Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 72 (1985)

Heft: 7/8: Reima Pietilä und die finnische Architektur = Reima Pietilä et l'architecture finlandaise = Reima Pietilä and the Finnish Architecture

Artikel: "Entwerfen Sie kein Haus, sondern eine Umwelt" : Reima Pietiläs umweltgeprägte Architektur = "Ne projetez pas une maison mais un environnement" : L'architecture intégrée à l'environnement de Reima Pietilä

Autor: Norberg-Schulze, Christian

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-54791

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: 15.01.2026

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

Christian Norberg-Schulz

«Entwerfen Sie kein Haus, sondern eine Umwelt»

Reima Pietiläs umweltgeprägte Architektur
Christian Norberg-Schulz hat die Arbeiten von Reima Pietilä als Architekturtheoretiker immer begleitet. Die gegenseitige Inspiration kommt auch in dem folgenden Beitrag zum Ausdruck, der Pietiläs eigenwillige, «präkognitive» Architektur begrifflich zu fixieren versucht.

L'architecture intégrée à l'environnement de Reima Pietilä
Et tant que théoricien de l'architecture, Christian Norberg-Schulz a toujours suivi les travaux de Reima Pietilä. L'inspiration réciproque s'exprime aussi dans l'article suivant qui tente de fixer les notions de l'architecture «précognitive» très volontaire de Pietilä. *(Texte français voir page I)*

Reima Pietilä's Environmental Architecture
Christian Norberg-Schulz has continually observed Reima Pietilä's work in his function as a theoretician of architecture. The ensuing mutual inspiration may be seen in the following contribution: an attempt at fixing Pietilä's extraordinary "precognitive" kind of architecture terminologically.

Wir sollten eigentlich den Finnen für ihr erneutes Interesse am Genius loci dankbar sein. Schon Giedion erkannte ja Alvar Aaltos entscheidende Rolle beim Wiederaufgreifen der lokalen Dimension der Architektur. «Finnland und Aalto sind eins, wo immer er auch hingeht. Es gibt ihm jene innere Energiequelle, die für sein Werk typisch ist. Finnland ist für Aalto, was Spanien für Picasso und Irland für James Joyce ist.»[1] Dennoch sollten wir Aaltos Architektur nicht ohne Vorbehalte als «typisch finnisch» bezeichnen. Sie unterscheidet sich zwar ohne Zweifel vom internationalen Stil der 20er und 30er Jahre, aber Aalto brachte, wenn er woanders baute, ja immer auch seine Formen bereits mit. Ein Beispiel dafür findet sich in seinem Baker House am Massachusetts Institute of Technology, das 1947 entstand. So fasste er auch weiterhin seine Architektur mit Hilfe «internationaler» Begriffe. Woraus besteht also seine «finnische Eigenart»? Aalto war und blieb ein Funktionalist; sein Ausgangspunkt waren menschliche Handlungen und Bewegungen, die er einer «organischen» Interpretation unterzog. Sicher wurde er darin auch von der finnischen Lebensweise beeinflusst, und manche seiner Formen widerspiegeln sogar Erinnerungen an die finnische Landschaft. Er versuchte aber niemals den Ort Finnland in Bilder umzusetzen, noch den Genius loci aufzufinden oder gar zu verkörpern.

Pietiläs Ziele sind anderer Art. Er sieht seine Gebäude bereits nicht mehr als «Funktionen». Vielmehr sucht er Orte von unverwechselbarer Lokalbedeutung zu schaffen. So sagt er von seiner ersten wichtigen Arbeit: «Dipoli ist eine Komposition, bei der die Natur die Rolle eines kreativen Künstlers übernimmt und der Genius loci des Waldes zum Thema wird.»[2] So betont er denn auch: «Entwerfen Sie niemals ein Haus, sondern vielmehr eine Umwelt.» Sein Ausgangspunkt findet sich in der «lokalen und regionalen Morphologie einer Landschaft», und deshalb «sollte der Architekt über ein gutes Erinnerungsvermögen für natürliche Phänomene verfügen, eine morphologische Sensibilität für Material und räumliche Konkretisierungen». Aber auch der Mensch ist Teil dieses Bildes. Dipoli (1961–1966) sollte, so Pietilä, die «Träume des Menschen vom Wald» befriedigen und eine «Waldhöhle» sein[3]; oder besser, es sollte eine spezifische Bildqualität besitzen.

Ist ein Traum zugleich auch eine «Funktion»? Sicher nicht im Sinne des frühen Funktionalismus, der alles auf «Messbares» reduzierte. Pietilä wollte im Gegenteil dazu eine Rückkehr zu dem, was er «präkognitives Wissen» nennt; etwas, das «in Kontrast zur wissenschaftlichen Methodik» steht. Präkognitives Wissen ist eher konkret denn abstrakt. Es stammt aus dem direkten Erleben der Umwelt durch den Menschen, und so geht Pietilä auch, bevor er Dipoli entwirft, «im Zickzack über den Felsenschild des Baugeländes, und meine Füsse registrierten etwas wie eine taktile Erinnerung, ein Verstehen der Felsformation». So also sieht Pietiläs «umweltgeprägte Architekturversion» aus. Sie setzt sich mit dem, was sich dem menschlichen Auge als zu identifizierendes Objekt darbietet, auseinander – Bäumen, Felsen, Wolken und dem Licht –, weil ein spezifisches *Da-Sein* nicht bloss eine Frage der Geomorphologie, sondern auch der Himmelseigenschaften ist. Tatsächlich wollte Pietilä einst eine Studie zum Thema der «Wolken-Morphologie» verfassen.

Dies impliziert aber, dass sein Konzept des Genius loci ziemlich weit gefasst ist, und schliesst auch die Eigenschaften, die einen individuell gegebenen Ort transzendieren, mit ein. Ein Beispiel dafür ist die Kaleva-Kirche von Tampere (1959–1966). Bei einer Kirche zählt nicht bloss die vorhandene, örtliche Umwelt, sondern auch der Wunsch zur Transzendenz. «Ich bin gerne woanders, und die Kirche ist das Instrument, das mir dabei hilft (...). Die Einzigartigkeit der Kaleva-Kirche stammt (...) vor allem vom Licht. Die Art und Weise, in der das Licht einfällt und den Wänden Form verleiht; wie reflektiertes Licht ein ‹totales Licht› schafft – ein heiliges Phänomen, architektonisch gesehen! Die Architektur ist uns zu Diensten und erlaubt uns ‹dort›, im Zentrum, zu sein und dieses ‹totale Licht› zu erleben.»

Für Pietilä ist somit jede architektonische Arbeit ein *Ort,* der eine aus der Natur und den Träumen der Menschen stammende Identität sein eigen nennt. Zu einem Zeitpunkt, als die meisten von uns davon träumten, «nirgendwo» zu sein – das heisst, in der offenen und mobilen Welt moderner Technologie –, erinnerte er uns daran, dass diese Welt über keine wirkliche Substanz verfügt und dass echte Träume ihre Wurzeln in der Natur ha-

ben. Was real ist, sind die konkreten Phänomene präkognitiven Wissens; das heisst das, was Heidegger die «bewohnte Landschaft»[6] nannte. So führte uns Pietilä aus der sterilen Sackgasse des späten Modernismus und der Willkür des Neo-Expressionismus zurück zur Realität.

Da er schon aus Prinzip die gegebene Situation zum Ausgangspunkt macht, zeichnen sich Pietiläs Arbeiten durch eine starke Individualität aus oder eine «Einzigartigkeit», wie er anlässlich des Baus der Kaleva-Kirche selbst sagte. Dennoch gründen sie auf allgemein gültigen Regeln. Die Morphologie der Natur umfasst somit Typen, «Organisationsgesetze» und bedeutungshaltige Varianten. Pietiläs Universum der Formen basiert auf ähnliche Weise auf einer Kombination von Repetition und Variation. Er arbeitet mit «Formfamilien», die einen im allgemeinen mehr oder weniger umfassenden Genius loci repräsentieren. Diese Methode wurde von den Suvikumpu-Wohnungsbauten (1962–1969) illustriert, wo 140 Wohnungen eine kontinuierliche, wenngleich variationsreiche Abfolge von Elementen bilden. «Die Verteilung der Gebäudemassen ist in bezug auf die topographischen Formen des Baugeländes isomorphisch angeordnet. Die Masse ist wie der unregelmässig ausgewaschene Felsen optisch zerbrochen und bildet ein Gegenstück zu den horizontalen und vertikalen Strukturen der Felsenform.» So «wird der Architekt mehr zum Entwerfer einer Umwelt als zum professionellen Konstrukteur». Pietiläs Methode wird von der durch und durch finnischen Särestöniemi-Galerie in Lappland besonders gut belegt. Diese wurde für den Maler Reidar Särestöniemi 1971/72 entworfen. Die getroffene Lösung wurde dabei von der vom Kunden gemachten Beobachtung einer Holzbeige auf dem Baugelände inspiriert und weniger von einer architektonischen «Vision». «Reima, um wie vieles schöner ist doch diese Holzbeige, bei der jedes Stück einzigartig ist und dennoch gut ins Ganze passt!»

Im allgemeinen basiert Pietiläs Morphologie eher auf topologischen denn auf geometrischen Organisationsmustern, obwohl die Geometrie in seinen späteren Werken an Wichtigkeit gewann; wahrscheinlich, weil der Genius loci dies erforderte. Tatsächlich sagt Pietilä: «Ich schuf meinen architektonischen Raum zusammen mit dem Ort, an dem ich mich befinde.» Zu Beginn seiner Karriere wurden topologische Formen auch dazu benützt, die dominante, sterile Geometrie der Umwelt zu neutralisieren, wie zum Beispiel bei den die Kaleva-Kirche umgebenden Wohnbauten. Normalerweise steht Geometrie für ihn für alles «Künstliche», Topologie aber für «Natürliches».

Die Qualität der Natürlichkeit von Dipoli bleibt unübertroffen. Das Gebäude (oder, wenn Sie wollen, Anti-Gebäude) zeigt auf, dass eine starke *Gestalt* auch ohne ordnende Achsen und Raster möglich ist. So wird es zu einem ausserordentlich guten Beispiel topologischer Form. Die topologische Form hängt von der Kontinuität ab; das heisst, von einer Bewegung ohne identische Repetition, so dass die Elemente dazu tendieren zu «fusionieren». Die topologische Form impliziert deshalb gleichzeitig auch ein grosses Mass an Freiheit. Sie schreibt keine räumlichen Formen vor und lässt in den Details auch Improvisationen zu. Dennoch verfügt auch sie über eine «Grammatik». Sie enthält die zwischen Konkavem und Konvexem bestehende Spannung und die Dialektik von Trennung und Vereinigung.

Unsere tägliche Umwelt, ob natürlich oder von Menschenhand geschaffen, ist im allgemeinen topographisch (mindestens seit wir begannen, unser Habitat im Rahmen rationeller Muster zu planen.) Um zu einem Ort zu werden, mit dem man sich identifizieren kann, sind Elemente unabdingbar, die als Wahrzeichen und Symbole allgemeingültiger Werte dienen können. Der gotische Turm und der klassische Dom waren zwei solche Elemente inmitten der bewohnten Landschaft. Dank ihrer speziellen Bildqualität versahen die Wahrzeichen seit jeher eine Umwelt mit einer je bestimmten Bedeutung und machten den Genius loci zu etwas mehr als einer etwas vage definierten «Atmosphäre». Befriedigt nun aber Pietiläs Interpretation eines Ortes diese Forderung nach bedeutungsvollen Primärformen?

Pietiläs Erkennen der Wichtigkeit von «Träumen» oder einer «Bildqualität» zeigt, dass er sich des Problems voll bewusst ist. Er versteht darüber hinaus auch, dass Träume implizit auch «Erinnerungen» sind; das heisst, konkrete Erfahrungen unseres Seins zwischen Himmel und Erde. Solche Erinnerungen werden von figürlichen Formen festgehalten und sichtbar gemacht, die sowohl allgemeiner als auch kontextgebundener Art sind. In seinen späteren Werken schloss Pietilä solche Erinnerungen ganz unmittelbar mit ein, während er sich in Dipoli darauf limitierte, lokale Materialien und Rhythmen zu verwenden. Für das Kulturzentrum von Hervanta bei Tampere (1975 ff.) wählte er deshalb das «Formthema von Fichtenholz in rotem Backstein» und erklärte: «Auf dem Gelände neben dem Ahvenus-See gab es einen monumentalen Fichtenwald (...). Obwohl alle Fichten gefällt wurden, lässt sich so ihr Muster noch in der Backsteinfassade erkennen: halbrunde Backsteinsäulen, dreiekkige Fenster, die gleich wie die Fichtenäste diagonal in die Höhe streben (...).» So «ersetzt das Gebäude gewissermassen die Natur». Beim Sief-Palast in Kuwait (1970 ff.) erscheinen zahlreiche lokale und kulturelle «Erinnerungen», die zu kohärenten Mustern, «dekorativen Wellen», der Sonne etc. zusammengefügt wurden.

Wir warten aber immer noch auf Werke, die den Genius loci in eine einzige starke Figur, die allgemein verständlich ist und einem bestimmten Ort zugeordnet werden kann, kondensiert. Anders ausgedrückt, warten wir auf das zeitgenössische Äquivalent des Turmes und des Domes. Eine neue Art von Dom oder Turm vielleicht, die nicht notwendigerweise ihrer Grösse wegen dominiert, sondern ihre Bedeutung aus der Erinnerungen herleitet. Reima Pietilä ist auf dem besten Wege zu einer derart bildlichen Architektur. Man sucht sicher mit mehr Vorteil auf der Erde nach dem Genius loci als in den Abhandlungen der Aufklärung. Mit beiden Füssen auf der Erde stehend, half uns Pietilä, zu einer konkreten, bedeutungshaltigen Welt präkognitiven Wissens zurückzukehren.

C.N.-S.

Anmerkungen: Chronik Seite 61

dont il s'éloigne toujours plus en refusant de considérer le côté commercial de la profession au nom d'une prétendue pureté dans laquelle, bien évidemment, l'argent n'a pas sa place. Au nom de ce faux idéal, l'architecte ne suit pas les préliminaires, c'est-à-dire le choix du terrain, la définition du programme, pas plus, du reste, qu'il ne s'intéresse au financement de l'opération. S'il le peut, il évitera même ou déléguera la réalisation du projet. Il disparaît même complètement dès qu'il s'agit, hélas, de rechercher le locataire ou l'acquéreur. Restant dans ces limbes, l'architecte devient ce bouffon de la société parce qu'il se tient hors de la réalité et qu'il se prend dans le piège qu'il a lui-même soigneusement tendu. *«Le peu d'échos qu'a reçu ce livre,* affirme Parent, *démontre que la catégorie des architectes ne se rend pas compte de ce qui est en train de lui arriver.»*

L'immeuble Septen, à Lyon, est la construction la plus récente réalisée par Claude Parent, conçue en collaboration avec René Gimbert et Jacques Vergély. Il s'agit là d'un cube presque parfait, aux façades subdivisées uniformément en surfaces carrées, interrompues en leur centre par une fente verticale qui permet d'entrevoir, au-delà du vitrage, les structures et les espaces intérieurs. Au centre de ce cube, se situe un espace interne, surmonté d'une grande verrière, espace vers lequel donnent les bureaux et les zones de circulation, véritable pivot d'un mouvement dans l'espace dont l'origine se rattache à la *«fonction oblique»*. En effet, les quatre corps qui composent ce bâtiment sont décalés, dans le sens vertical, l'un par rapport à l'autre de 74 cm et sont reliés entre eux par des rampes inclinées. Ces quatre corps peuvent être parcourus selon un mouvement en spirale qui, après une rotation de 360°, permet de monter d'un étage. Depuis le jardin, situé dans l'espace central jusqu'au toit, le bâtiment peut être parcouru sans rupture grâce à un mouvement hélicoïdal donné par les plans inclinés, véritables traits d'union entre chaque corps de bâtiment.

Toutefois, dans cet immeuble à Lyon, nous ne retrouvons pas l'élément auquel Parent nous avait habitué: le sens du drame. La subdivision des volumes est sans surprise, le dessin des façades trop parfait et régulier, le décalage entre chaque corps trop timide, la disposition du plan d'ensemble trop élémentaire.

On se prend à regretter de ne pas y retrouver l'élan, l'emphase et l'utopie qui, en bien ou en mal, caractérisaient et marquaient la pensée tout comme l'œuvre de Claude Parent.

P. F.

Christian Norbert-Schulz

«Ne projetez pas une maison mais un environnement»

Voir page 22

En fait, nous devrions remercier les Finlandais de leur renouveau d'intérêt pour le genius loci. Giedion avait déjà reconnu le rôle décisif d'Alvar Aalto pour son retour à la dimension locale de l'architecture. «La Finlande et Aalto ne font qu'un, quel que soit le chemin de ce dernier. Elle lui donne cette source d'énergie intérieure qui est typique de son œuvre. La Finlande est à Aalto ce que l'Espagne est à Picasso et l'Irlande à James Joyce.»[1] Pourtant nous ne devrions pas sans réserve qualifier l'architecture d'Aalto de «typiquement finlandaise». Elle se distingue certes indubitablement du style international des années 20, et 30, mais chaque fois qu'Aalto travailla ailleurs, il amena toujours ses formes avec lui. Sa Baker House au Massachusetts Institute of Technology, édifiée en 1947, en est un exemple. Ainsi, il concevait encore son architecture à l'aide de notions «internationales». En quoi consiste donc sa «spécificité finlandaise»? Aalto était et reste un fonctionnaliste; son point de départ étaient les modèles d'activité et de mouvement humains qu'il soumettait au demeurant à une nouvelle interprétation «organique». Ce faisant, il est certain qu'il subissait l'influence du mode de vie finnois et nombre de ses formes rappellent même le paysage finlandais. Mais il n'essaya jamais de transposer le lieu Finlande en images, ni de découvrir le genius loci ou même de l'incarner. Pourtant, cela est une part fondamentale de son make-up psychique et influença aussi ses «visions». Dans ce sens, il était proche de Picasso, mais n'atteignit jamais l'identification beaucoup plus directe d'un Joyce.

Les objectifs de Pietilä sont d'une autre nature. Il ne voit déjà plus ses bâtiments comme «fonctions». Bien plus, il s'efforce de créer des lieux dont la signification locale est parfaitement définie. A propos de son premier travail important, il déclare: «Dipoli est une composition dans laquelle la nature joue le rôle de l'artiste créateur et où le genius loci de la forêt devient le thème.»[2] C'est pourquoi il souligne encore: «Ne projetez jamais une maison mais bien plus un environnement.» Son point de départ est situé dans la «morphologie locale et régionale d'un paysage» donc «l'architecte devrait disposer d'une excellente mémoire des phénomènes naturels, d'une sensibilité morphologique pour le matériau et les concrétisations spatiales».

Mais l'homme fait aussi partie de cette image. Dipoli (1961–1966) devait, selon Pietilä, satisfaire les «rêves forestiers de l'homme» et être une «grotte des bois»[3] ou mieux encore, son image devait être d'une qualité spécifique. Un rêve est-il en même temps une «fonction»? Sûrement pas dans le sens du fonctionnalisme initial qui réduit tout au «mesurable». Pietilä voulait au contraire un retour à ce qu'il appelle le «savoir précognitif»; quelque chose qui contraste avec la «méthode scientifique». Le savoir précognitif est plutôt concret qu'abstrait. Il découle directement de la manière dont les hommes vivent leur environnement et c'est ainsi qu'avant de projeter Dipoli, Pietilä marcha «en zigzags sur le plateau rocheux du terrain et mes pieds enregistrèrent quelque chose comme une mémoire tactile, une compréhension de la formation rocheuse». C'est ainsi que se présente la «version architecturale intégrée à l'environnement» de Pietilä. Elle analyse ce qui s'offre à l'œil humain comme objets à identifier – arbres, rochers, nuages et lumière; car *être là* spécifiquement n'est pas seulement une question de géomorphologie, mais concerne aussi les propriétés du ciel. Effectivement, Pietilä voulut un jour faire une étude sur le thème: «Morphologie des nuages».

Mais ceci implique que son concept du genius loci soit suffisamment large et qu'il englobe aussi les propriétés qui transcendent un lieu individuel donné. L'église de Kaleva à Tampere (1959–1966) en est un exemple. Dans une église, non seulement l'environnement local existant compte, mais aussi le désir de transcendance. «Je suis volontiers ailleurs et l'église est l'instrument qui m'y aide... La singularité de l'église de Kaleva provient... avant tout de la lumière. L'art et la manière dont la lumière pénètre le volume et confère leur forme aux parois; comment les réflexions lumineuses créent une ‹lumière totale›: architecturalement parlant, un phénomène sacral. L'architecture est à notre service et nous permet d'être ‹là-bas›, au centre, et de vivre cette ‹lumière totale›.»

Pour Pietilä, chaque tâche architecturale est donc un lieu qui considère comme sienne l'identité provenant de la nature et des rêves humains. A une époque ou la plupart d'entre nous rêvent d'être «nulle part», c'est-à-dire dans le monde ouvert et mobile de la technologie moderne, il nous rappelle que ce monde ne dispose d'aucune substance véritable et que les vrais rêves ont leurs racines dans la nature. Ce sont les phénomènes concrets du savoir précognitif qui sont réels; en d'autres termes ce que Heidegger appelait: «le paysage habité»[6]. C'est ainsi qu'après les impasses stériles de la «fin du moderne» et les «fantaisies arbitraires du néo-expressionnisme», Pietilä nous ramène à la réalité.

Etant donné que, par principe, il prend la situation donnée comme point de départ, les travaux de Pietilä se signalent par une forte individualité ou «singularité» comme il le disait lui-même à propos de la construction de l'église de Kaleva. Pourtant, ils reposent aussi sur des règles générales. Ainsi, la morphologie de la nature comprend des types, des «lois d'organisation» et des variantes porteuses de signification. L'univers formel de Pietilä repose, d'une manière analogue, sur une combinaison de répétitions et de variations. Il travaille avec des «familles de formes» représentant généralement un genius loci plus ou moins global. Cette méthode est illustrée par l'ensemble d'habitat de Suvikumpu (1962–1969), avec 140 logements constituant une suite d'éléments à la fois continue et riche de variations. «La répartition des volumes bâtis est isomorphique par rapport à la topographie du terrain. Tout comme les rochers de formes irrégulières, la masse est optiquement brisée et contraste avec les structures horizontale et verticale des formes rocheuses.» Ainsi, «l'architecte devient plus le

projeteur d'un environnement qu'un constructeur professionnel». La méthode Pietilä est particulièrement bien visible dans la galerie Särestoniemi située en Laponie, dont le caractère est très profondément finnois. Elle fut projetée pour le peintre Reidar Särestoniemi en 1971–1972. La solution proposée s'inspira plus d'une pile de bois observée sur le terrain par le client que d'une «vision» architecturale. «Reima, cette pile de bois où chaque rondin est unique mais s'harmonise pourtant à l'ensemble, est tellement plus belle!»

En général, la morphologie de Pietilä repose plutôt sur la topologie que sur les modèles d'organisation géométrique, bien que cette dernière ait gagné en importance dans ses dernières œuvres, probablement parce que le genius loci l'exigeait. Effectivement Pietilä déclare: «Je créais mon espace architectural en liaison avec le lieu dans lequel je me trouvais.» Au début de sa carrière, ces formes topologiques servaient sûrement aussi à neutraliser la dominante géométrique stérile de l'environnement, comme par exemple les blocs de logements qui entourent l'église de Kaleva. Normalement la géométrie représente pour lui «l'artificiel» et la topologie «le naturel».

La qualité du naturalisme de Dipoli reste inégalée. Le bâtiment (ou si vous voulez l'anti-bâtiment) montre qu'une *composition* puissante est possible même sans axe ni réseau directeur. Nous sommes en présence d'un exemple exceptionnel de forme topologique. Cette forme topologique dépend de la continuité; autrement dit d'un mouvement sans répétition identique, de sorte que les éléments tendent à «fusionner». C'est pourquoi la forme topologique implique en même temps un degré de liberté élevé. Elle ne prescrit aucune forme spatiale et permet aussi l'improvisation au niveau du détail. Pourtant, elle dispose aussi d'une «grammaire». Elle renferme les tensions qui se créent entre les lignes concaves et convexes ainsi que la dialectique de la séparation et de la réunion. Notre environnement quotidien, qu'il soit naturel ou créé par l'homme, est en général topographique (au moins depuis que nous commençâmes à planifier notre habitat selon les modèles rationnels d'une production à grande échelle). Pour pouvoir obtenir un lieu avec lequel on peut s'identifier totalement, il est indispensable de disposer de certains éléments pouvant servir de signes distinctifs et de symboles ayant une valeur générale. La tour gothique et la coupole classique étaient de tels éléments au sein du paysage habité. Grâce à la qualité spécifique de leur image, ces signes distinctifs ont toujours conféré une signification donnée à un environnement global et fait du genius loci quelque chose de plus qu'une «atmosphère» vaguement définie. Mais l'interprétation d'un emplacement par Pietilä satisfait-elle cette exigence de forme primaire chargée de sens?

Le fait que Pietilä ait reconnu l'importance des «rêves» ou d'une «qualité de l'image» montre qu'il est parfaitement conscient du problème. De plus, il comprend aussi que les rêves sont aussi implicitement des «souvenirs»; autrement dit des expériences concrètes de notre être entre ciel et terre. De tels souvenirs sont fixés et visualisés par des formes figuratives qui sont à la fois de nature générale et liées au contexte. Dans ses dernières œuvres, Pietilä a immédiatement inclus de tels souvenirs alors qu'à Dipoli, il s'était limité à l'utilisation de matériaux et de rythmes locaux. Pour le centre culturel de Hervanta près de Tampere (à partir de 1975), il a donc choisi le «thème formel de la forêt de sapins en briques rouges» et explique: «Sur le terrain, près de l'Avenue du Lac, il y avait une forêt d'épicéas monumentale... Bien que tous les arbres aient été abattus, on peut encore reconnaître leur trace dans la façade en briques: des piliers demi-ronds en briques, des fenêtres triangulaires à l'instar des branches de sapin poussant en diagonale...» Ainsi «le bâtiment remplace en quelque sorte la nature». Dans le palais Sief à Koweït (à partir de 1970), apparaissent de nombreux «souvenirs» locaux et culturels qui s'assemblent en modèles cohérents, «vagues décoratives», le soleil, etc. Ici, Pietilä prouve qu'il est capable de comprendre et d'utiliser des souvenirs autres que les siens, précisément parce qu'il possède la «sensibilité aux formes» d'un architecte.

Mais nous attendons toujours les œuvres qui condenseront le genius loci en une figure puissante, unique, compréhensible pour tous et pouvant être attribuée à un emplacement particulier. Autrement dit, nous attendons l'équivalent contemporain de la tour ou de la coupole. Une nouvelle forme de coupole ou de tour peut-être, qui ne dominerait pas nécessairement par sa taille, mais tirerait sa signification du poids des souvenirs. Reima Pietilä est sur la bonne voie conduisant à une telle architecture figurative, précisément parce qu'il conserve les deux pieds sur terre. Il est sûrement plus avantageux de chercher le genius loci sur terre que dans les raisonnements du rationalisme. Debout, reposant fermement sur ses deux pieds, Pietilä nous a aidés à revenir dans un monde du savoir précognitif, concret et porteur de sens.

Ch. N-S.

Remarques

1 S. Giedion: *Space, Time and Architecture.* 5ème édition. Cambridge, Mass. 1967, p. 620.

2 Sauf remarque contraire, les citations suivantes sont de Reima Pietilä: «Genius Loci – Personal Interpretations»; dans: *Genius Loci – A Search for Local Identity,* SAFA, Helsinki 1982.

3 Reima Pietilä: «Dipoli», dans *Arkkitekti* No 9, Helsinki 1967. La profonde identification de Pietilä avec le monde de la forêt fait partie de la tradition finlandaise Kavelala et ne provient pas de l'*Edda* comme l'affirme à tort Carmine Benincasa dans *Il labirinto dei Sabba, l'architettura di Reima Pietilä,* Bari 1979.

4 Reima Pietilä: notion image idea. Otaniemi 1975.

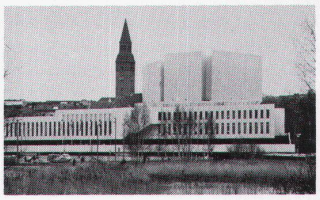
5 Benincasa: cit. p. 15.

6 M. Heidegger: Hebel, der Hausfreund, Pfullingen 1957, p. 13.

Reima Pietilä

Architecture des années 80

Voir page 44



Hans Asplund croit que le modernisme de l'architecture suédoise (alias finlandaise) prendra bientôt une nouvelle direction. Compte tenu de ce qu'il appelle «Tradinnovisme» (une fusion entre les idées «traditionnelles» et «innovatrices»), il pense que nous allons déboucher sur un nouveau concept.

Dans les concours finlandais récents, certains emprunts accessoires au classicisme nordique des années 20 et au fonctionnalisme des années 30 semblent annoncer cette tendance. A l'opposé de cela, l'idéal innovateur du modernisme exige que tous les édifices en bois des 18ème et 19ème siècles soient remplacés par de nouveaux projets d'urbanisme. Mais ne croyant plus à l'idée fonctionnaliste qui négligeait tous les modèles anciens, nous avons admis qu'il n'existait plus de voie moderne permettant de créer du culturel. En conséquence, la première mesure à prendre était le retour au projet classique; j'espère cependant que nous serons rapidement en mesure de reprendre une direction plus moderniste.

Comment pouvons-nous créer la «ville future d'aujourd'hui» avec tous les médias d'expression de l'art et de l'architecture des années 80? Il en va maintenant de notre survie. Les questions soulevées par les membres du Club de Rome vont dans le même sens. Le sous-titre de l'œuvre de Giedion *«The Growth of a New Tradition»* confirme qu'il croit à la possibilité de survie de la vision moderniste. Au demeurant, il est impossible dans ce contexte d'établir des prévisions exactes en ce qui concerne l'avenir.

La force collective du fonctionnalisme finnois des années 30, 40 et 50 était *l'événement* de nos régions. Aujourd'hui, nos regards se dirigent plutôt vers l'Europe moyenne. A Berlin, Amsterdam et Vienne, on trouve par ailleurs des édifices post-modernes. Je me demande souvent si en suivant le chemin d'un Ungers ou de l'un des disciples de Schinkel, nous ne nous dirigerons pas vers le «mouvement moderne» du 18ème siècle. *Ce mouvement post-moderne ne représente-t-il pas une nouvelle situation hors du temps* qui nous libérera de manière à ce que, partis du contemporain, nous puissions parcourir l'histoire des formes du passé pour repartir vers l'avenir? Quelle distance au sein de la dimension temps pouvons-nous risquer? Pouvons-nous retourner jusqu'au désign néolithique et utiliser ses traditions non-historiques comme source de référence?

En Finlande, nous avons notre propre dimension temporelle. Notre passé récent dispose des projets en art nouveau national-romantique créés en 1900 par Eliel Saarinen. Son projet pour la gare d'Helsinki (1904–1914) est déjà révélateur de sa vision magique et moderne. Il s'agit d'un exemple de fusion réussie entre