

Auf einer schrägen Ebene arbeiten : Gebäude Septen in Lyon-Villeurbanne : Architekt : Claude Parent = Travailler à l'oblique

Autor(en): **Fumagalli, Paolo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **72 (1985)**

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

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-54789>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

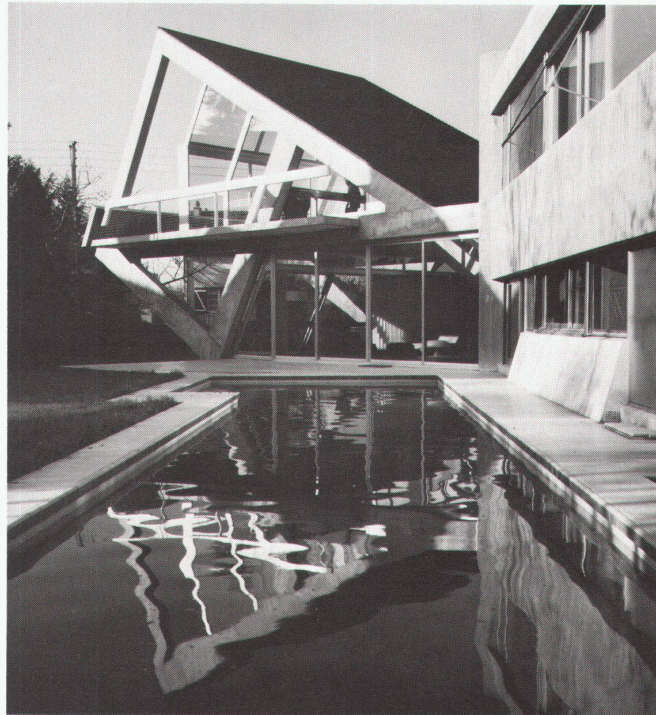
Auf einer schrägen Ebene arbeiten

Gebäude Septen in Lyon-Villeurbanne, erbaut von den Architekten Claude Parent, René Gimbert und Jacques Vergély. Texte français voir page 1

Der Bau eines Bürogebäudes in Lyon-Villeurbanne ist Gelegenheit, sich erneut mit der Persönlichkeit des Architekten Claude Parent – einem der Hauptvertreter der französischen Architektur nach 1960 – zu befassen.

Unter seinen Arbeiten erinnern wir an die Villa André Bloch aus dem Jahre 1956, an die Villa Drusch in Versailles aus dem Jahre 1963, an das 1966 in Zusammenarbeit mit Paul Virilio erbaute Pfarrzentrum Sainte-Bernadette in Nevers, an die in Zusammenarbeit mit André Bloch erbaute Maison de l'Iran in der Cité Universitaire in Paris. Neueren Datums sind die innerhalb einer Gruppe verschiedener Architekten ausgeführten Entwürfe der neuen französischen Atomzentrale, womit sich Claude Parent in eine schwierige und zwielichtige Position brachte. Aber, wer ihm die «Option für die Kerntechnik» vorwarf, dem antwortete er, dass «alle Bauten unrein seien» und *«réaliser des prisons n'a rien de déshonorant dans la mesure où l'art de l'architecte contribue, sans mettre en cause sur le fond le principe de l'incarcération, à rendre plus supportable la vie du prisonnier, à en améliorer les conditions»* (Claude Parent, *L'architecture et le nucléaire*, Verlag du Moniteur). So entstehen auf dem Reißbrett Parents gewaltige Bauten, deren Monumentalität Symbol des Mysteriums und des Ausdrucks der enormen eingeschlossenen Energie ist, analog den antiken Pyramiden, die in ihren Massen das Mysterium des Überganges vom Leben zum Tode einschlossen: *«Le temple, le château fort, plantés en bord de fleuve, revenaient en mémoire; les centrales, véritables monuments protecteurs étagés à flanc de colline, se reflétaient à la surface de l'eau comme ces monuments – paysages anciens qui, à eux seuls, faisaient toute la valeur d'un site, créaient le lieu.»*

Aber neben seiner Tätigkeit als Entwerfer darf man nicht die Wendung Parents hin zur Theorie



1



2

1 Haus Drusch in Versailles, 1962/1963: Ansicht von Südosten

2 Entwurf für das Haus Woog, 1966–1968

und Publizistik vergessen. Er schrieb zahlreiche Bücher, hielt in der ganzen Welt Vorträge und war Mitarbeiter vieler Zeitschriften, u.a. von *«Architecture d'Aujourd'hui»*, bei der er auch im Komitee sass, und *«Architecture Principe»*, die er 1966 zusammen mit Virilio gründete, die aber nur ein knappes Jahr erschien. Aus dieser theoretischen Tätigkeit zeichnet sich vor allem der Begriff der *«fonction oblique»* ab. Er nimmt die Postulate der räumlichen Kontinuität wieder auf, der organischen Kontinuität, der *«promenade architecturale»* Le Corbusiers, um sie in einen umfassenderen globaleren Begriff einzubauen, der sowohl die Makrostruktur der Stadt einbezieht – la *«ville oblique»*, damit die Beziehung Mensch–Tätigkeit reibungslos verläuft – als auch die Bauweise mit schrägen Volumen, «die wie Wellen an der natürlichen Neigung des Bodens und des Ortes zerschellen», sei es die Mikrostruktur des Innenraumes, in dem die schrägen Ebenen dazu inspirieren, in dem doppelt stimulierenden Gefühl der Anstrengung des Hinaufsteigens und der Euphorie des Hinuntergehens zu leben. Für Parent ist also die *«fonction oblique»* eine sowohl räumliche als stoffliche Idee, um damit der Architektur die notwendige Dynamik zu verleihen, um die eigentliche Aufgabe als Container für menschliche Funktionen zu erfüllen und um sie in räumliche Bilder übertragen zu können.

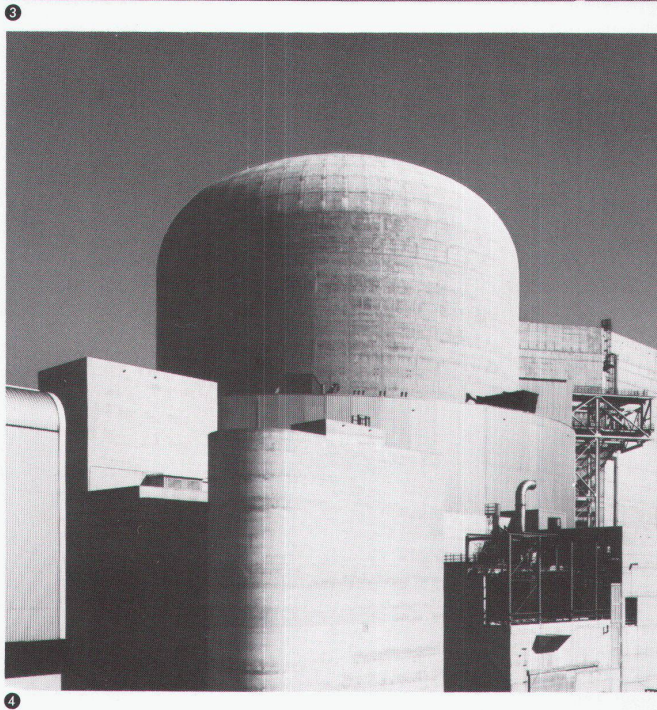
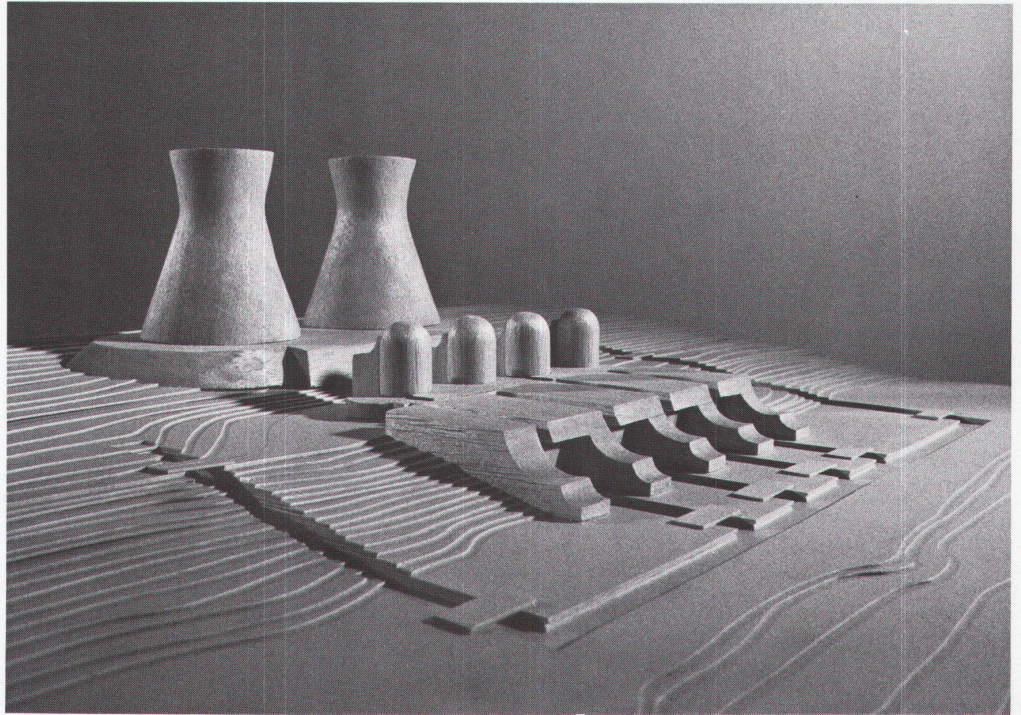
Daneben haben wir aber auch den Polemiker Claude Parent, dessen letztes Werk ein Buch mit dem bezeichnenden Titel *«L'architecte bouffon social»* (Verlag Casterman, 1982) ist. Ein Buch, in dem der Architekt als bewusstes Opfer eines von ihm zustimmend betrachteten gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Prozesses erscheint, wobei die Tendenz die ist, ihn immer mehr auszuschliessen und das Werk zu entpersonalisieren. Der Architekt also als Opfer, aber auch selbstverantwortlich für diese Situation, da er die Realität, in der er arbeiten muss, ignoriert. Eine Realität, aus der er sich immer mehr entfernt, indem er die kommerzielle Seite seines Berufes ablehnt, im Namen eines Postulates der Reinheit, in dem offensichtlich kein Platz für den Mamon ist. Im Namen dieses falschen Ideals interessiert sich der Architekt nicht für die Wahl des Terrains und die genaue Programmangabe, noch interessiert er sich für die Finanzierung. Und – falls irgend möglich – vermeidet er die Bauausführung oder

überträgt sie anderen. Vollständig verschwindet er aber, wenn – leider – Käufer oder Mieter gesucht werden müssen. Gerät der Architekt in diesen Kreis, so wird er zum Hanswurst der Gesellschaft, da er ausserhalb der Realität steht und sich in einer selbst von ihm sorgfältig vorbereiteten Falle gefangen hat. «Und der Misserfolg des Buches» – bestätigt Parent – «zeigt, dass die Architekten sich nicht darüber klar sind, was mit ihnen passiert.»

Das Gebäude Septen in Lyon-Villeurbanne ist der neueste von Claude Parent ausgeführte Bau, den er zusammen mit René Gimbert und Jacques Vergély entworfen hat. Ein fast perfektes kubisches Volumen mit in regelmässige quadratische Felder unterteilten Fassaden, in deren Mitte ein senkrechter Einschnitt die Strukturen und die Innenräume durch die Glasfenster hindurch sehen lässt. Im Mittelpunkt des Kubus befindet sich der von einem grossen Glasdach überdeckte Innenraum, gegen den sich die Büros und Korridore öffnen: Angelpunkt einer räumlichen Bewegung, deren Idee auf die «*fonction oblique*» zurückgeht. Denn die vier Blöcke, aus denen sich das Gebäude zusammensetzt, sind untereinander in der Höhe von 74 cm versetzt und durch schräge Rampen verbunden. Diese vier Blöcke können spiralförmig durchquert werden, wodurch man nach einer Umdrehung von 360° ein ganzes Stockwerk hinaufsteigen kann. Vom Garten des Mittelhofes bis zum Dach des Gebäudes kann man es also ohne Unterbrechung – nach einem Spiralprinzip, das auf den schrägen Verbindungsebenen zwischen den einzelnen Blöcken basiert – durchqueren.

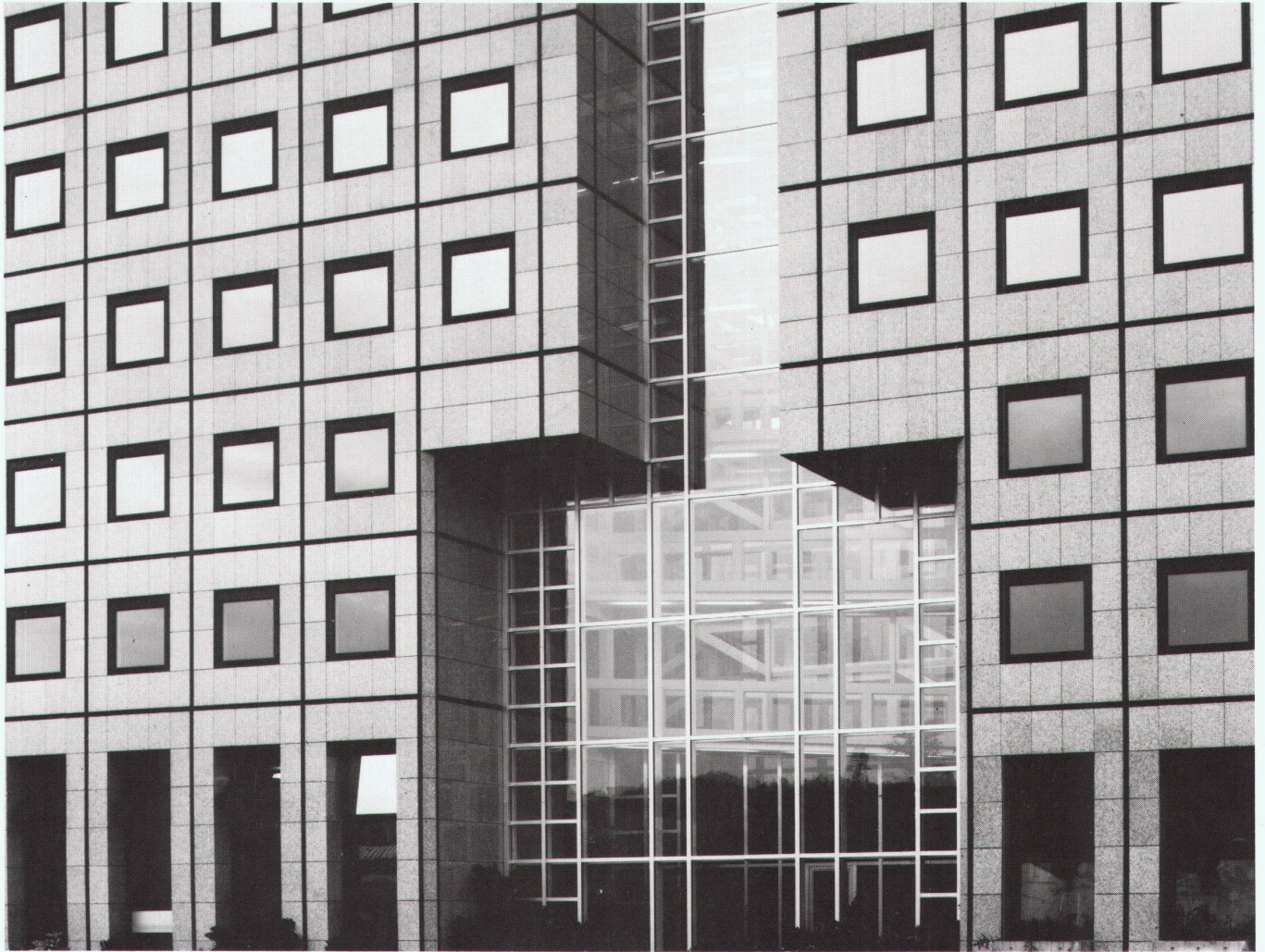
In diesem Gebäude in Lyon finden wir jedoch nicht das Element, an das uns Parent gewöhnt hatte: das Gefühl des Dramatischen. Die Raumeinteilung ist nichts Besonderes, die Zeichnung der zu perfekten und zu regelmässigen Fassaden, der Höhenunterschied zwischen Block und Block ist zu geringfügig, die Gesamtanlage ist in übertriebenem Masse akademisch. Es fehlt das gewisse Etwas, die Überzeugungskraft, die Utopie. Einfach alles das, was – im Guten wie im Schlechten – die Ideen und das Werk Claude Parents auszeichnen.

Paolo Fumagalli



3 Entwurf für ein Atomkraftwerk in Frankreich, 1974/1975, «les pieds de Toutankhamon» genannt.

4 Atomkraftwerk in Paluel, 1983

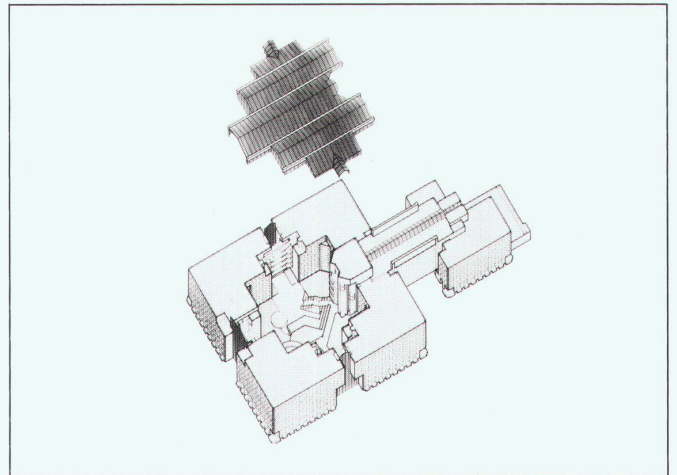


5

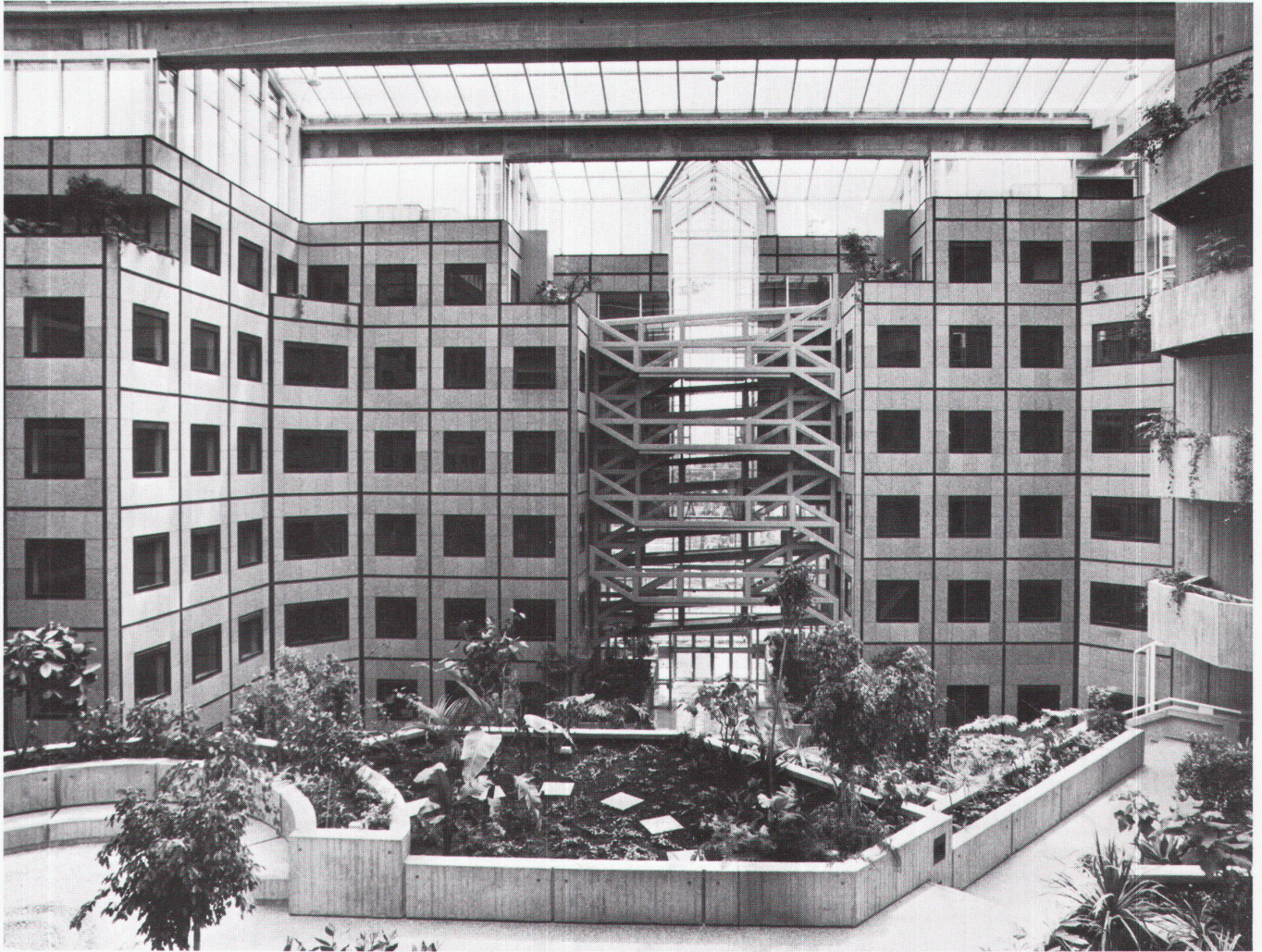


6

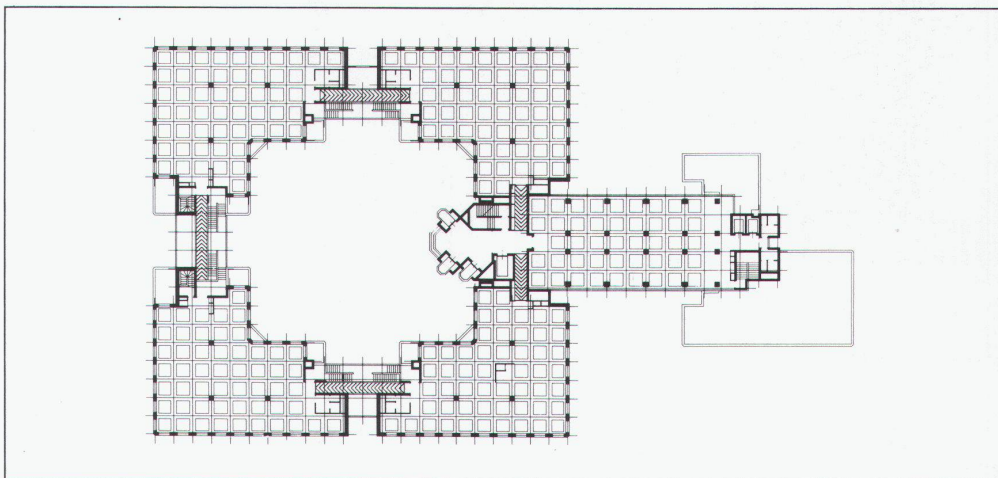
16



7



8



9

5 - 9
Bürohaus Septem in Lyon-Villeurbanne,
1984 (mit René Gimbert und Jacques Ver-
gély)

5
Fassadendetail, wo der Höhenunterschied
von 74 cm der Decken sichtbar ist.

6
Gesamtaufnahme

7
Axonometrie

8
Innenhof: Rampen und Treppen verbind-
en die verschiedenen Niveaus der einzel-
nen Baukörper.

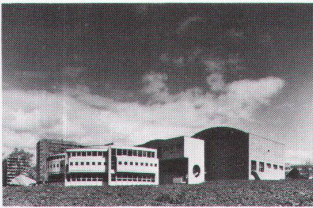
9
Grundriss 5. Geschoss

Fotos: Joly und Cardot: Nr. 1; Pierre Bé-
renger: Nr. 2, 4, 5, 6; Brigitte Perret: Nr. 8

Architectes: Atelier Cube:
Guy Collomb, Marc Collomb,
Patrick Vogel, architectes,
Lausanne

Héberger l'héritage de l'histoire

Voir page 8



Le projet résulte d'un concours à l'occasion duquel le groupe Atelier Cube a pu formuler des principes qui lui sont essentiels.

Face au site, le bâtiment joue un rôle d'élément inédit qui modèle l'environnement en définissant un nouvel usage du sol, sans dilapider le vaste territoire mis à disposition. Au lieu d'occuper une position centrée, peu économe, le bâtiment s'implante dans l'angle sud-est du terrain, là où il peut dialoguer avec un voisinage différencié. Une grande portion de surface verte est ainsi libérée et sert tout à la fois de réserve de terrain et de membrane de résonance au bâtiment placé en marge du terrain.

En plan, la volonté est de réunir, en un tout cohérent, des parties différenciées, sans altérer la perception de celles-ci. Les éléments primaires de la composition sont des formes simples, immédiatement reconnaissables, destinées à exprimer le contenu des volumes. Par exemple, les champs carrés et clos de béton abritant les archives, mettent en évidence une logique de groupement propre à leur géométrie, mais il portent aussi le message de leur règle de croissance fondée sur une suite numérique évidente. Les secteurs de cercle de la salle de lecture expriment la volonté d'un contrôle des lecteurs depuis le foyer et la recherche centrifuge de la lumière et du paysage.

En ce qui concerne les matériaux, c'est la simplicité de leur mise en œuvre, l'immédiateté de leur texture brute, le souci d'une durabilité accrue, et leur aptitude à répondre au problème technique posé qui en guident le choix. En particulier, cette préoccupation a dicté l'évolution de l'étude de la toiture arquée, non pas développée uniquement pour ses

qualités plastiques mais parce qu'elle répondait aux exigences de sécurité de l'étanchéité, qu'elle favorisait un prompt dépistage d'éventuelles faiblesses, et que son aspect était celui du matériau naturel.

Ce parti manifeste aussi une volonté d'organiser le programme selon les exigences d'économie d'énergie: au sud se superposent sur trois niveaux toutes les activités humaines; au rez inférieur les opérations manuelles que l'on fait subir aux archives: reliure, tri, désinfection, photographie; au rez supérieur en relation avec l'entrée, les locaux accessibles aux visiteurs, la salle de lecture, les salles de conférences, les cellules de consultation des microfilms et, à l'étage, l'administration et les locaux des chercheurs. L'arrière du bâtiment, au nord, réunit l'héritage de l'histoire en vingt-trois cellules à l'abri de la lumière et des variations de température, sur une trentaine de kilomètres de rayonnages.

La réalisation d'un tel bâtiment a été rendue possible grâce à la bonne conjugaison de divers éléments extérieurs et complémentaires au travail des architectes.

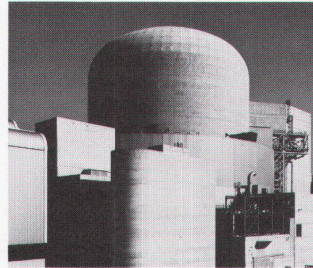
La réglementation exceptionnelle du plan d'extension cantonal qui, limité à peu des règles essentielles nous évitait, dans la plupart des cas, de partager la responsabilité des choix de l'expression architecturale avec le pouvoir démocratique local, doté souvent d'une compétence juridique incompatible avec de réelles connaissances en architecture et le respect du travail de création.

Du côté du maître de l'ouvrage, l'Etat de Vaud, la mise en place d'une délégation judicieusement composée d'un représentant de l'utilisateur et de personnalités professionnellement reconnues et ouvertes, ont contribué à la réussite de l'œuvre en offrant les conditions les plus favorables à son éclosion, c'est-à-dire un dialogue portant sur des exigences concrètes et non pas sur des partis pris d'apparence et de pompeuses images à la mode. A.C.

Paolo Fumagalli

Travailler à l'oblique

Voir page 14



Immeuble Septen,
à Lyon-Villeurbanne,
des architectes Claude Parent,
René Gimbert et Jacques
Vergély

La construction d'un immeuble de bureaux à Lyon-Villeurbanne fournit l'occasion de se pencher à nouveau sur la personnalité de l'architecte Claude Parent, l'un des protagonistes de l'architecture française des vingt-cinq dernières années.

Parmi ses réalisations, rappelons la villa André Bloch (1956), la villa Drusch à Versailles (1963), le centre paroissial Sainte-Bernadette à Nevers (1966) en collaboration avec Paul Virilio, la Maison de l'Iran à la Cité Universitaire de Paris (1968) en collaboration avec André Bloch. Plus récemment et au sein d'un groupe de différents architectes, il a projeté et en partie réalisé les nouvelles centrales nucléaires françaises, se plaçant ainsi dans une position difficile et ambiguë. Mais, à ceux qui lui reproche d'avoir pris parti en faveur du nucléaire, il répond que «*toute construction est impure*» et que «*réaliser des prisons n'a rien de déshonorant dans la mesure où l'art de l'architecte contribue, sans mettre en cause sur le fond le principe de l'incarcération, à rendre plus supportable la vie du prisonnier, à en améliorer les conditions*» (Claude Parent, *L'architecture et le nucléaire*, Ed. du Moniteur). Sous le crayon de Parent, naissent ainsi de puissantes architectures, dont le caractère monumental est à la fois symbole du mystère et expression de cette énorme puissance énergétique qu'elles renferment. On peut rapprocher cette monumentalité de celle des antiques pyramides qui, dans leur masse, renfermaient ce mystère du passage de la vie à la mort: «*Le temple, le château fort, plantés en bord de*

fleuve, revenaient en mémoire; les centrales, véritables monuments protecteurs étagés à flanc de collines, se reflétaient à la surface de l'eau comme ces monuments-paysages anciens qui, à eux seuls, faisaient toute la valeur d'un site, créaient le lieu.»

Mais, à côté de l'élaboration de tous ces projets, il faut rappeler l'activité exercée par Claude Parent en tant que théoricien et écrivain. Ainsi, il a été amené à publier de nombreux livres, à tenir, dans le monde entier, des conférences et à collaborer à de nombreuses revues parmi lesquelles «*Architecture d'aujourd'hui*» dont, du reste, il fit partie du comité, et à «*Architecture Principe*» qu'il fonda, en 1966, avec Virilio mais dont la publication fut suspendue au bout d'un an. De cette production d'idées, se dégage, en particulier, le concept de la «*fonction oblique*», théorie qu'il énonça pour la première fois en 1963 et qu'il approfondit, en 1970, dans son livre «*Vivre à l'oblique*». Il reprend les postulats de la continuité spatiale, de la continuité organique, de la «*promenade architecturale*» de Le Corbusier, pour les intégrer dans une conception plus large, voire globale: une conception qui s'étend tant à la macrostructure de la ville – la «*ville oblique*» destinée à faciliter les rapports entre les hommes et les fonctions qu'ils ont à remplir – qu'à l'architecture aux volumes inclinés qui, tels des vagues, viennent se briser contre l'inclinaison naturelle du sol et du site, tout comme à la microstructure de l'espace interne où des plans inclinés invitent à vivre cette double, mais stimulante, sensation: l'effort de la montée et l'euphorie de la descente. En fait, pour Parent, la «*fonction oblique*» consiste en une double proposition d'espace et de matière afin de conférer à l'architecture ce dynamisme nécessaire pour remplir son propre rôle en tant que «*contenant*» de fonctions humaines et pour pouvoir, dans l'espace, traduire celles-ci en images. Il y a aussi un autre Claude Parent: le polémiste dont la dernière production est un livre au titre significatif «*L'architecte bouffon social*» (Ed. Casterman, 1982). Un texte dans lequel l'architecte apparaît comme victime consciente et consentante d'un processus social et économique qui tendrait à le marginaliser toujours plus et à en dépersonnaliser l'œuvre. Victime certes, mais aussi responsable de cette situation, parce qu'il ne connaît pas la réalité dans laquelle il doit intervenir. Une réalité

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, édifée 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 transcendence. «*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 sacré. 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 si elle l'identité provenant de la nature et des rêves humains. A une époque où la plupart d'entre nous rêvent d'être «*nuile 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*»⁴. 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*