

Alvar Aalto



La table blanche et autres textes

Traduit du finnois par Anne Colin du Terrail

/ Alvar Aalto — La table blanche et autres textes / ISBN 978-2-86364-268-9

www.editionsparentheses.com

Éditions Parenthèses

Théoricien et praticien



Préface par Göran Schildt

Au cours de la quinzaine d'années que j'ai consacrées à la biographie d'Alvar Aalto, j'ai travaillé à établir la liste « définitive » de ses œuvres. J'ai réuni, durant ce laps de temps, toutes les informations que j'ai pu obtenir sur sa vie et sur sa carrière, et tenté de retrouver la trace d'autant de textes de sa main que possible. Je me suis ainsi progressivement rendu compte qu'Aalto ne faisait guère de différence, en matière de communication, entre l'oral et l'écrit. En d'autres termes, ses discours et ses publications étaient inextricablement liés. S'il est exagéré de dire que tous ses écrits sont nés sous forme verbale, tel a néanmoins très souvent été le cas.

Par tempérament, Aalto était aussi éloigné de la tradition épistolaire des ^{xvii}e et ^{xviii}e siècles que de la vogue des journaux intimes du ^{xix}e siècle. Il fuyait le rôle de prophète souvent endossé par Le Corbusier et par d'autres et répugnait à la construction de systèmes sémantiques et aux querelles byzantines aujourd'hui tant prisées par les critiques d'art. Aalto était, au contraire, un animal sociable par excellence, qui éprouvait le besoin insatiable de dialoguer avec des interlocuteurs actifs. Son horreur des sermons était telle que jamais, que ce soit lors d'une conférence à l'université ou d'un discours officiel, il ne lisait un texte rédigé à l'avance. Il préparait bien sûr le plus souvent ses interventions en jetant sur le papier quelques notes sur les thèmes qu'il comptait aborder, mais, une

fois lancé, il improvisait. Il aimait avoir en face de lui de vrais visages, observer attentivement leurs réactions et en jouer habilement. Il respectait à tel point son public qu'il se gardait de toute affirmation catégorique, préférant contredire lui-même ses propres thèses et donnant ainsi à ses auditeurs l'impression de parler autant de leur point de vue que du sien. Ce talent faisait bien entendu d'Aalto un orateur très apprécié, d'autant plus qu'il savait séduire son auditoire par son humour et ses mimiques.

Le problème, tout au long de sa carrière, est plutôt venu d'une demande de publication de ces si célèbres discours, à l'intention d'un public plus large. De simples résumés d'une exactitude variable ont ainsi pu paraître dans différents journaux, sous la plume de rédacteurs plus ou moins bien informés. En certaines occasions plus formelles, les organisateurs ont aussi ébauché des sténographes qui ont noté les paroles prononcées par Aalto, et ces dernières ont ensuite été reproduites dans des revues culturelles ou professionnelles.

Sans nourrir d'ambitions littéraires, Aalto éprouvait de temps à autre la nécessité de coucher ses pensées par écrit. Il était cependant trop pris par son travail d'architecte pour avoir le temps de réécrire ses discours au propre, ou de réviser les enregistrements effectués. Il chargeait donc souvent l'un de ses fidèles assistants de relire le texte sténographié et d'en améliorer le style afin de le rendre publiable. Du point de vue du droit d'auteur, un tel arrangement pouvait certes poser des problèmes, mais Aalto, en tant qu'architecte, avait l'habitude de confier à ses aides la finition de ses plans et n'hésitait pas, de la même manière, à les utiliser comme scribes. Tel a été le cas, par exemple, quand la revue *Arkkitehti* a publié des descriptions avec plans et photos de nouvelles œuvres d'Aalto ou quand il a dû fournir des documents à son éditeur suisse pour ses œuvres choisies. Sous la direction du maître, le rédacteur en chef d'*Arkkitehti*, N. E. Wickberg, ainsi que l'assistant suisse d'Aalto, Karl Fleig, ont appris à écrire des textes plus «aaltoesques» que nature. Il leur est aussi parfois arrivé de rédiger eux-mêmes les questions et les réponses d'interviews d'Aalto publiées dans différents contextes. Tout a cependant toujours été relu, et au besoin corrigé, par le maître.

Nous devons donc admettre que les textes reproduits ici correspondent rarement mot pour mot aux paroles d'Aalto. Cela reste vrai même pour les

conférences des dernières décennies de sa vie, où les sténographes avaient fait place à des magnétophones et à des secrétaires transcrivant le contenu des bandes. Ces textes ont aussi été révisés par des assistants, car Aalto lui-même n'accordait guère de valeur à ses déclarations. « Les propos d'un architecte ne veulent strictement rien dire » a-t-il ainsi fait remarquer en 1950, à Londres, devant l'Architectural Association. Pour lui, seuls comptaient vraiment, dans l'œuvre d'un architecte, les plans et les bâtiments construits.

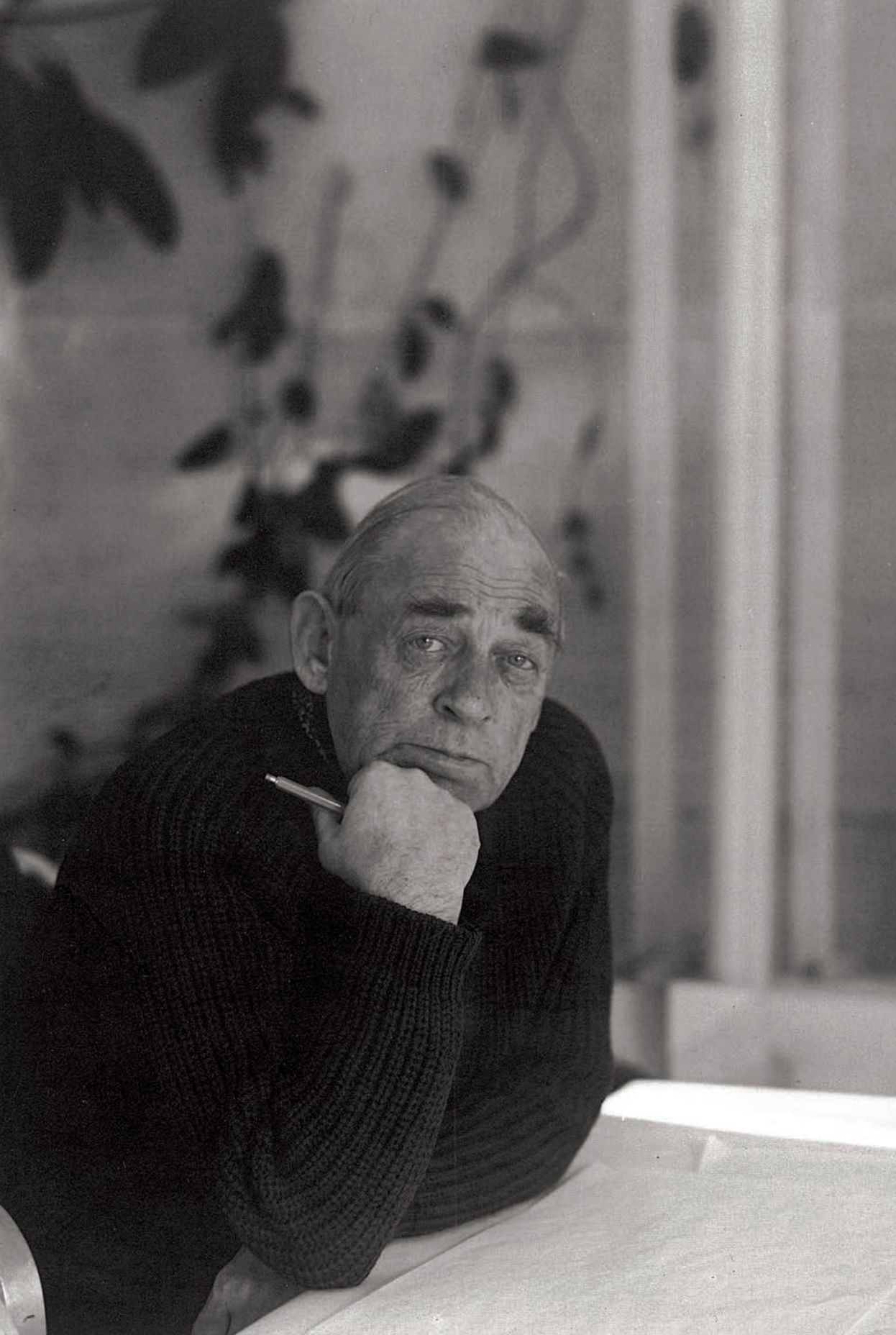
Il y a donc, à l'évidence, une marge d'erreur dans la transcription des paroles d'Aalto. À ce problème s'ajoute celui de la traduction. Aalto parlait indifféremment le finnois et le suédois. C'est dans cette dernière langue – celle de sa mère – qu'il a écrit, à l'âge de dix ans, son premier récit de voyage. C'est aussi dans cet idiome qu'il a, peu avant sa mort, dicté ce qu'il a appelé son « testament spirituel ». Il a de même invariablement prononcé en suédois ses nombreux discours et conférences dans les pays scandinaves. La majorité de ses écrits, en revanche, sont en finnois, langue qu'il s'obstinait à manier de façon extrêmement personnelle, en la pimentant de mots d'emprunt latins, français, italiens et suédois. Sa première langue étrangère, et celle qu'il parlait le mieux, était l'allemand, qu'il a employé pour quelques-unes de ses plus importantes interventions. Ce n'est que dans les années quarante, lorsqu'il a enseigné aux États-Unis, qu'il a commencé à s'exprimer en anglais. La plupart de ses communications en anglais, en allemand ou en suédois ont été publiées dans diverses revues, « améliorées » par des réviseurs anonymes. Certains textes existent même en plusieurs versions, très différentes les unes des autres.

Essentiellement tourné vers l'action, Aalto n'avait rien d'un rêveur ou d'un utopiste, mais il n'en entretenait pas moins d'étroites relations avec l'élite internationale des architectes et des intellectuels. Ses amis finlandais et scandinaves, tels que Gustaf Strengell, Gregor Paulsson, Sven Markelms, Gunnar Asplund et de grands noms de l'architecture danoise, étaient des professionnels modernes, mais aussi des penseurs. Aalto a passé des soirées entières à débattre de questions culturelles avec Walter Gropius, Laszlo Moholy-Nagy ou Sigfried Giedion ; aux États-Unis, il a discuté des conséquences de l'industrialisation avec des hommes tels que Frank Lloyd Wright, Lewis Mumford, Eliel Saarinen et James

Sweeney. Tous comprenaient ses buts et partageaient bon nombre de ses illusions. Nous aurions tort de reprocher à Aalto son enthousiasme irréaliste pour la réforme, et ses idées pourraient même nous aider à comprendre, mieux qu'à travers du filtre des nouvelles chimères d'aujourd'hui, la direction prise par l'architecture contemporaine – et, à vrai dire, par toute notre civilisation.

Peut-être serions-nous aussi bien inspirés de voir à quel point beaucoup de ses analyses des questions culturelles demeurent pertinentes. Il ne fait aucun doute qu'Aalto, avec sa préoccupation constante pour le milieu naturel, qu'il considérait dans une perspective humaniste, était un précurseur du mouvement écologiste moderne. Sa défiance à l'égard de tout dogmatisme et son insistance sur les bienfaits de la « faculté de douter » étaient très proches de notre rejet actuel des idéologies. Nous ne pouvons pas non plus nous élever contre l'idée d'Aalto selon laquelle l'esprit humain est irrémédiablement prédestiné à tirer de fausses conclusions entraînant des erreurs désastreuses. Lors du jubilé de l'université de Technologie d'Helsinki, en 1972, Aalto a cependant exprimé en conclusion de son discours l'espoir qu'en façonnant le monde de demain les architectes du futur, malgré la fatalité des erreurs, n'en commettent que de bénignes.

Göran SCHILD



La table blanche

Manuscrit inédit, ca. 1970, Archives Alvar Aalto.

C'est une grande table blanche. Peut-être la plus grande du monde, ou du moins du monde et des tables que je connais.

Elle est de construction solide, avec un plateau de trois pouces d'épaisseur, et se dresse dans la plus vaste pièce de la maison de mes parents. Si elle est aussi grande, c'est pour qu'au moins douze stagiaires puissent y travailler en même temps, comme je l'ai souvent vu dans mon enfance. (Ces stagiaires, comme on les appelait à l'époque, étaient en réalité des ingénieurs, diplômés depuis peu et affectés à un travail semi-indépendant sous la supervision d'un collègue plus chevronné disposant d'une clientèle suffisamment nombreuse et variée.) Il s'agissait donc des stagiaires géomètres de mon père.

Cette grande table avait deux étages. Au milieu : des instruments de précision, des règles d'acier mesurant jusqu'à trois mètres, des compas, des pantographes et bien d'autres outils indispensables. Autour de la table étaient assis de jeunes ingénieurs, et même des dames, titulaires de diplômes universitaires. C'était le centre des opérations, mais comme je l'ai dit, la table avait deux étages.

Celui du dessous m'appartenait, j'y habitais depuis que j'avais appris à marcher à quatre pattes. C'était comme une immense place, sur laquelle j'ai régné seul jusqu'à ce que je sois mûr pour passer à l'étage supérieur, devant le plateau blanc lui-même.

On y dessinait des cartes de la plupart des régions de Finlande et on s'y frottait à des problèmes que je ne comprenais pas encore, à l'époque, et qui n'avaient rien de facile à résoudre. Les stagiaires n'étaient pas toujours tous là, ils partaient parfois faire des relevés dans de grandes forêts ou de vastes tourbières. On me laissait alors une petite place pour dessiner. J'avais gagné l'étage supérieur.

J'ai fait l'apprentissage — vers l'âge de quatre ans, je crois — de la philosophie du crayon et du papier. Je me rappelle encore que les crayons secs, bruns et pointus, étaient des Eagle. Les gras s'appelaient Koh-i-noor. En plus d'une masse de cartes, j'étais aussi entouré d'encre de Chine et de couleurs à aquarelle.

Qu'est une table blanche ? Un plan neutre au regard de l'homme, si neutre qu'il peut accueillir n'importe quoi, selon l'imagination et le talent de son utilisateur. D'un blanc aussi blanc que le blanc peut l'être, vierge de toute prescription, sans rien qui contraigne l'homme à faire ceci ou cela. On a donc là une relation particulière, unique en son genre.

Un créateur, attiré et inspiré par l'instrument prêt à accueillir son geste. Et ce n'est que rarement, dans ce monde, que la volonté, la capacité et la possibilité de réaliser les idées nées d'un esprit imaginatif se conjuguent de la sorte.

C'est sur cette table que j'ai accompli mon œuvre.





Humaniser l'architecture

*The Technology Review (Cambridge),
novembre 1940.*

L'architecture est un phénomène synthétique qui englobe presque toutes les facettes de l'activité humaine. Dans ce vaste champ, un objet peut être fonctionnel d'un point de vue, mais pas d'un autre. Au cours de la dernière décennie, l'architecture moderne a surtout été fonctionnelle sur le plan technique, priorité étant donnée à l'aspect économique de la construction. Cette priorité est naturellement souhaitable, car assurer un toit décent à l'homme est un processus devenu très coûteux par rapport à la satisfaction de certains autres de ses besoins. Si l'on veut que l'architecture ait une plus grande valeur humaine, il faut en premier lieu organiser son côté économique. Mais dans la mesure où elle touche à tous les domaines de la vie, elle doit, pour être réellement fonctionnelle, l'être avant tout sur le plan humain. Si nous observons plus attentivement le cours de notre vie, nous constatons que la technique n'est qu'un moyen, et non un phénomène fini et indépendant. Le fonctionnalisme technique ne peut donner naissance à une architecture achevée.

Si l'on pouvait développer l'architecture pas à pas, en commençant par les aspects économiques et techniques et en n'abordant qu'ensuite d'autres domaines plus complexes de l'activité humaine, un fonctionnalisme purement technique serait acceptable. Mais c'est impossible. Non seulement l'architecture couvre toutes les sphères de la vie, mais elle doit aussi se développer simultanément dans toutes. Si tel n'est pas le cas, les résultats ne peuvent être qu'incomplets et superficiels.

Le terme de rationalisme apparaît à peu près aussi souvent que celui de fonctionnalisme dans le contexte de l'architecture moderne. Celle-ci a surtout été rationalisée sur le plan technique, et ce sont les fonctions relevant de ce champ qui ont été mises en avant. Mais bien que la période purement rationnelle de l'architecture moderne ait produit des bâtiments où trop d'importance a été accordée à la technique et où

les fonctions humaines ont été négligées, cela ne justifie pas que l'on combatte cette rationalisation. Ce n'est pas elle qui a péché en soi, dans cette première phase maintenant révolue. L'erreur a été de ne pas la pousser assez loin.

[...]

Le stade qu'a aujourd'hui atteint l'architecture moderne est sans aucun doute nouveau, car il a pour objectif de résoudre des problèmes du domaine humain et psychologique. Cette nouvelle étape ne s'oppose cependant pas à la précédente période de rationalisation technique. La conquête de sphères connexes doit plutôt être considérée comme un élargissement des méthodes rationnelles.

Ces dernières décennies, l'architecture a souvent été comparée à une science, et l'on a même voulu la considérer purement comme telle, ou du moins rendre son approche plus scientifique. Mais l'architecture n'est pas une science. Elle reste elle-même, autrement dit un vaste processus synthétique, un travail d'intégration de milliers de fonctions humaines décisives. Son objectif est toujours de créer une harmonie entre l'homme et le monde matériel.

Humaniser l'architecture revient à l'améliorer et exige un fonctionnalisme dépassant de beaucoup le seul domaine technique. On ne peut y parvenir que par des méthodes architecturales — en mettant en œuvre et en combinant différents phénomènes techniques afin d'offrir à l'homme la vie la plus harmonieuse possible.

Les méthodes de l'architecture ressemblent parfois à celles de la science, et elle pourrait parfaitement adopter un processus similaire à celui de la recherche scientifique. La recherche architecturale pourrait ainsi se faire plus méthodique, mais elle ne pourra jamais être purement analytique, car elle conservera toujours une composante intuitive et artistique.

Les scientifiques utilisent souvent pour leurs analyses des phénomènes particuliers — bactéries colorées et autres — afin d'obtenir des résultats plus clairs et plus visibles. L'architecture peut adopter les mêmes méthodes. J'ai personnellement travaillé sur un projet d'hôpital qui m'a permis de constater que les réactions physiques et psychologiques des malades fournissaient des indicateurs applicables aux logements ordinaires. Si l'on regarde au-delà du fonctionnalisme technique, l'on constate que beaucoup d'éléments de notre architecture actuelle ne sont pas fonctionnels sur le plan psychologique ou psychophysiologique. Afin d'étudier les réactions de l'individu aux formes et aux structures, il



peut être utile d'effectuer des observations sur des personnes particulièrement sensibles, par exemple les patients d'un sanatorium.

Des expériences de ce type ont été menées à l'occasion de la construction du sanatorium de Paimio, en Finlande, principalement dans deux domaines : 1) la relation entre l'individu et la chambre où il séjourne et 2) sa protection par rapport à la foule et à la pression exercée par la vie en collectivité. L'étude des relations entre l'homme et son cadre de vie, qui a été menée à l'aide de chambres expérimentales, a porté sur la forme des espaces, les couleurs, la lumière naturelle et artificielle, le système de chauffage, le bruit, etc. Cette première expérience a été faite sur des personnes en état de grande faiblesse, à savoir des malades alités. Elle a notamment permis de constater la nécessité de modifier les couleurs des chambres. L'expérience a aussi montré que ces dernières devaient être, sur de nombreux points, différentes de ce qui se

Sanatorium de Paimio, une chambre.

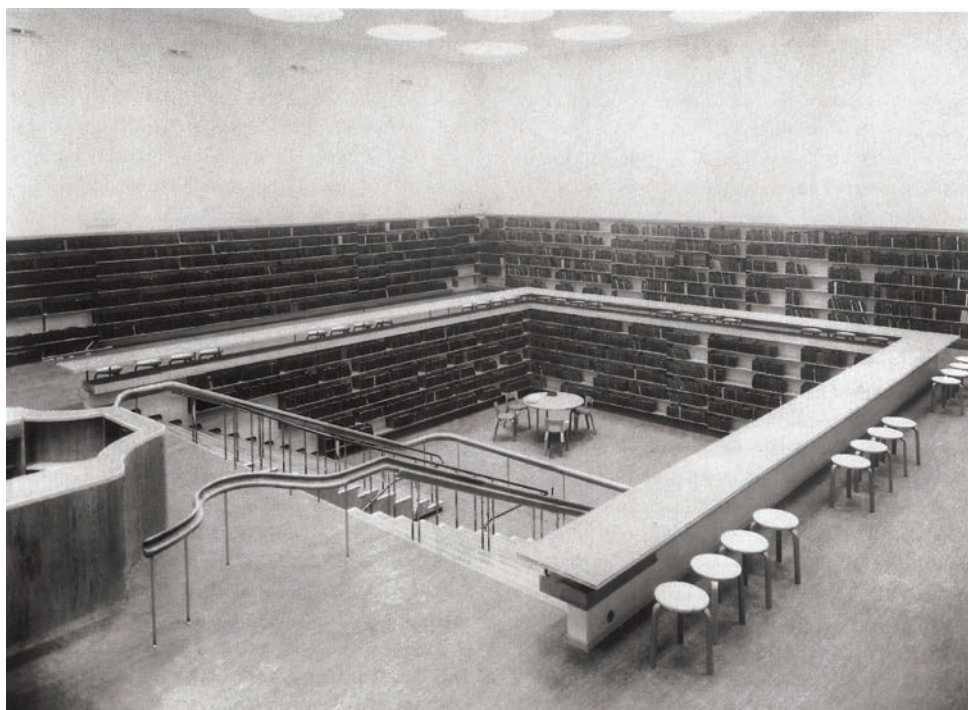
fait habituellement. Cette différence peut se résumer ainsi : une chambre ordinaire est faite pour une personne en position verticale, tandis que celle d'un patient est destinée à une personne en position horizontale, et les couleurs, l'éclairage, le chauffage, etc. doivent être conçus en tenant compte de cette particularité.

En pratique, cela signifie que le plafond doit être plutôt foncé et que sa couleur doit être choisie avec soin car ce sera la seule que le patient allongé verra pendant des semaines et des semaines. La lumière artificielle ne doit pas provenir d'un plafonnier ordinaire et la principale source lumineuse doit se trouver à l'extérieur du champ de vision du malade. Pour le chauffage de la chambre expérimentale, l'on a retenu un système de radiateurs placés au plafond, orientés de manière à chauffer principalement le pied du lit et à éviter que la tête du patient soit directement exposée au rayonnement calorifique. L'emplacement des portes et des fenêtres a également été conçu en fonction de la position du malade. Afin de réduire le bruit, l'un des murs de la chambre absorbait les sons et l'angle d'incidence de l'eau sortant des robinets des lavabos (chacun des patients des chambres pour deux personnes avait le sien) avait été calculé de manière à ce qu'elle coule en silence dans la vasque de porcelaine.

Ce ne sont là que quelques éléments de la chambre expérimentale du sanatorium, surtout mentionnés ici afin d'illustrer la nature des méthodes architecturales, qui intègrent toujours un ensemble de phénomènes techniques, physiques et psychiques dont aucun n'est jamais isolé. Le fonctionnalisme technique n'est valable que s'il est étendu au champ psychophysiologique. C'est le seul moyen d'humaniser l'architecture.

Le mobilier en bois, flexible, de la bibliothèque de Viipuri [Vyborg] est aussi le fruit des expériences menées au sanatorium de Paimio. À l'époque de celles-ci, les premiers meubles en tubes d'acier chromés venaient d'être fabriqués en Europe. Les surfaces courbes chromées sont une bonne solution sur le plan technique, mais pas sur le plan psychophysiologique. Le sanatorium avait besoin d'un mobilier léger, souple, facile à nettoyer, etc. Après de nombreuses expérimentations sur le bois, un système de production flexible de meubles plus agréables au toucher et généralement mieux adaptés à un long et pénible séjour dans un sanatorium a été mis au point.

Le principal problème, dans une bibliothèque, est celui de l'œil humain. Le bâtiment peut être bien conçu et techniquement fonctionnel même en l'absence de solution à ce problème, mais il ne sera pas humain et architecturalement achevé si sa fonction humaine première,



qui est de permettre de lire des livres, n'est pas correctement assurée. L'œil ne représente qu'une infime partie du corps humain, mais il en est l'organe le plus sensible et peut-être le plus important. L'utilisation d'une lumière naturelle ou artificielle dommageable ou inadaptée à l'œil humain est conceptuellement réactionnaire, quelle que soit par ailleurs la valeur architecturale du bâtiment.

La lumière du jour entrant par des fenêtres ordinaires n'atteint qu'une partie d'une grande pièce. Même si celle-ci est suffisamment éclairée, la lumière sera variable et inégalement répartie. C'est pourquoi l'on utilise en général des éclairages zénithaux dans les bibliothèques, musées et autres bâtiments similaires. Mais, sans aménagements supplémentaires, une verrière de même superficie que la pièce donne trop de lumière. Dans la bibliothèque de Viipuri [Vyborg], le problème a été résolu grâce à de nombreux lanterneaux circulaires, construits de manière à obtenir une lumière du jour pouvant être qualifiée d'indirecte. Ces lanterneaux sont rationnels, car on n'a utilisé qu'un seul élément en verre. (Chacun d'eux est constitué d'un cône à parois de béton uniquement couvert d'une épaisse vitre sans cadre.) Ce système

Bibliothèque de Viipuri.



est aussi humainement rationnel, car il donne une lumière adaptée à la lecture, mitigée, reflétée et adoucie par les lanterneaux. En Finlande, l'angle d'élévation du soleil est d'un peu moins de 52 degrés. Les cônes ont été conçus de manière à ce que la lumière du soleil reste toujours indirecte. Leur surface diffracte la lumière dans des millions de directions. Théoriquement, un livre ouvert est donc éclairé de toutes parts et l'on évite ainsi le reflet gênant pour l'œil des pages blanches. (Le reflet éblouissant des pages d'un livre est l'un des phénomènes qui fatiguent le plus le lecteur.) Ce système d'éclairage élimine également les ombres, quelle que soit la position du lecteur. Le problème de la lecture n'est pas qu'oculaire — une lumière adaptée permet au lecteur d'adopter différentes positions et autorise tous les rapports souhaitables entre l'œil et le livre. Aussi bien culturellement que physiquement, lire exige une concentration particulière : l'architecture a pour devoir d'éliminer tous les éléments perturbateurs.

Il est possible de déterminer par des méthodes scientifiques les types et les quantités de lumière les mieux adaptés à l'œil humain, mais lorsque l'on construit une pièce, la solution doit faire appel à toutes

L'auditorium de la bibliothèque de Viipuri.

les composantes de l'architecture. Dans cette bibliothèque, le système d'éclairage zénithal découle de la conception du toit (une pièce de près de dix-huit mètres de large a besoin d'une structure dont les poutres sont suffisamment hautes pour permettre la mise en place de cônes profonds) ainsi que des limites propres aux structures horizontales en verre.

Toute solution architecturale doit procéder d'un motif humain étayé par une analyse, mais ce motif se trouvera matérialisé dans une structure qui sera peut-être le résultat de circonstances extérieures. Les exemples mentionnés ici sont des problèmes minimes. Mais ils touchent de près à l'homme et revêtent de ce fait bien plus d'importance que de nombreux problèmes de plus grande envergure.

La truite et le ruisseau

*Domus (Milan), 1947
et Arkkitehti, 1948, pp. 7-10.*

En tant qu'artiste de métier, il m'est naturellement difficile de m'exprimer sur l'art comme le ferait un critique ou un théoricien totalement extérieur à la profession. Le praticien n'a pas non plus, vis-à-vis de la création artistique contemporaine et de ses collègues, l'impartialité de l'historien de l'art. On ne trouvera donc essentiellement ici qu'une série de réflexions sur mon propre travail.

La question des relations entre l'architecture et les arts purs n'a jamais cessé d'être d'actualité. En général, ceux qui la soulèvent expriment le souhait que l'on associe à l'architecture davantage de sculpture et de peinture. Différentes propositions en vue d'organiser une collaboration entre créateurs actifs dans ces «trois arts» ont même été avancées — et il a parfois été question d'une sorte de «congrès entre prêtres et médecins».

Le plus souvent, ces interventions visent à réclamer «plus de peintures monumentales dans les bâtiments publics!». Curieusement, toutefois, de telles revendications sont assez rarement le fait d'artistes de renom — elles émanent surtout du grand public ou découlent, au mieux, d'initiatives politiques d'associations artistiques ou autres.

Je n'ai rien contre de tels souhaits — loin de là. L'un des pays pour lesquels je ressens la plus forte attirance est l'Italie — le berceau classique de l'unité des trois arts. La nouvelle de la destruction de la petite chapelle de Mantegna, à la Chiesa degli Eremitani, m'a personnellement bouleversé. Mais je crois malgré tout que la question touche dans son ensemble, de même que sa solution, à quelque chose de bien plus profond. Le rapprochement quantitatif des trois arts est loin d'être au centre du problème.

Quand le docteur Rogers me demande ce que je pense des «rapports de l'architecture avec l'art abstrait (art concret⁸)», je crois qu'il y a

peut-être là un moyen d'aller plus loin, de s'approcher du cœur de ces rapports.

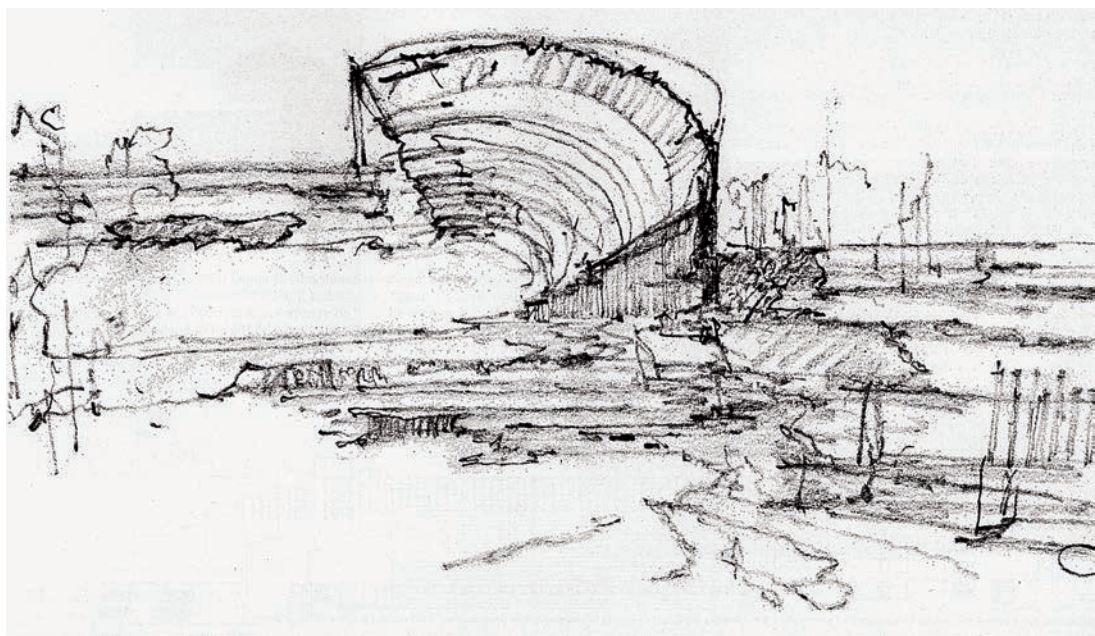
D'un côté, l'art abstrait a stimulé l'architecture contemporaine, certes indirectement, mais de manière incontestable. De l'autre, l'architecture a nourri l'art abstrait. Ces deux domaines de l'art se sont réciproquement influencés. Voilà où nous en sommes — aujourd'hui encore, l'art a une racine commune, et c'est déjà beaucoup.

Pour ma part, quand j'ai un problème architectural à résoudre, je me heurte — presque sans exception — à un difficile obstacle, une sorte de «courage de trois heures du matin⁸», qui résulte selon moi du poids écrasant de la nécessité, pour la création architecturale, d'intégrer d'innombrables éléments souvent contradictoires. Les exigences sociales, humaines, économiques et techniques, ajoutées aux facteurs psychologiques personnels et collectifs ainsi qu'aux mouvements et aux frictions internes des individus et des masses, forment un écheveau complexe, impossible à débrouiller de manière rationnelle ou mécanique. La multiplicité des impératifs et des données du problème fait écran à l'apparition de l'idée architecturale maîtresse. Dans ce cas, je procède — plutôt involontairement — de la manière suivante. Une fois que l'atmosphère et les innombrables exigences du projet ont pénétré mon subconscient, j'oublie pour un certain temps cet amas de problèmes. J'adopte une méthode de travail qui ressemble beaucoup à de l'art abstrait. Je ne dessine que d'instinct, non pas des synthèses architecturales, mais des compositions parfois carrément enfantines, et il me vient peu à peu de cette manière, sur une base abstraite, une idée directrice, une sorte de substrat général permettant d'harmoniser les multiples éléments contradictoires du problème.

Lorsque j'ai dessiné la bibliothèque de Viipuri [Vyborg] (je disposais de tout mon temps, cinq années entières), j'ai passé de longs moments à tâtonner, à l'aide de dessins naïfs. L'idée maîtresse du projet est ainsi née peu à peu, grâce à des esquisses de paysages fantastiques représentant des montagnes aux versants éclairés de nombreux soleils placés en différentes positions. L'architecture de la bibliothèque est structurée par des espaces de lecture et de prêt situés à différents niveaux et sur plusieurs plans, le lieu de surveillance central se trouvant au sommet. Mes dessins enfantins n'ont qu'un rapport indirect avec ce concept architectonique,

⁸ En français dans le texte [NDT].

⁹ En français dans le texte [NDT].



l'une des causes du cancer. Même si nous n'en avons pas de preuves formelles, aucun spécialiste n'oserait affirmer le contraire. Il est tragique que les commodités de la vie moderne recèlent d'importants dangers qui menacent inévitablement la population dans ses activités professionnelles. Il n'existe pratiquement aucun lieu de travail d'où le danger des gaz toxiques soit totalement absent. Dans le cas de cette université, il ne s'agit que d'une tentative d'amateur. Mais la relégation de la circulation automobile à l'extérieur du campus, le regroupement des espaces verts au centre et la surélévation des logements sont utiles, et l'on peut espérer que l'air y soit moins pollué qu'ailleurs par les gaz toxiques.

L'Université de technologie offre à ses étudiants un stade et un grand gymnase où l'on peut pratiquer des sports d'été même en plein hiver. Je suis personnellement opposé à cette universalisation de la pratique sportive consistant à transformer l'été en hiver et l'hiver en été. Je trouve que l'on devrait varier les disciplines selon la période de l'année et respecter le cycle naturel des saisons. Le lancer le javelot n'est pas aussi magnifique en salle qu'en plein air, dans une forêt ou au bord d'un lac. Dans les piscines ou les patinoires couvertes, les saisons sont *de facto* gommées, et les loisirs coupés de la nature.

Dans un souci d'équilibre, je voudrais consacrer la fin de cette conférence à un autre aspect de l'architecture, la forme. Bien que la solution

Esquisse pour l'Université de technologie d'Helsinki (Otaniemi), 1949.



Maison expérimentale à Muuratsalo, 1953.

des problèmes architecturaux implique nécessairement un processus d'humanisation, la traditionnelle question de la monumentalité et de la forme reste posée. Tenter de l'éliminer est aussi vain que de tenter d'éliminer l'idée du Ciel de la religion.

Bien que nous soyons conscients de ne sans doute pas pouvoir, malgré tous nos efforts, sauver la malheureuse humanité, la mission première de l'architecte est d'humaniser notre ère mécaniste. Mais il ne faut pas pour autant négliger la forme.

La forme est un mystère qui échappe aux définitions, mais emplit l'homme d'un bien-être très éloigné de ce que peut lui procurer une simple aide sociale. C'est pour cela que je terminerai mon intervention par quelques réflexions sur le sujet.

Lorsqu'il s'agit de créer des formes, la brique est pour nous un élément essentiel. J'étais un jour à Milwaukee avec mon vieil ami Frank Lloyd Wright. Il y a prononcé une conférence qui commençait par ces mots : « Mesdames et messieurs, savez-vous ce qu'est une brique ? C'est un petit objet ordinaire sans grande valeur, qui coûte 11 cents, mais qui a une particularité extraordinaire. Donnez-moi une brique et elle vaudra son pesant d'or. » C'était la première fois que j'entendais quelqu'un parler de manière aussi directe et percutante, en public, de ce qu'est l'architecture. Celle-ci consiste à transformer en pépite d'or une pierre sans valeur. En Finlande, cette transmutation nous pose des problèmes.

Afin de la faciliter, nous avons décidé de construire une maison expérimentale. Nous avons édifié plusieurs murs, à titre d'essai, avec des briques de différents types, et nous avons pu dialoguer avec la brique chaque fois que nous avons séjourné dans cette maison, car il est plus facile d'étudier ses caractéristiques au sein d'une nature vierge. Nous avons aussi observé l'effet produit par certaines plantes : c'est un choc pour un architecte que de voir soudain des lichens jaunes monter à l'assaut d'un mur de brique et, aussi petits soient-ils, en animer la surface.

On m'a une fois demandé : « Pourquoi ne créez-vous pas plus de formes libres telles que celles du pavillon de New York ? » La question était posée par un esthète. J'ai répondu : « Je n'ai pas trouvé de matériaux de construction adaptés. » Nous ne pouvons pas créer de formes architecturales libres avec des éléments standards. La brique, parce qu'elle est parallélépipédique, ne convient pas. Le mur de brique conservera son cubisme tant que l'on n'aura pas inventé une brique permettant aux formes de s'exprimer librement. Il devrait pourtant être possible de

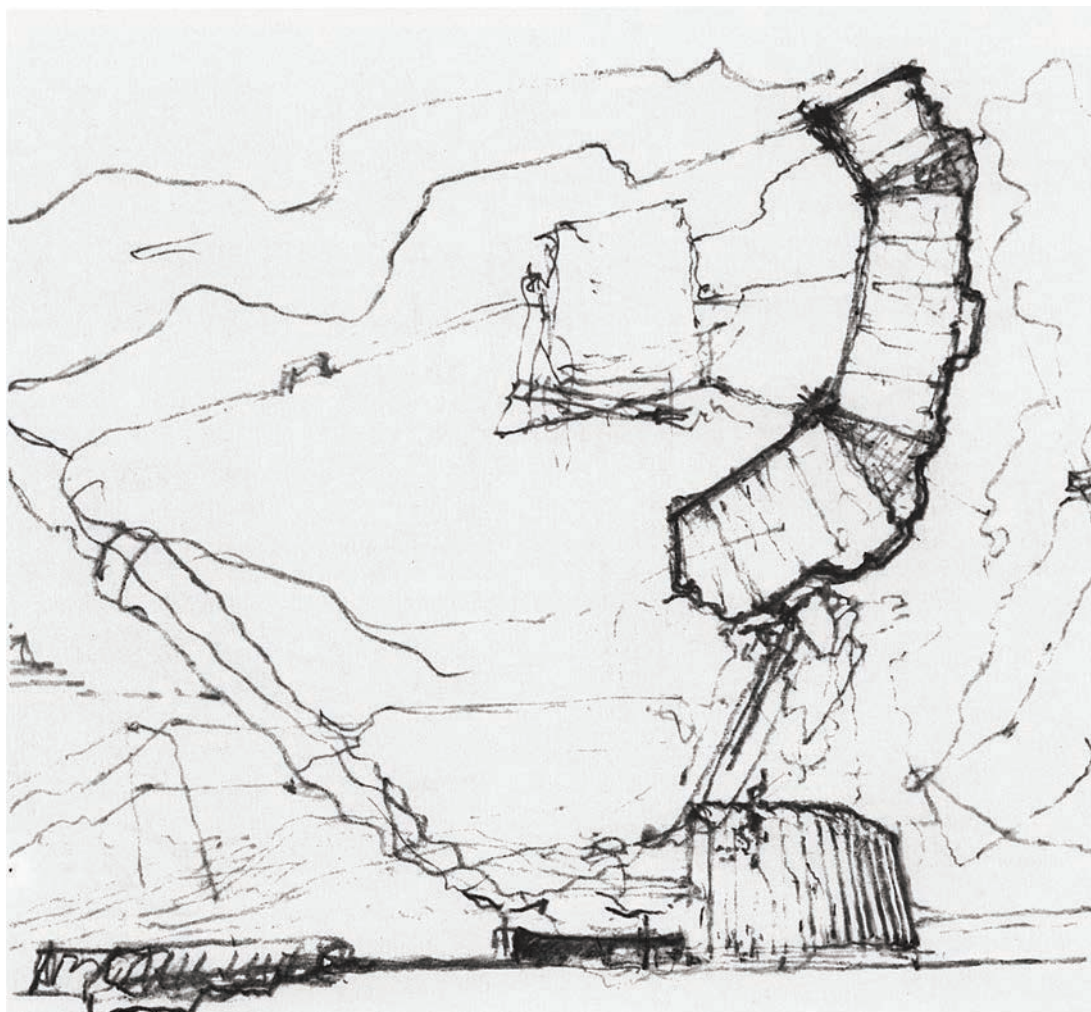


concevoir des formes aussi solides qu'un mur de brique, mais rondes, convexes, concaves, orthogonales, etc.

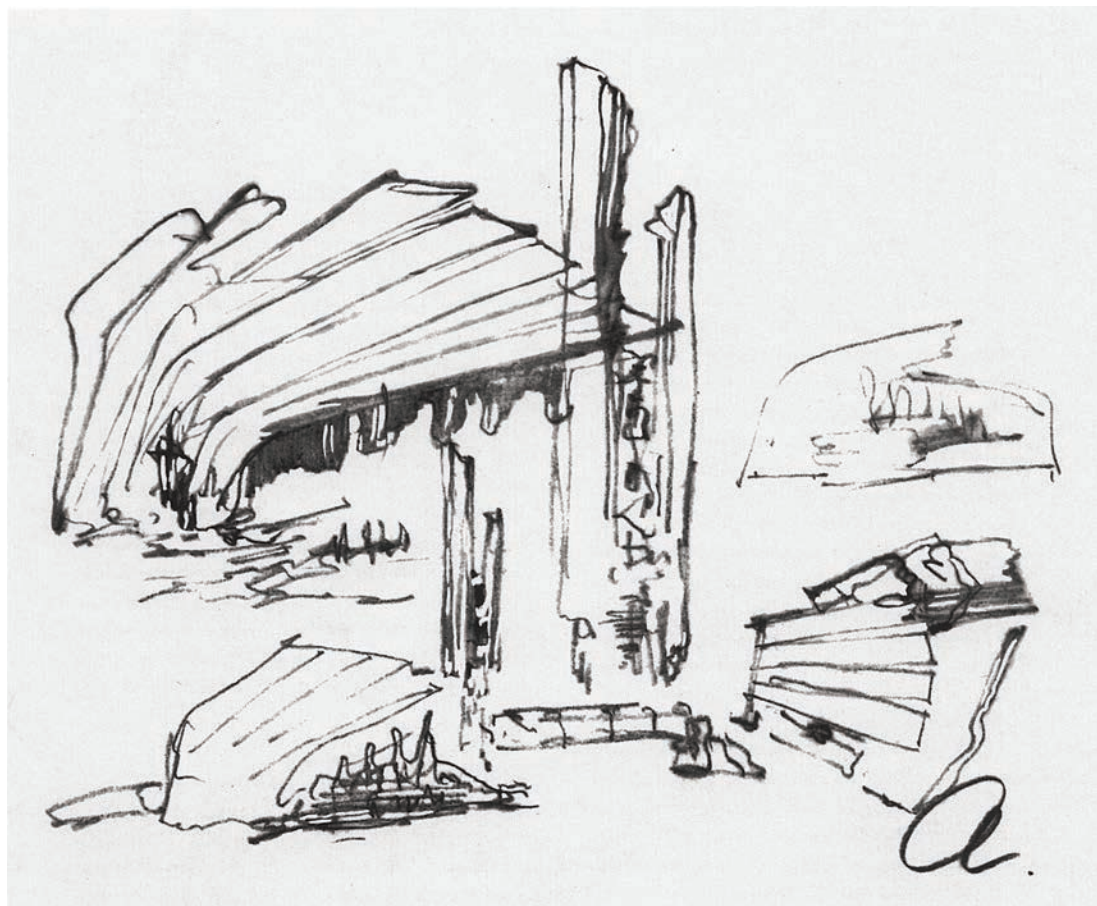
Sachant que je m'exprime aujourd'hui en Europe centrale, où a été inventée la brique profilée, je devrais peut-être dire pour finir que nous sommes loin de disposer encore des matériaux de construction adaptés aux formes architecturales dont nous avons besoin. Il n'y a pas que la brique qui devrait avoir une forme universelle convenant à tous les usages, il en va de même pour tout le reste de la standardisation.

Quand nous aurons atteint un niveau nous permettant de réaliser différents objectifs à l'aide d'un unique élément standard suffisamment élastique, nous pourrions trouver la juste voie entre Charybde et Scylla, entre individualisme et collectivisme.

*Le mur courbe du pavillon finlandais
à l'Exposition universelle de New York, 1939.*



Esquisse pour le complexe municipal de Kiruna, Suède, ca 1958.



Esquisse pour le centre paroissial de Wolfsburg, Allemagne, 1959.

Frank Lloyd Wright

Archives Alvar Aalto.

Il faudrait naturellement être un scientifique pour pouvoir analyser les œuvres de Frank Lloyd Wright. Je n'aimerais pourtant pas être ce scientifique, même si j'avais la capacité de fixer les limites qu'exige toute science — y compris celle de l'architecture. Mais je voudrais suggérer qu'une personne de talent fasse l'analyse de F. L. W. Je le souhaite d'autant plus qu'à ma grande surprise je n'ai trouvé aux États-Unis aucune analyse complète de ce genre. Je ne lirais probablement pas l'ouvrage en question, mais il y a une chose que je voudrais faire à cette occasion. Déjeuner avec Wright et avec son disséqueur aussitôt qu'un exemplaire tout juste sorti de presse serait parvenu à Taliesin. Wright n'aurait sans doute pas non plus lu le livre, mais il en saurait intuitivement assez sur son contenu pour rendre ce déjeuner plus intéressant qu'aucun autre auquel j'aie jamais assisté. Il y aurait bien sûr sur la table de belles fleurs, de la verrerie, de l'argenterie et tout le reste. Mais je commencerais probablement par un rye et je garderais sur moi mon pistolet militaire, car sait-on jamais ce qui peut arriver ? Surtout au pays de Mark Twain...

Il y a à Harvard un charmant musée plein de fleurs, mais de fleurs de verre. Ce sont pour la plupart des agrandissements de corpuscules microscopiques, comme découverts sous le scalpel d'un chirurgien. Ils sont beaux et mystérieux, et révèlent aussi bien la rationalité de la nature que sa prodigalité et son chaos. C'est spectaculaire, et parle à la fois à la raison et aux sentiments. Je préfère pourtant les vraies fleurs.

Tenter d'analyser les composantes de l'architecture de Wright reviendrait à disséquer des fleurs. Je les aime trop pour vouloir leur faire subir ce sort.

J'aime les maisons de Wright comme j'aime les fleurs. Les découper en morceaux ne leur apporterait rien à mes yeux.

Il y a beaucoup de choses, dans l'architecture moderne, qui me rappellent ces fleurs de verre. Chaque élément est visible, et le rôle et la structure de chaque angle peuvent être expliqués. Le résultat a malgré tout quelque chose d'artificiel — comme les fleurs de verre.

Il y a dans l'architecture de Wright des éléments visibles. Certaines fonctions peuvent être expliquées, mais jamais toutes. Les éléments forment un ensemble qui se rapproche plus de ce qu'est la somme des parties dans la Nature. Il y a une part de rationalité, mais aussi de chaos.

On constate dans l'architecture moderne de nombreuses tendances à l'élaboration de mécanismes plus parfaits et plus transparents que l'homme lui-même. Mais jamais chez Frank Lloyd Wright. Ses œuvres ont des limites, qui sont toujours et sans exception les mêmes que celles de l'homme. Elles sont nos égales, nos amies. Il y a toujours en elles quelque chose qui nous rappelle les profondeurs inconnues de notre être.

UN HOMME D'EXCEPTION NOUS À QUITTÉS. STOP. C'ÉTAIT UN GÉNIE NON SEULEMENT DE L'ARCHITECTURE AMÉRICAINE MAIS AUSSI DE LA VIE ET DE L'ART EN GÉNÉRAL QUI A MANIFESTÉ DANS SES ŒUVRES SA PASSION POUR L'HUMANITÉ. STOP. LE PRODUIT DE SON ART CONSERVERA SÛREMENT SA VALEUR PENDANT PLUS DE CENT ANS. STOP. J'AI PERSONNELLEMENT PERDU UN VÉRITABLE AMI. ALVAR AALTO.

Le Corbusier

Arkkitehti, n°12, 1965.

En cet instant tragique, il ne saurait naturellement être question pour moi de porter un jugement sur l'œuvre et la longue carrière d'un confrère. C'est l'affaire des critiques. La critique entre pairs ne s'exerce pas le jour où l'on a perdu un collègue apprécié.

De notre première rencontre lors d'un congrès d'avant-garde à notre dernier entretien, il y a quelques mois à peine, nous n'avons cessé d'entretenir des relations personnelles placées sous le signe d'une amitié sincère.

Je voudrais, *post festum*, exprimer mon respect envers cet ami, que j'estime d'autant plus que sa pensée s'est développée dans le monde classique en puisant sa force dans ce caractère propre des pays méditerranéens qui a été un facteur d'équilibre dans son œuvre complexe et difficile, car militante.

Je salue le travail qu'il a accompli, mais je salue avant tout un ami.

Sigfried Giedion

Arkkitehti, n° 2, 1968.

Il y a des critiques et des historiens d'art dont la pensée et la philosophie exercent une influence puissante et directe sur l'art dont elles se préoccupent. Sigfried Giedion était l'un des rares critiques, tant d'hier que d'aujourd'hui, à produire activement de l'art. C'était surtout le cas dans le domaine de l'architecture, bien qu'il se soit intéressé à tous les arts plastiques. En tant que fondateur et animateur principal des Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM), son rôle dans l'architecture de ces dernières décennies, qui ont été les plus cruciales, ne saurait être trop souligné.

Le plus important a cependant été sa relation personnelle avec les architectes attachés à libérer l'architecture, individuellement ou en groupe. Cette relation était particulièrement intense, car elle alliait une authentique amitié à une critique intransigeante, qui est la forme d'amitié la plus précieuse et la plus sincère. Ce n'est que par un tel attachement étroit aux personnes et aux idées que l'on peut obtenir des résultats durables, de nature à inspirer et à influencer tout un vaste champ créatif.

Son œuvre devra être évaluée et analysée dans un contexte plus large, mais ses écrits parlent d'eux-mêmes.

L'immeuble Doldertal de Giedion a vu naître, sous les frondaisons d'un grand platane, de nombreuses intuitions et associations d'idées essentielles, mais aussi des pensées étonnamment chaleureuses et encourageantes, qui ont donné à ses amis architectes la force et l'audace de mener à bien leurs projets dans une période difficile mais en même temps extrêmement féconde. Les effets de son talent se feront longtemps sentir.

Ameublement et architecture d'aujourd'hui

Uusi Aura, 21 octobre 1928.

À peine entré dans l'appartement de l'architecte Alvar Aalto, où s'incarnent les principes et les objectifs du maître de maison, je lui ai posé une question assez vaguement formulée : « Que veulent apporter les architectes à l'ameublement, ou, plus exactement, sur quoi veulent-ils le fonder ? ». Il m'a fait une réponse plutôt originale :

« Les temps où l'on considérait l'ameublement comme un élément indépendant, fondé sur des considérations esthétiques sentimentales, sont révolus. Nous venons de traverser une période particulièrement importante, dont on a pu dire qu'elle avait ressuscité le sens du confort et le goût artistiquement équilibré d'époques stylistiques plus anciennes. Il est clair que la période qui vient de s'achever a été utile, dans une certaine mesure, bien qu'elle n'ait pas abouti à développer suffisamment ce goût, mais au contraire à renoncer totalement à ce que l'on qualifie couramment de style. Le résultat obtenu est sain, nous avons abandonné notre vision esthétique décorative de l'ameublement. J'entends par "nous" ceux des architectes qui ont adopté dans leur travail le mode de pensée dit fonctionnaliste. Contrairement à une architecture intérieure à visée esthétique ayant la seule forme pour point de départ et tentant, en se pliant aux contraintes de cette dernière, de répondre à des exigences utilitaires, la méthode fonctionnaliste part des besoins réels de la vie et ne crée des formes que pour y répondre. Par exemple : qu'est-ce qu'un tapis dans une pièce d'habitation ? Ce n'est pas un objet décoratif mais un revêtement de sol accueillant pour des enfants qui jouent, et peut-être aussi pour leurs parents. Et le principal problème, en ce qui le concerne, est qu'il soit hygiénique, ce qui inclut aussi la question de sa couleur. Qu'est-ce qu'un meuble ? Un objet léger, bon marché,



Aino et Alvar Aalto, New York, Exposition universelle de 1939.

Table



Théoricien et praticien	5
La table blanche	13
Qu'est-ce que la civilisation ?	15
L'architecture du paysage de Finlande centrale	19
Peintres et maçons	28
Motifs des temps passés	32
Nos églises, vieilles et neuves	37
À propos de notre art sacré	40
Voyage en Italie	43
Du pas de la porte à la pièce d'habitation	50
Le sermon de l'abbé Coignard	57
Des nouvelles tendances de l'architecture	61
Le problème du logement	67
La géographie de la question du logement	78
Le rationalisme et l'homme	83
Influence des structures et des matériaux sur l'architecture contemporaine	91
Le bois dans la construction	99

Humaniser l'architecture	102
La truite et le ruisseau	109
L'architecture carélienne	114
Civilisation et technique	121
La reconstruction de l'Europe met en lumière le principal problème de l'architecture moderne	129
Objectifs d'Aalto, président de l'Association finlandaise des architectes (SAFA)	141
La marche flexible	151
Art et technique	155
Entre humanisme et matérialisme	164
La forme en tant que symbole de l'activité artistique	175
Les ennemis de l'architecture	189
La hauteur des bâtiments en tant que question sociale	197
National - international	203
Villa Mairea, La résidence d'un riche collectionneur d'art	209
« Mairea »	216
Maison expérimentale de Muuratsalo	220
Frank Lloyd Wright	226
Le Corbusier	228

Sigfried Giedion	229
Ameublement et architecture d'aujourd'hui	230
Exposition « Konstruktiv form », Stockholm, 1954	233
Originalité des arts décoratifs nordiques	237
En guise d'article	239
Des relations entre les arts plastiques	242
Entretien à la Télévision finlandaise, juillet 1972	248
La situation de l'art finlandais sur la scène internationale	258
L'erreur humaine	266
Discours pour le centenaire du département d'architecture de l'université de Technologie, Helsinki, 5 décembre 1972	268