éclatement de la Première Guerre mondiale.

De la décence ordinaire

Différemment de ce qui s'était produit dans les pratiques artistiques, la prise de distance de Fisker à l'égard de l'individualisme relatif à l'architecture de la fin du XIX^e siècle n'a pas la moindre prétention de s'affirmer en tant qu'avant-garde. Il y a, dans le Hornbækhushus, une retenue et une modestie qui ont peu ou point à voir avec l'intellectualisme de toutes prises de position en faveur de l'*ordinaire*, comme elles ont été pratiquées dans les arts plastiques, et parfois même en littérature à partir des premières décennies du XX^e siècle.

Une généalogie du goût contemporain pour l'*ordinaire*, voire même pour le banal, est brillamment tracée par François Jost²⁹. Si son propos se concentre sur la place que le *banal* occupe dans la programmation télévisée, la recherche de l'origine de ce goût particulier – ou de ce *culte*, selon ses mots – est très utile pour comprendre les enjeux de sa présence étrange à l'intérieur de la société contemporaine.

L'approche danoise de la normalité et de l'*ordinaire* en architecture semble vouloir fuir toutes implications artistiques et intellectuelles, selon le sens et les démarches élaborés par les avant-gardes. Les réalisations de Fisker, particulièrement le Hornbækhushus et, de manière générale, tous ses immeubles de logement, sont plutôt influencées par les expériences anglaises – les noms de Voysey, Webb et Morris reviennent à plusieurs reprises dans ses écrits – et par la recherche de ce que George Orwell nomme, dans ses essais, la *décence ordinaire* (*common decency*)³⁰. La référence à la pensée d'Orwell est pertinente en ce qui en constitue le fondement culturel. Il n'y a pas de trace de démagogie, chez lui, ni d'exaltation rhétorique de la classe ouvrière en tant que telle. Son regard sur les gens *ordinaires* est guidé par un sentiment de grande humanité. Rien ne doit faire l'objet d'une démonstration : la décence ordinaire tant admirée détermine, en fait, la manière dont il faut s'en occuper. L'écrivain anglais garde une même distance vis-à-vis des excès populistes, du sentimentalisme bienveillant et du détachement affecté et désinvolte des intellectuels. Son regard est avant tout réaliste et profondément ancré dans le quotidien ; il fuit toute forme de cérébralisme et d'élitisme. C'est en ce sens que la pensée d'Orwell semble parfaitement correspondre à l'attitude pratiquée par Fisker et ses collègues.

Ce qui caractérise la culture urbaine de Copenhague, en dehors de ses grands îlots de logement, c'est la simple affirmation d'une présence. La dignité de cette présence nécessite, pour l'architecte, une capacité assez rare de se soumettre à une loi non écrite dont les implications sont bien évidentes : exaltation des volumes, affirmation matérielle de la brique, rythme régulier des ouvertures, absence de tout élément décoratif, célébration de la cour en tant qu'élément collectif. Il est utile d'observer que le débat sur l'architecture danoise, dans les premières décennies du XX^e siècle, se réfère avec insistance à la notion d'*individualisme*. Individualistes étaient – aux dires de Fisker – les grands architectes danois de la fin du XIX^e siècle, et individualistes sont également les grands architectes qui dominent la scène internationale vers la moitié des années 1960³¹.

Cette condition assume évidemment une connotation négative aux yeux de Fisker et de ses confrères. Si le problème est celui de « *mettre de l'ordre dans l'image de nos villes et de nos paysages* », toute approche fondée sur la dimension individuelle est à bannir, car incapable de participer à la constitution de l'homogénéité dont les villes et les paysages ont besoin en tant qu'expression d'une société égalitaire. Une telle idée n'est pas nouvelle dans le débat architectural, mais elle assume une force et une radicalité particulières dans les propos de Fisker, pour qui l'anonymat s'oppose, et doit s'opposer, au culte de la personnalité. Dans un texte datant de 1956, Fisker déclare à propos de l'œuvre de Kampmann : « *On ne peut pas copier une architecture tellement individualiste.* »³² Cette affirmation rend encore plus radical le propos de Fisker, en substituant au mythe de l'intuition artistique la pratique de la copie, l'usage de l'imitation, l'exaltation de la normalité. La répétition de formes architecturales connues et reconnaissables devient ainsi la formule la plus efficace pour atteindre le sens de l'universel, représenté et incarné par l'ordinaire.



Kay Fisker, Hornbækhus, Copenhague, 1923. Détail de façade avec Martin Steinmann au premier plan.

Notes

¹ Heinrich Tessenow, *Wohnhausbau*, Verlag Georg D. W. Callwey, Munich, 1914 (deuxième édition).

² Il s'agit, dans le cas de Tessenow, d'un succès relatif mais tout à fait significatif. Il suffit de penser aux nombreuses réalisations de bâtiments de logement dans la Cité-jardin de Hellerau ainsi qu'à la construction de l'Institut de danse rythmique Jaques-Dalcroze dans la même Cité-jardin.

³ Pour en savoir plus sur le rapport de Le Corbusier avec l'architecture de Tessenow, voir Marco De Michelis, *Heinrich Tessenow 1876-1950*, Electa, Milan, 1991.

⁴ Bruno Taut, *Bauen der neue Wohnbau*, Verlag Klinkhardt und Biermann, Leipzig, 1927.

⁵ *Das neue Frankfurt*, numéro spécial consacré au toit plat, avec les contributions d'Ernst May, Adolf Behne, Le Corbusier, Otto Haesler, André Lurçat, Leberecht Migge, Frank Lloyd Wright, Jacobus Johannes Pieter Oud, Josef Frank et d'autres, n° 7, octobre-décembre, 1927, pp. 199-202.

⁶ Kay Fisker, «Heinrich Tessenow in memoriam», *Arkitekten U*, 53, n° 36, 1951.

⁷ Les publications consacrées au travail de Kay Fisker ne sont pas nombreuses, et encore moins celles en français, mais il existe quelques rares exceptions: Martin Steinmann, «La tradition de l'objectivité et l'objectivité du traditionalisme. Considération sur l'architecture de Kay Fisker», in idem, *La forme forte. Ecrits/Schriften 1972-2002*, Birkhäuser, Bâle, 2003, pp. 49-58. Ce même texte avait été publié en allemand dans *Archithese*, n° 4, 1985, dont Steinmann était à l'époque le rédacteur en chef. Voir aussi, dans le même numéro: Lisbet Baslev Jørgensen, «Sur les traces d'une architecture authentique/

Auf den Spuren einer wirklichen Architektur». Pour approfondir l'architecture de Kay Fisker: Steen Eiler Rasmussen, *Nordische Baukunst. Beispiele und Gedanken zur Baukunst unserer Zeit. Dänemark und Schweden*, Verlag Ernst Wasmuth, Berlin, 1940; Hans Erling Langkilde, *Arkitekten Kay Fisker*, Arkitektens Forlag, København, 1960; Simo Paavilainen (éd.), *Nordisk Classicism/Nordic Classicism 1910-1930*, Finlands Arkitekturmuseum, Helsingfors, 1982; Ouvrage collectif, *Kay Fisker*, Arkitektens Forlag, København, 1995.

Kay Fisker contribua à diffuser l'architecture moderne danoise en tant que coéditeur, avec le photographe Francis R. Yerbury, du livre *Modern Danish Architecture*, Ernest Benn, Londres, 1927; édition allemande: *Moderne Dänische Baukunst*, Verlag Ernst Wasmuth, Berlin, 1927. Les deux éditions sont préfacées par Aage Rafn. A noter que dans cette publication, aucune réalisation de Fisker n'est présentée. Il faut enfin signaler le livre: Knud Millech, Kay Fisker, *Danske arkitekturstrømninger 1850-1950* [Tendances architecturales danoises], Østifternes Kreditforening, København, 1951, remarquable illustration d'un siècle d'architecture danoise, avec une attention particulière aux immeubles d'habitation.

Une présentation exhaustive du contexte culturel et des débats dans lesquels Kay Fisker a mûri et développé sa vision de l'architecture se trouve dans la thèse doctorale: Maria Luisa Dus, *Atemporalità di un'architettura anonima. Kay Fisker e l'Università di Aarhus*, Università IUAV di Venezia, Dottorato in Composizione architettonica, XXV ciclo, 2014.

⁸ Kay Fisker et Aage Rafn furent les lauréats d'un concours lancé par la Compagnie ferroviaire de l'île de Bornholm. Entre 1915 et 1916, ils y réalisèrent les gares de

Gudhjem, Østermarie, Østerlars et l'arrêt de Christianshøj. Pour en savoir plus: *Archithese*, op. cit. et www.sporskiftet.dk/wiki/almindlingen-st-christianshøj-trb-aaløse-st-østermarie-st-østerlars-st-starvhøj-trb-gudhjem-st-g.

⁹ A propos de l'évolution de l'architecture domestique de Fisker et de ses rapports avec la tradition danoise, voir Martin Steinmann, *Die Tradition der Sachlichkeit und die Sachlichkeit des Traditionalismus. Zur Architektur von Kay Fisker*, op. cit.; en version française: «La tradition de l'objectivité et l'objectivité du traditionalisme. Considération sur l'architecture de Kay Fisker», in idem, *La forme forte*, op. cit.

¹⁰ Kay Fisker, «Persondyrkelse eller anonymitet» (*Culte de la personnalité ou anonymat*), *Arkitekten*, 66, n° 26, 1964. La traduction en italien de ce texte ainsi que d'autres écrits de l'architecte danois se trouvent dans Maria Luisa Dus, *Atemporalità di un'architettura anonima. Kay Fisker e l'Università di Aarhus*, op. cit.

Dans la conclusion de Lisbet Baslev Jørgensen, «Sur les traces d'une architecture authentique/Auf den Spuren einer wirklichen Architektur», *Archithese*, op. cit., pp. 9-16 (allemand), pp. 17-24 (français), nous lisons: Dans son dernier article, Fisker se penche sur tout ce qui a été construit durant son époque par les grands maîtres. Sans qu'il parle de lui-même, nous saisissons qu'il pensait avoir trouvé le juste chemin entre les «ismes». Mais il regrette «que nous ne soyons pas encore capables de grouper les bâtiments individuels de qualité de telle sorte qu'ils composent une entité. Nous devons penser au fait que les architectes qui sont en mesure de mettre de l'ordre dans l'image de nos cités et de nos paysages, grâce à une architecture anonyme et intemporelle [...]», sont bien plus nécessaires

que ceux qui créent de grandes œuvres architecturales tranchant par leur individualisme.»¹¹

¹¹ Steen Eiler Rasmussen, *Nordische Baukunst. Beispiele und Gedanken zur Baukunst unserer Zeit. Dänemark und Schweden*, Verlag Ernst Wasmuth, Berlin, 1940.

¹² Une liste des publications où figure le Hornbækhus se trouve sur le site web: www.arkark.dk/building.aspx?buildingid=4113

¹³ Kay Fisker, «Mindeudstillingen af Aage Rafn arbejder», *Arkitekten U*, n°44, 1954.

¹⁴ En 1916, Kay Fisker travaille chez Gunnar Asplund et chez Sigurd Lewerentz, selon son propre témoignage dans le texte commémoratif «E. G. Asplund», *Arkitekten*, n° 4, 1941.

¹⁵ Tel est le cas dans le catalogue Simo Paavilainen (éd.), *Nordisk Klassicism/Nordic Classicism 1910-1930*, Finlands Arkitekturmuseum, Helsingfors, 1982. Cette publication remarquable, ainsi que l'exposition itinérante dont elle constitue le catalogue, a le mérite d'avoir illustré pour la première fois la vision qui caractérise l'architecture scandinave au début du XX^e siècle et son rapport particulier avec le classicisme.

¹⁶ Knud Millech, Kay Fisker, *Danske arkitekturstrømninger 1850-1950*, op. cit.

¹⁷ Martin Steinmann, «La tradition de l'objectivité et l'objectivité du traditionalisme. Considération sur l'architecture de Kay Fisker», op. cit.

¹⁸ Kay Fisker et F. R. Yerbury, *Moderne Dänische Baukunst*, op. cit.

¹⁹ Kay Fisker, «E. G. Asplund», *Arkitekten*, op. cit.

²⁰ Le titre de ce paragraphe est la paraphrase du film documentaire *De grands événements et*

des gens ordinaires, réalisé en 1978 par Raoul Ruiz. Le film, tout en étant centré sur d'autres arguments, présente quelques propos facilement transposables au sujet de ce texte.

²¹ Millech et Fisker parlent, par exemple, de la disparition progressive des séparations horizontales dans les façades des immeubles d'habitation: Knud Millech, Kay Fisker, *Danske arkitekturstrømninger 1850-1950*, op. cit.

²² Le troisième chapitre de Steen Eiler Rasmussen, *Nordische Baukunst*, op. cit., pp. 51-82, est significativement intitulé «Der Klump». Contrairement à la signification actuelle du mot, plutôt négative, *Der Klump* indique, pour Rasmussen, la masse en tant que qualité essentielle, juxtaposée à la fragmentation et à la multiplication des matériaux. Le Hornbækhus est présenté dans ce chapitre du livre.

²³ Kay Fisker, «Hack Kampmann, en individualist i dansk arkitektur», *Arkitekten U*, 58, n° 46, 1956.

²⁴ Kay Fisker, «Mindeudstillingen af Aage Rafn arbejder», *Arkitekten U*, n° 44, 1954.

²⁵ Kay Fisker, «Internationalisme contra nationalromantik. Brydnings- og nordisk arkitektur omkring århundredeskiftet» (*Internationalisme contre romantisme national. Conflits dans l'architecture nordique au passage du siècle*), *Arkitekten*, 62, n° 22, 1960.

²⁶ A ce propos, voir Luca Ortelli, «Transitions suédoises», *matières*, n° 11, 2014, pp. 90-101.

²⁷ Knud Millech, Kay Fisker, *Danske arkitekturstrømninger 1850-1950*, op. cit.

²⁸ Hans Bernoulli, *Die Stadt und ihr Boden*, Verlag für Architektur AG, Erlenbach-Zurich, 1946.

²⁹ François Jost, *Le culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité*, CNRS éditions, Paris, 2007. Le

livre indique la fameuse «Fountain» de Duchamp en tant que moment d'instauration du culte du banal. La généalogie tracée par Jost se développe à l'intérieur de la culture du XX^e siècle avec une attention particulière pour les contributions françaises, en soulignant implicitement un penchant particulier des arts français pour ce thème. En réalité, les sources ne peuvent pas se limiter à la culture française, notamment en littérature où il suffirait de citer l'écrivain autrichien Adalbert Stifter, dont l'influence est explicitement admise de la part de l'architecte allemand alsacien Paul Schmittenthaler. Il est évident que le livre de Jost a une validité limitée par rapport à la pratique architecturale. Quand on essaie de transposer la quête du banal à l'architecture, le point de vue de Jost s'avère, malheureusement, inefficace.

³⁰ Bruce Bégin, *De la décence ordinaire. Court essai sur une idée fondamentale de la pensée politique de George Orwell*, éditions Allia, Paris, 2008. Cette étude remarquable met en évidence la véritable obsession de l'auteur de *La ferme des animaux pour la décence ordinaire*. Bien que les écrits d'Orwell à ce sujet soient de nature éminemment politique et sociale, l'utilisation de cette notion en architecture ne semble pas dépourvue de sens et de légitimité. Tout en étant relatives à des problématiques différentes, les considérations de l'écrivain anglais sont aux antipodes de l'intellectualisme avant-gardiste et de sa quête du banal.

³¹ Kay Fisker, «Persondyrkelse eller anonymitet», *Arkitekten*, op. cit.

³² Kay Fisker, «Hack Kampmann, en individualist i dansk arkitektur», *Arkitekten U*, op. cit.