



LA DIMENSION PAYSAGÈRE
DANS
L'ARCHITECTURE NORDIQUE

YAN ROCHE

**LA DIMENSION PAYSAGÈRE
DANS
L'ARCHITECTURE NORDIQUE**

UE21 INITIATION À LA RECHERCHE
SOUS LA DIRECTION DE RAINIER HODDÉ

YAN ROCHE

ENSAL 2012-2013

AVANT-PROPOS

«Je demeurai quelque temps et la moitié d'un temps, à la considérer sous toutes ses faces. Je l'interrogeai sans m'arrêter à une réponse... Que cet objet singulier fût l'œuvre de la vie, ou celle de l'art, ou bien celle du temps et un jeu de la nature, je ne pouvais le distinguer... Alors je l'ai tout à coup rejeté à la mer.¹»

Cette citation extraite d'*Eupalinos ou l'architecte* reste probablement ma première rencontre théorique avec le monde de l'architecture. A travers un objet blanc immaculé qui gît sur le bord d'une plage dont il est impossible de connaître la provenance, Paul Valéry questionne ici la valeur de l'architecture comme production humaine et culturelle. Peut-on la considérer comme autonome et dissociable culturellement d'un élément naturel? On pourrait abusivement résumer cette question à celle de la dialectique nature-culture chère à Edgar Morin - *Le paradigme perdu : la nature humaine*, 1974.

Cette question que soumet Paul Valéry il y a presque soixante dix ans résonne toujours en moi. Enfant de la génération Y, l'architecture à laquelle j'ai été confronté - principalement celle de l'habitat - n'a jamais été véritablement inscrite dans un contexte naturel. Naviguant de villes en villes durant plus de vingt ans, de quartiers pavillonnaires en quartiers pavillonnaires, seules les différentes couleurs des crépis écrasés ont bercé mon existence et constitué les seuls repères contextuels capables de différencier mes différents lieux de résidence. Le monde m'apparaissait comme la juxtaposition d'éléments standardisés dans un contexte qui ne l'était pas moins. Jamais la juxtaposition de ces éléments n'ont pu admettre le moindre rapport critique dont il est question dans l'œuvre de Paul Valéry. Il n'était plus question d'élément blanc mais plutôt d'une matrice englobée et englobante où se noyaient et se noient encore les productions architecturales dans leur contexte.

Dès lors, le dehors n'offrait pas plus de richesse que le dedans. Tous deux restaient au service d'une standardisation que les malheureuses fenêtres de ma chambre et le malheureux jardin des mes parents - pourtant spacieux - ne pouvaient dépasser. Et c'est seul l'espace de la voiture familiale, puis personnelle, qui ont toujours suscité une expérience spatiale digne de ce nom, riche et plurielle.

J'irai dormir dans ma voiture ; voilà le titre de mon rapport d'étude de licence. Ce dernier, à travers l'étude du développement spatial de l'automobile, put enfin mettre en lumière l'intérêt que je portais à cet espace et qu'Achigram mettait lui aussi en scène à travers leurs *moving cities* : un paysage en mouvement et non plus statique, un paysage qui se démultiplie et trompe l'ennui du standard. C'est ce paysage qu'affectionne Jack Kerouac lorsque «les gaz coupés et en vol plané, doublant tout le monde et ne cassant pas un seul instant la cadence que les montagnes elles même fixaient».²

Voilà ce à quoi s'est toujours résumé mon rapport contextuel au monde : la succession de paysage à travers les vitres d'une voiture. Enfin, l'espace put prendre une dimension autre, violente et contrastée où le défilement d'images et de sons transpose l'espace interne, le magnifie et le convoque. Jamais je n'ai pu comprendre comment l'architecture avait les moyens de signifier et magnifier les paysages grandioses de la côte d'Armor ou des Pays Cathares que je traversais à toute vitesse.

Passé composé car un jour tout s'arrête. Une année à l'étranger m'empêche d'utiliser ma voiture : sevrage violent obligatoire. Aux vitres de ma voiture se succèdent les fenêtres de ma chambre ou les baies de l'université - cadrage magnifique sur la topographie rocheuse suédoise certes, mais cadrage unique. Pour la première fois, je dois admettre l'existence d'un paysage statique, en somme un dépuçage paysager.

Ce travail de recherche que j'entreprends aujourd'hui s'inscrit dans ce questionnement. Il est ici question d'un double enjeu. Le premier est celui d'étudier la notion de paysage, de poursuivre la démarche de mon rapport d'études en questionnant la relation à cette entité. Dans un deuxième temps, c'est évaluer l'enjeu qu'il possède au regard de l'architecture. Évaluer l'implication du paysage dans une architecture qui se contextualise : en l'occurrence celle de mon premier amour : la Scandinavie.

En somme dans quelle mesure la dimension paysagère participe-t-elle à une architecture nordique?

INTRODUCTION

Parler de paysage, c'est dans un premier temps comprendre de quoi il s'agit. Si, à l'heure actuel bon nombre d'acteurs - paysagistes, géographes, théoriciens, architectes - restent en désaccord pour parler de paysage, certains fondamentaux font consensus, se construisant non pas une mais plusieurs théories.

Augustin Berque rappelle en introduction de son ouvrage *Les raisons du paysages* que cette question même n'est discutée que depuis la Renaissance en Occident ou que certaines civilisations tel que l'Islam ou l'Inde l'ignorent.

Dans un deuxième temps, et contrairement à l'évidence, le paysage «*n'est pas universel [...] mais diffère en cela de l'environnement, qui, lui, existe pour tout individu et pour toute société*»¹. Cette subjectivité vis à vis de son environnement, qu'Augustin Berque appelle raison paysagère, nous amène nécessairement à la compréhension en amont de cet environnement ; celui des pays nordiques.

Enfin, de quelle manière cette dimension ou raison paysagère influe-t-elle sur l'architecture. Si tant est qu'une raison paysagère nordique existe ; comment l'architecture, l'action de demeurer dans un lieu chère à Christian Norberg-Schulz s'inscrit dans cette dimension paysagère, la magnifie ou s'en inspire ?

Ce travail de recherche ne prétend pas être une analyse exhaustive des paysages nordiques encore moins celle d'une définition objective d'une hypothétique architecture nordique. Elle tente cependant d'exprimer dans quelle mesure ces deux notions cohabitent autour d'objets architecturaux, de dispositifs spatiaux, et d'expériences personnelles.

A titre indicatif, le long de ce travail de recherche de nombreux passages provenant d'ouvrages et de textes en Anglais sont traduits en annexe (cf Traductions) de sorte à conserver leurs qualités originales dans le corps du mémoire. Enfin, les citations et figures - illustrations, schémas et photographies - sont référencés ainsi que la bibliographie complète en annexe (cf Figures, Notes et Bibliographie).

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS

INTRODUCTION

UNE RAISON PAYSAGÈRE NORDIQUE

PROTO-PAYSAGE NORDIQUE

- Définition d'une nordicité
- Introduction à un rapport visuel
- Définition d'un protopaysage
- Le Norden et ses ressources

MÉDIANCE PAYSAGÈRE - VERS UNE ARTIALISATION

- Artialisation et métaphorisation
- Kalevala ou l'expression du paysage nordique
- Représentation picturale

UNE RELATION TRAJECTIVE

- Trajectivité paysagère - Poésie&Poïèse
- Universalité et influences
- Cas des Stavkirkes

DEUX MODERNITÉS I DEUX PAYSAGES

INTRODUCTION À UN RAPPORT PAYSAGER

- Architecture de la modernité
- Architectes
- Contextes Urbain

UNE POÏÈSE PAYSAGÈRE

- Inscription contextuelle
- Fait social
- Figure de facade

UNE POÉSIE PAYSAGÈRE

- Matérialité et second ouvrage
- Lumière

CONCLUSION

TRADUCTIONS

NOTE

FIGURES

BIBLIOGRAPHIE

PARTIE UNE

UNE RAISON PAYSAGÈRE NORDIQUE



I.1 PROTO-PAYSAGE NORDIQUE

Avant d'aborder l'idée d'une question paysagère des pays nordiques, il semble indispensable de définir à la fois ce que parler de paysage signifie et en l'occurrence à quoi il fait référence dans cette région du Nord de l'Europe que l'on nomme Norden.

Il sera donc question lors de cette première partie d'une description des processus qui aboutissent vers ce qu'Augustin Berque appelle une raison paysagère. Dans quelle mesure le contexte de la Scandinavie, qui sera lui aussi mis en lumière, peut aboutir à une conception paysagère de son territoire, son histoire et ses ressources.

I.1.1 DÉFINITION D'UNE NORDICITÉ

Parler des pays nordiques pose déjà en amont le problème de leurs définitions en tant qu'entité partageant - au moins en partie - les mêmes caractéristiques géographiques, sociales, politiques ou économiques. Avant toute chose, rappelons que les pays nordiques ou Norden rassemblent cinq pays de la péninsule nordique à savoir Danemark, Suède, Norvège, Finlande et Islande (f.I.1)

Pays Nordique, Norden, Scandinavie ou encore Finnoscandie, autant de qualificatifs qui varient en fonction du référentiel d'étude que géographes, sociologues et politologues convoquent pour déterminer des appartenances plus ou moins fortes entre ces cinq pays et en exclure certains. A titre d'exemple, encore à l'heure actuelle de vastes débats remettent en cause l'appartenance du Danemark ou de la Finlande à la Scandinavie, Scandinavie qui elle-même se déclinerait avec une Finnoscandie ou la Finlande y serait pour le coup intégré.

Ce travail de recherche n'a pas l'ambition de faire une description exhaustive et objective des liens qui unissent les pays scandinaves sous le regard du géographe ou de l'historien (regard qui à lui seul dépasserait bien largement les limites d'un tel travail de recherche). Cependant, en tenant compte des nombreuses études et travaux effectués tout le long du XIX^e, il semble indiscutable que de vastes relations unissent un ensemble de pays se revendiquant aujourd'hui comme faisant partie d'un tout : les pays nordiques ou Norden. Le conseil nordique fondé en 1952 après la Seconde Guerre Mondiale par la Norvège, Suède, Finlande et Danemark nous offre aujourd'hui le plus bel exemple de cette appartenance.

Nous pourrions abondamment, si les limites de ce travail de recherche n'était pas imposé, parler des liens qui unissent les pays nordiques ne serait-ce qu'en terme d'aspects naturels : climats, géologie, ressources minières et forestières - nous y reviendrons cependant plus tard. Dès lors, laissons le soin à Gunnar Alexandersson, professeur à l'institut des Sciences Économique de Stockholm, de dissiper nos doutes et nous permettre d'affirmer une certaine continuité du territoire nordique, et ce même au regard de leur population.



«Les habitants des cinq pays d'Europe du Nord, Finlande, Suède, Norvège, Danemark et Islande, considèrent leurs pays comme une entité distincte du reste de l'Europe. Dans leurs écrits, ils désignent cette région sous le nom de "Norden", le Nord. Cette entité repose sur une homogénéité ethnique, culturelle et linguistique».¹

Par conséquent, au delà de cette union géopolitique, l'idée d'une certaine Nordicité dépasse les enjeux relatifs à la simple délimitation d'un territoire. La compréhension d'un territoire, d'un environnement, ne peut s'effectuer au travers de notions administratives ou géo-politiques. Bien éclairé serait celui capable de définir la limite franco-espagnole au milieu de la chaîne Pyrénéenne ou la distinction entre la côte Marocaine et Andalouse sans l'aide d'une carte ou d'un système satellite.

À titre d'exemples, les similitudes entre les archipels Norvégiens et Suédois (f.1.2-3) distants de 800 kms mettent bien en lumière que la notion de territoire et d'environnement dépasse les simples systèmes de mesure et d'appartenance que des siècles de guerres et d'enjeux stratégiques ont modelé. Anne Cauquelin dans son ouvrage *Le site et le paysage* précise qu'en «*Introduisant un point de vue temporel, le corps d'une mémoire, la trace d'une altérité, un lieu pour l'action, le site géographique et cartographique serait un espace inventé, lui aussi, comme le fut en son temps le paysage.*»²

Dès lors, afin de rompre avec cette logique, Christian Norberg-Schulz, dans son ouvrage *Nightlands*, préfère définir les pays nordiques par opposition à ceux du Sud.

«*In that the North is composed of several and differing countries, it may appear pointless to speak of a «Nordic World». But while it is true that the Nordic lands are distinct, we can nonetheless group them under the common heading «the North». That this the term is something more than a collective noun is evident, we have already suggested that it encompasses a region of character and identity. Perhaps the name itself can direct us? Whereas the etymology of «south» is linked to «sun», the sources of «north» are more obscure. It is cognate with «below» and «under», but what can this tell us? [...] In the North, we are «below», in that we distance ourselves from the light that emanates from above, and the sky is no longer «high». It is as participants in an environment that inhabitants and their works bear evidence thereof*»³.

Au-delà de l'opposition Nord-Sud qui participe pleinement d'après Christian Norberg-Schulz à définir une certaine nordicité, l'auteur de *Night Lands* met l'accent sur la qualité propre d'une lumière Nordique. Cette lumière est à même de typifier l'environnement nordique, lui donner son accent, son humeur - *mood* (f.1.4-5). C'est cette certaine lumière - dont les habitants et leurs œuvres sont les témoins - qui participe à cette caractéristique commune des pays nordiques, caractéristique de

leur environnement, caractéristique d'une gestalt propre à la Scandinavie.

Il est à noter que cette lumière nordique est bien encore celle que bon nombre de guides de voyage présentent comme l'élément primordial d'un voyage en Scandinavie. Pourquoi dès lors y attacher autant d'importance? Comment le simple rapport lumineux peut-il caractériser un environnement et par extension un paysage?

I.1.2 INTRODUCTION À UN RAPPORT VISUEL.

Augustin Berque rappelle dans son ouvrage *Les raisons du paysage* que la vue et par extension le regard demeurent le sens que nous maîtrisons le plus et qu'ils restent le plus à même d'exprimer une volonté, une action, un désir. La vue typifie l'environnement perçu, d'une manière qui est propre à l'espèce humaine, à une civilisation dans un environnement donné. Cette relation étroite entre relation visuelle et environnement est au cœur des théories gestaltiques et phénoménologiques chères à Christian von Ehrenfels ou Merleau-Ponty. Encore une fois, ce travail de recherche ne souhaite pas s'étendre sur les questions de perception et de représentation de l'environnement - qui encore une fois tendrait à démultiplier le volume de ce travail de recherche.

Retenons simplement sans risque, que la perception cognitive d'un environnement, d'un ensemble de formes issue d'une réalité concrète est construite dans une représentation mentale qui dépasse la simple compréhension ou reconnaissance de l'environnement. En un mot, la vision humaine «*est bien d'avantage qu'un simple enregistrement de données optiques [...] qu'une caméra.*»⁴

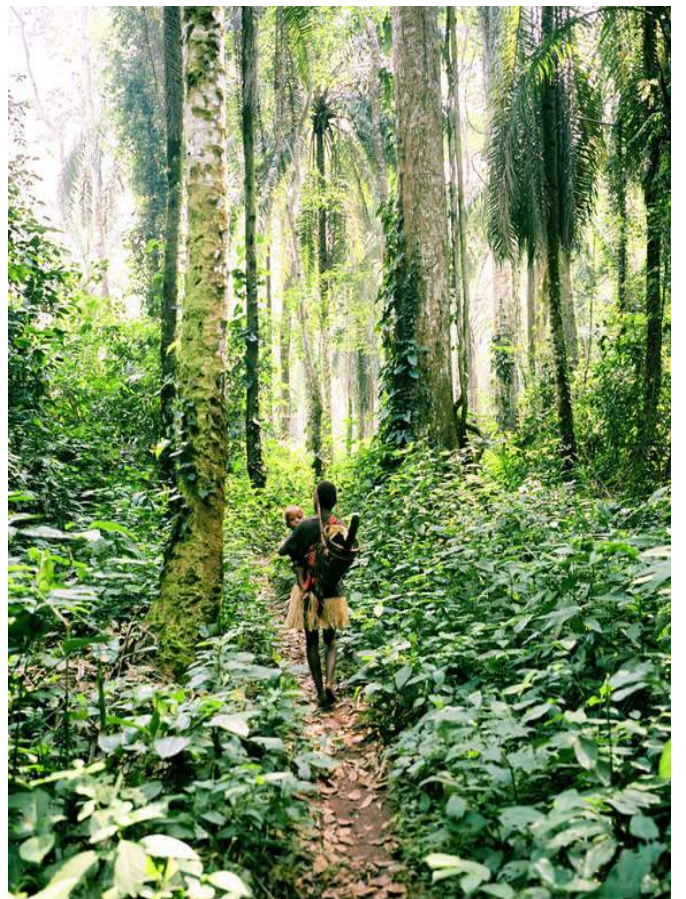
C'est dans cette mesure que le rapport étroit à la lumière nordique de Christian Norberg-Schulz offre un intérêt primordial. Par la physiologie même de la vision, et du regard de l'habitant, cette lumière nordique spécifie l'environnement, celui de la Scandinavie, puisque c'est elle qui révèle les objets à la vue. Cependant il appartient nécessairement à chacun d'interpréter, de construire sa représentation propre de cette lumière nordique dans son environnement. Autant de pluralité qui par conséquent participe à la construction homogène d'un tout, d'une nordicité au travers de laquelle se construit un environnement reconnu et partagé : le territoire nordique sous les feux d'une lumière scandinave.

I.1.3 DÉFINITION D'UN PROTO-PAYSAGE

Le long de ces quelques premiers paragraphes, nous avons pris soin d'éviter d'utiliser la terminologie paysage. Il semble tout simplement illusoire de la définir clairement. Encore de nombreux théoriciens sont en désaccord sur la signification d'une idée de paysage. Même la terminologie paysage reste problématique. Rédiger ce mémoire en Français m'offre déjà la chance d'utiliser un







mot qui n'existe même pas dans de nombreuses autres langues - notons que l'ensemble des langues romanes et germaniques possède le mot paysage et qu'il provient du néerlandais *landschap* (bout de pays).

Cependant, si la terminologie de paysage n'existe pas pour certaines cultures, il n'en reste pas moins que le territoire existe ; aussi sûr que les montagnes se dressent dans l'horizon et que la mer semble s'y évanouir.

«Personne ne fait l'expérience d'un même paysage tout à fait comme les autres, ni comme la même personne une autre fois, dans d'autres circonstances. En chaque expérience paysagère, quelque chose advient, que l'on sent, une présence qui ne rappelle rien d'autre, que ne véhicule aucune représentation. Le paysage est là, c'est tout»⁵.

Le chapitre précédent développe l'idée que les environnements nordiques partagent une unité à travers une lumière commune capable de les typifier et de les reconnaître comme faisant partie d'un tout. Ce sont les habitants, à travers cette relation cognitive, qui développent cette première relation entre l'environnement présent et un point de vue. Cette perception de l'environnement, commune à toute l'humanité, définit ce qu'Augustin Berque nomme proto-paysage.

Cette notion proto-paysagère traduit la relation universelle entre un observateur, un habitant et l'environnement qui l'entoure. Cette relation à l'environnement présent est indispensable à la compréhension d'une raison paysagère nordique. En amont de celle-ci, l'habitant traverse le monde qui l'entoure comme un ensemble de signes, de potentiels qu'il, loin de pouvoir les maîtriser, assimile et subjectivise. Le proto-paysage s'illustre par le manque de symbolisation dont il fait preuve (cf II.1) et par une prédominance de la notion de ressources. Claude Lévi-Strauss résume assez bien ce propos dans sa présentation de l'idée du *bricoleur* en opposition à celle de l'*ingénieur*.

“Son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures.

La différence n'est donc pas aussi absolue qu'on serait tenté de l'imaginer ; elle demeure réelle, cependant, dans la mesure où, par rapport à ces contraintes résolvant un état de civilisation, l'ingénieur cherche toujours à s'ouvrir un passage et à se situer au delà, tandis que le

bricoleur, de gré ou de force, demeure en deçà, ce qui est une autre façon de dire que le premier opère au moyen de concepts, le second au moyen de signes. Sur l'axe de l'opposition entre nature et culture, les ensembles dont ils se servent sont perceptiblement décalés. En effet, une des façons au moins dont le signe s'oppose au concept tient à ce que le second se veut intégralement transparent à la réalité, tandis que le premier accepte, et même exige, qu'une certaine épaisseur d'humanité soit incorporée à cette réalité.»⁶

Ce manque de symbolisation et de conceptualisation, limite la raison paysagère à une simple utilisation de ressources, ressources qui restent propres aux pays nordiques. Ainsi, malgré l'absence de symbolisation, les ressources de l'environnement présent, de ce proto-paysage, sont tout de même capables de typifier une relation au territoire de la même manière que la lumière nordique influe sur la perception gestaltique des formes. Certaines civilisations ont pu même entretenir un rapport très profond sans jamais s'extirper de cette condition proto-paysagère. C'est notamment le cas de tribu Amazonienne, dont l'ethnologue Philippe Descola vantera une domestication très poussée de la nature mais qui jamais ne put aboutir à un regard critique. (f.l.6)

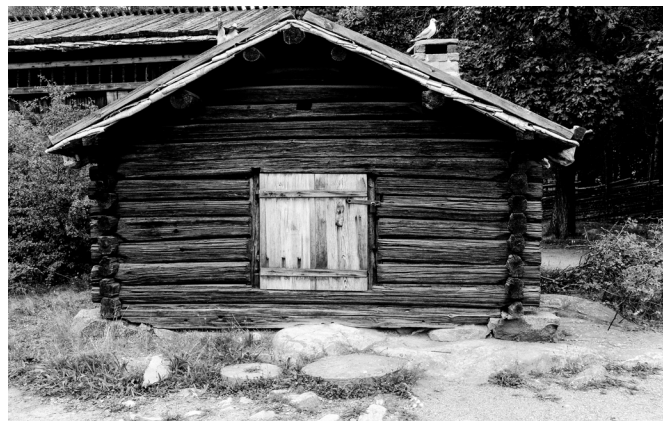
Résumons notre propos : s'il n'existe pas de paysage clairement identifié, il existe nécessairement en amont une relation subjective à l'environnement présent, c'est le proto-paysage.

I.1.4 LE NORDEN ET SES RESSOURCES

Nous nous épargnerons encore une fois de faire un descriptif exhaustif de ce qui détermine les ressources des pays nordiques. Cependant, et parce que c'est aussi l'enjeu de ce mémoire, osons un raccourci avec le cas d'une architecture vernaculaire, construite en bois qui témoigne de cette influence d'un proto-paysage sur l'architecture.

«La taïga eurasiatique qui couvre la Finlande, la plus grande partie de la Suède et du Sud-est de la Norvège est pour ces pays un avantage naturel précieux. Même pendant les siècles qui ont précédé la révolution industrielle, les forêts ont contribué pour une part non négligeable aux exportations.»⁷

L'une des ressources principales des pays nordiques reste l'abondance de ses forêts notamment de conifères mais aussi d'arbres à feuilles caduques dans le sud. Cas exceptionnel, les courants d'air chaud de l'atlantique ont permis un développement végétal exceptionnel au cours des siècles dans une région aux conditions climatiques pourtant défavorables. La couverture végétale augmente même vers le nord partageant des ressemblances frappantes, notamment dans la prédominance de conifères. Au delà de ce nouveau point commun, «les conifères ont un rendement supérieur aux bois durs par



unité de surface. C'est pourquoi, les paysages découverts du Blekinge ou du Danemark, où les sapins et les pins étaient presque inconnus au XVII^e siècle, [...] ont été envahis par les sombres forêts du Norrland».⁸

Au travers de ce passage, Gunnar Alexanderson pointe l'importance de cette essence nordique particulièrement intéressante à la confection d'ouvrages manufacturés et bien sur d'habitation.

"[Nordic countries] have in common that they are bound to the materiality of wood. Like nothing else, the tree represents, in roots, stem, and crown, the unfinished Nordic world, where growth and tension replace the static eidos of the South. The Nordic World is conserved and manifest when wood is employed as building material.»⁹

L'architecture que l'on peut qualifier de vernaculaire en Suède et au Danemark s'inscrit dans la construction en bois. Cependant, les deux principes constructifs sont radicalement opposés. Les habitations Danoises utilisent la technique de *l'Half Timbering* (fl.9). Cette technique met en place une armature bois sur l'ensemble du bâtiment. Les murs ne sont pas porteurs et sont simplement remplis - principalement avec un mélange de terre et de chaux que l'on peut qualifier de pisé. Au delà de l'organisation spatiale libre des façades, des ouvrants et de l'espace central, cette technique provient d'une quantité de bois bien inférieure à la Suède, notamment de conifères au rendement bien supérieur. C'est l'économie de cette ressource qui conditionne la conception de l'architecture vernaculaire Danoise.

A l'opposé, la Suède possède une réserve forestière bien plus importante et dont 40% sont constitués de Pins Sylvestre (f.1.7). Peu étonnant, donc, que l'architecture vernaculaire Suédoise ait, quant à elle, opté pour un principe de *log construction* (f.1.8). Très gourmande en bois, les habitations Suédoises reposent sur l'empilement de troncs formant une surface unitaire beaucoup moins flexible que le système Danois mais plus pérenne et résistante. Les percements sont moins fréquents, moins imposants produisant une intimité et une domestication de l'espace beaucoup plus importante - nous verrons durant la deuxième partie son importance.

Ces deux exemples mettent en lumière l'importance des ressources pour les pays nordiques et la manière dont elle aussi est capable des les typifier ; rapellons qu'il en est de même pour la Norvège et la Finlande - tous deux avec un système de *log construction* avec la même abondance de bois. Au regard de cette première partie, il semble donc que les pays nordiques possèdent des caractéristiques propres ayant été à même de définir un *proto-paysage* pour les premières civilisations nordiques. Cependant, dans quelle mesure, une raison paysagère a-t-elle émergé?

I.2 MÉDIANCE PAYSAGÈRE - VERS UNE ARTIALISATION

Le passage d'un proto-paysage à celui d'une réelle raison paysagère s'effectue lorsque la perception cognitive de l'environnement (celui du rapport visuel et de la relation à une géographie concrète), se charge d'une valeur symbolique, d'une motivation paysagère qui transparaît dans les représentations littéraires, orales, chantantes ou écrites dans un premier temps puis dans la représentation picturale. L'action de demeurer dans un lieu s'extirpe de la simple question vernaculaire des ressources pour se charger d'une valeur subjective. Ce processus est appelé médiance paysagère.

I.2.1 ARTIALISATION ET MÉTAPHORISATION

La manifestation de ce nouvel élan paysager en terme de production artistique et architecturale - nous y viendrons - dépend des différents contextes sociaux-culturels. Cependant, il est aisé de catégoriser cette transition paysagère en quatre phases d'obtention qu'énonce Augustin Berque :

«Des représentations linguistiques, c'est-à-dire un ou des mots pour dire "paysage".

Des représentations littéraires, orales ou écrites, chantant ou décrivant les beautés du paysage

Des représentations picturales, ayant pour thème le paysage

Des représentations jardinières, traduisant une appréciation proprement esthétique de la nature (il s'agit donc non point de jardins de substance).»¹⁰



L'enjeu n'est pas ici de lister et faire l'analyse de chacune de ces quatre catégories appliquées aux pays nordiques. Ils nous semblera plus intéressant de comprendre la démarche paysagère qui sous-tend cette catégorisation plutôt qu'une vérification/validation systématique. En substance, notons qu'Augustin Berque précise que de nombreuses sociétés regroupent l'ensemble des trois dernières catégories mais que seules les sociétés proprement paysagères détiennent une représentation linguistique. Les terminologies de paysage, *landskap* pour le Dannois, *landskap* en suédois et le norvégien, *landslag pour Islandais* et *maisema* pour le finnois nous confortent dans notre raisonnement.

Au delà d'une économie de moyens lié à la démonstration d'une raison paysagère, la question terminologique du mot paysage ne manque pas d'intérêts. Alain Roger dans son ouvrage *Histoire d'une passion théorique ou Comment on devient un Raboliot du Paysage*, développe sa théorie de double artialisation au travers de la dichotomie *pays* et *paysage*. A l'instar de *nu* et de *nudité*, Alain Roger nous rappelle que *«le pays n'est pas d'emblée, un paysage, et qu'il y a, de l'un à l'autre, toute l'élaboration, toute la médiation de l'art [...] La perception d'un paysage exige et du recul et de la culture, bref de la reculture»¹¹.*

Au travers des mots d'Alain Roger, cette médiance artis-

tique devient le levier qui permet de dépasser une relation proto-paysagère, de sortir du monde du bricoleur, de l'environnement vernaculaire. Mais laissons de côté nos investigations théoriques et évaluons l'artialisé du pays Nordique et son implication dans la définition de sa raison paysagère.

I.2.2 KALEVALA OU L'EXPRESSION DU PAYSAGE NORDIQUE

Laissons nous encore une dernière fois le droit de discuter d'étymologie. Il est cette fois question du terme norvégien *rom* - la pièce ou l'espace - qui provient de *rydning* - la clairière. L'espace où l'on demeure est donc étroitement lié dans la culture nordique à l'idée de le rendre clair, disponible, délimité dans un environnement qui ne le propose pas.

L'épopée Finnoise Kalevala est un recueil de poèmes composé au milieu du XIX^e par Elias Lönnrot autour de poésies populaires issues de la culture Finnoise et plus généralement des peuples Carélien au Nord Est de l'Europe. Kalevala fait partie intégrante de la culture Finnoise et Nordique. Nombreuses sont les occasions de réciter où de se remémorer l'une des histoires épiques que regroupe cet ouvrage dans l'ensemble des pays scandinaves - pour effrayer les enfants ou bien égayer une nuit bien arrosée. Son influence est telle que nombreux sont ceux qui ont fait référence ou s'inscrivent dans la continuité de ce culte originel, au rang desquels on trouve poètes, peintres (f.l.13) ou architectes. Jørn Utzon ou Alvar Aalto en feront de nombreuses fois l'occurrence.

*"The old Karelian architecture is a parallel phenomenon of the Kalevala and the poetical material in Karelia, an essential for our literary culture"*¹².

L'épopée Kalevala tisse des relations très importantes avec le paysage et l'environnement naturel de Carélie (f.l.11-12). La question de la clairière dont il a été question un peu plus haut transparaît à travers le combat perpétuel que s'offre le héros principal Väinämöinen et Joukahainen.

«Said the youthful Joukahainen,

«Many Things I know in fullness,
And I know with perfect clearness...
From the rocks springs froth the water
And the fire from heaven descendent,
And from the ore we get the iron
And in the hills we find the copper
Marshy country is the ildest
And the first of trees the willow
Pine-roots were the oldest houses
And the earliest posts were stones ones.»

But Väinämöinen answers :

*"Tell me words of deepest wisdom
Tell me now of things eternal!"*

Joukahainen cannot, and draws his sword. But then

«...Sang the aged Väinämöinen;
Lakes swelled up, and earth was shaken,
and the copper mountains trembled,
and the mighty rock resounded.
And the mountains clove asunder ;
On the sore the stones were shivered».¹³

Väinämöinen (f.l.10) décrit tantôt comme un vieil homme sage doté d'une voix magique ou même Dieu des chants et de la poésie, est le fils d'Ilmmatar, elle même descendante du Ciel et de la Terre et responsable de la création du monde lors de l'ouverture de l'oeuf cosmique. Väinämöinen fait donc figure, tout au long de l'épopée Kalevala de l'allégorie du monde et de l'univers Nordique. Joukahainen, quant à lui, se bat aux côtés des hommes pour les extirper de leur condition - il est ici question d'une alternative au mythe prométhéen Grec.

L'extrait précédent, qui décrit la chute de Joukahainen dans leur dernière joute verbale est très clair sur la difficulté de saisir l'environnement Nordique. Joukahainen, qui pense connaître et user des ressources facilement se voit emprisonné à travers elle - il s'échappera des entrailles de la Terre mais finira par mourir. A travers cette romance, les ressources du territoire Nordique dont il a déjà été question sont matérialisées à travers Väinämöinen comme un avertissement, celui de prendre la mesure d'un paysage à portée - Väinämöinen est humain - mais non sans risques. Cette méthaphorisation en dit donc beaucoup sur la relation au paysage nordique et rejoint la notion étymologique de la clairière. L'espace où demeurer, celui culturel et artificiel s'oppose d'une certaine manière au naturel ou dans une simple mesure doit le prendre en compte. Cette prise en compte du paysage participe à une vraie dimension paysagère, au travers d'une mythologie mais surtout d'images référence qui parcourent la culture nordique et constitue son héritage paysager. Anne Coquilien en fait la description suivante :

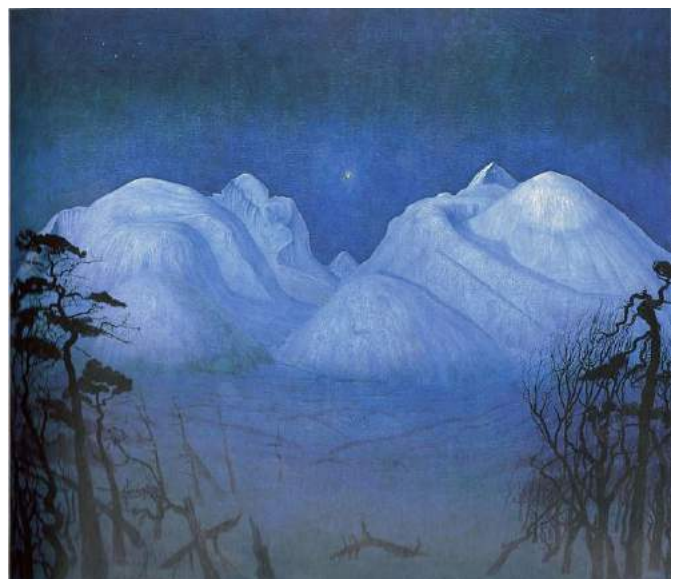
«Nous sommes nourris de fables, que nous n'avons jamais lues et de sensations que nous n'avons jamais éprouvées. Chênes, oliviers, pins, peupliers, âmes, hêtres, voisinent dans notre culture paysagère comme la fontaine, la prairie, la source. Ce sont là ce que l'on nomme des "lieux". Les fameux topos de la rhétoriques, les objets nécessaires à la constitution d'un ensemble argumenté.»¹⁴

I.2.3. REPRÉSENTATION PICTURALE.

L'épopée Kalevala met donc en lumière une méthaphorisation du paysage Nordique qui s'illustre par la difficulté avec laquelle l'environnement naturel, dorénavant







symbolisé et personnifié s'offre à ses habitants. Cette constante lutte amènera toute une génération de peintres à s'intéresser à la représentation du paysage nordique s'inscrivant dans la même démarche subjectivante que le mythe Carélien.

A ceci près que la représentation picturale du paysage offre une échelle supplémentaire dans cette artialisation. Nous avons précédemment discuté de l'étymologie du mot paysage. Discutons à nouveau le sens de ce mot. Malgré la chance de posséder ce mot en français, sa définition reste cependant ambiguë.

«Dans notre langage, ainsi que dans beaucoup d'autres, le mot "paysage" désigne à la fois les choses de l'environnement et la représentation de ces choses. [...] Il y a entre ces deux acceptations du terme "paysage" une différence essentielle : dans la première, celle du paysage grandeur nature, il s'agit de la réalité au premier degré, telle qu'elle apparaît directement à nos sens ; mais dans la seconde acceptation, le paysage est une image, une représentation des choses en leur absence. [...] La question c'est que le mot «paysage» est ambigu de par son fondement sémantique même, et que, dans l'usage ordinaire, le besoin de distinguer ne s'y fait justement pas sentir.»¹⁵

La question picturale nous apparaît indispensable car elle est la seule à mettre à jour cette ambiguïté en révélant son artialisation. Au travers du travail du peintre, nous pouvons observer la dissociation entre le paysage réel, celui du *proto-paysage* et celui subjectivisé dans l'épaisseur de la peinture sur la toile. Voilà où se situe la médiance paysagère, dans le passage de ces deux univers. C'est entre l'espace entre la toile et le sujet que l'artiste peint que converge la dimension paysagère que chacun porte.

La civilisation grecque fait partie de celles qui d'après Augustin Berque n'ont jamais pu atteindre cette dimension paysagère, et ce malgré toutes les avancées que la civilisation grecquo-latine a pu mettre en avant. Le mythe célèbre du peintre Zeuxis illustre à quel point le gouffre fut grand pour l'une des civilisations que certains qualifient encore des plus illustres. Les raisins que le peintre peint un jour d'été furent si parfaits qu'un corbeau déchira la toile en tentant d'en saisir. Et c'est en picorant les raisins de la toile du peintre Zeuxis (-464, -398), pensant avoir à faire à la plus fidèle représentation de la nature, que le maudit oiseau a condamné la dimension paysagère grecque. A la recherche de la perfection absolue - qu'il a visiblement atteint - Zeuxis se rend incapable de dépasser la représentation - parfaite nous l'admettons - d'un paysage réel qui n'a jamais pu être autre chose qu'un *pays*. Zeuxis chute ici au même titre que Joukahainen devant les certitudes d'un paysage qu'il décrit mais ne peut transposer.

Intéressons nous de nouveau au monde Nordique et plus particulièrement à l'une des oeuvres les plus connues de

la peinture paysagère nordique : *Vinternatt i Rondane* du peintre norvégien Harakd Sohlberg (f.l.14). Ce dernier décrit lui-même l'oeuvre en ces termes que nous ne nous risquons pas à traduire.

«The endless plain upon which I stood was bathed in half-night and mysterious shadow. I saw deformed, twisted and overturned trees, mute indications of nature's inconceivably powerful forces, for the storm's might and fury. Now all lay calm and still : the stillness of death. I could hear my own rapid breathing. Before me in the distance rose a range of mountains, beautiful and majestic in the moon-light, like petrified giants. The scene was the most magnificent and filled with fantastic stillness that I have ever experienced. Over the white contours of a Nordic winter stretched the sky's endless vault, filled with myriad glimmering stars. It was like a holy service in a great cathedral.»¹⁶

Sans faire l'analyse commentée du tableau - nous en serions bien incapables - il est indiscutable que la représentation dépasse la simple description du paysage réel. Nous sommes bien loin de la perfection de Zeuxis, peu d'oiseaux se tromperaient quant à la nature du paysage représenté. La volupté des montagnes norvégiennes, le ciel lourd et puisant qui se confond avec la vallée, la faïte des arbres courbés, tordus, enlacés et une étoile naïve qui brise la force de la composition noyée dans un bleu étourdissant ; tout ici n'est qu'artialisation, subjectivisation d'un paysage réel transposé dans le monde de l'imaginaire.

1.3. UNE RELATION TRAJECTIVE

Au regard des deux premières parties, les sociétés Nordiques semblent bien avoir été en mesure de dépasser un stade proto-paysager. Les ressources et la diversité du pays Nordique traduites dans toute leurs splendeurs au travers de leurs lumières peuvent désormais susciter un engagement subjectif et un dépassement culturel. Le paysage n'est dorénavant plus pays ou territoire mais s'accompagne d'une nouvelle dimension, celle d'une médiance.

1.3.1. TRAJECTION PAYSAGÈRE

«Le milieu est défini non point comme un objet mais comme la relation de l'humanité à l'étendue terrestre. [...] Il existe à la fois comme environnement (c'est son versant physique) et comme paysage (c'est son versant phénoménal). [...] La médiance relève à la fois du physique et du phénoménal, de l'écologie et du symbolique, du factuel et du sensible.»¹⁷

Cette question de milieu qu'énonce Augustin Berque nous intéresse tout particulièrement car c'est celui qui introduit l'architecture dans le processus paysager. Alors que le pays est devenu paysage au travers de son artialisiation et sa métaphorisation que l'on nomme *médiance*, comment dès lors comprendre l'implication de l'homme et de l'humanité dans ce processus, et ceux au delà des questions picturales? En un mot comment l'homme trouve sa place dans cette dimension paysagère, et notamment au travers de l'architecture - nous y arrivons enfin.

En effet, l'homme qui se tient debout, référence explicite au travail de Caspar David Friedrich (fl.15), ne peut qu'influencer son environnement, parce que c'est celui qui regarde (cf I.1.2) mais aussi celui qui se regarde dans son environnement ; c'est l'avènement du paysage comme une double représentation. La médiance paysagère devient trajective, c'est à dire fonctionnant dans les deux sens ; l'environnement commuté en paysage, et le paysage qui commute son environnement. La poésie devient poïèse. La poésie - du «voir comme» - devient poïèse - du «créer comme».

Afin d'être plus explicite; reprenons la métaphore du peintre. Si le paysage réel est transposé dans sa représentation picturale - la *poésie* - le peintre en retour modifie cet environnement à travers le paysage qu'il dépeint - la poïèse. L'action de peindre un paysage ou de le chanter n'influe cependant pas directement sur l'environnement présent mais seulement sur la représentation que l'on peut s'en faire, l'architecture quant à elle en a les moyens puisqu'elle s'applique dans le monde réel.

Ce retournement, ce recentrement Cartésien, possède une grande importance et participe à la définition d'une dimension paysagère. En effet, c'est cette trajective qui permet de relativiser une médiance paysagère parfois



trop importante - surtout dans les sociétés et civilisations primitives. Ne perdons pas de vue que le paysage est aussi le royaume de la Nature qui par essence s'oppose au monde Culturel. Les forêts, fjords, montagnes nordiques malgré leurs qualités pittoresque furent et sont peut être encore source de peur, d'interdit. La sanctuarisation de ces espaces, même artialisés, sont synonymes de l'importance d'un paysage humanisé et personnel qui parfois s'affirme en opposition. L'architecture, indispensable à la définition d'un espace où demeurer prend dès lors corps avec cette notion et participe peut être de la manière la plus efficace à cette question de trajective.

«L'horreur du démesuré, la sauvagerie d'une telle force irruptive de la nature conduit à ce rétrécissement autour d'objets mesurables»¹⁸

A travers ces lignes, Anne Coquelin nous rappelle l'importance de ces lieux, de ces paysages internes que l'architecture porte. La dimension paysagère est donc traduite à travers l'architecture dans cette double relation :

- celle d'une poésie architecturale ou l'espace architectural est qualifié par sa relation à l'environnement
- celle d'une poïèse architecturale ou l'espace architectural qualifie l'environnement en retour.

I.3.2. UNIVERSALITÉ ET INFLUENCES

Cette *relation* trajective au paysage, notamment appliquée à l'architecture, implique dorénavant de la définir. Si l'architecture peut qualifier l'environnement, dans quelle mesure cette transformation s'applique-t-elle, à plus forte raison si la médiance paysagère originale est subjective et personnelle. Comment peut-on individuellement modifier et qualifier notre environnement au travers de l'architecture? La réponse tient dans l'énoncé de ce que Christian Norberg Schultz nome universalisme et que Claude Levi-Strauss qualifié d'*intégralement transparent à la réalité.*»

«The universal simply designates the basic structures of life and place. We have already recognized the structure of place as a cooperation of space, form and gestalt ; further, we have defined the structure of life as orientation, identification, and recollection and have shown that the two are inseparable ; indeed, they, constitute a whole that is called "being-in-the-world". But let us not forget that this, in practice, requires ever new choices and interpretations of the basic structures. These choices and interpretations are both temporally and locally dependent. Since the basic structures being-in-the-world, they are synonymous with human nature, and thus with the "fore-conception" mentioned earlier. Fore-conception is that which, in our discussion, allows for the comprehension of the structure of the surroundings. As human beings, we comprehend through orientation in space, identification with built form, and the recollection of goals, ways, and areas»¹⁹.

Demeurer dans un lieu et mettre en place des dispositifs spatiaux adaptés à cette recherche est bien entendu inscrit dans un contexte paysager mais peut aussi se rattacher à des référentiels que l'humanité ou tout du moins une civilisation partage. Parler d'universalisme et d'architecture nous renvoi forcément à l'espoir déchu que les modernes ont porté durant plus de trente ans (Cf II.1).

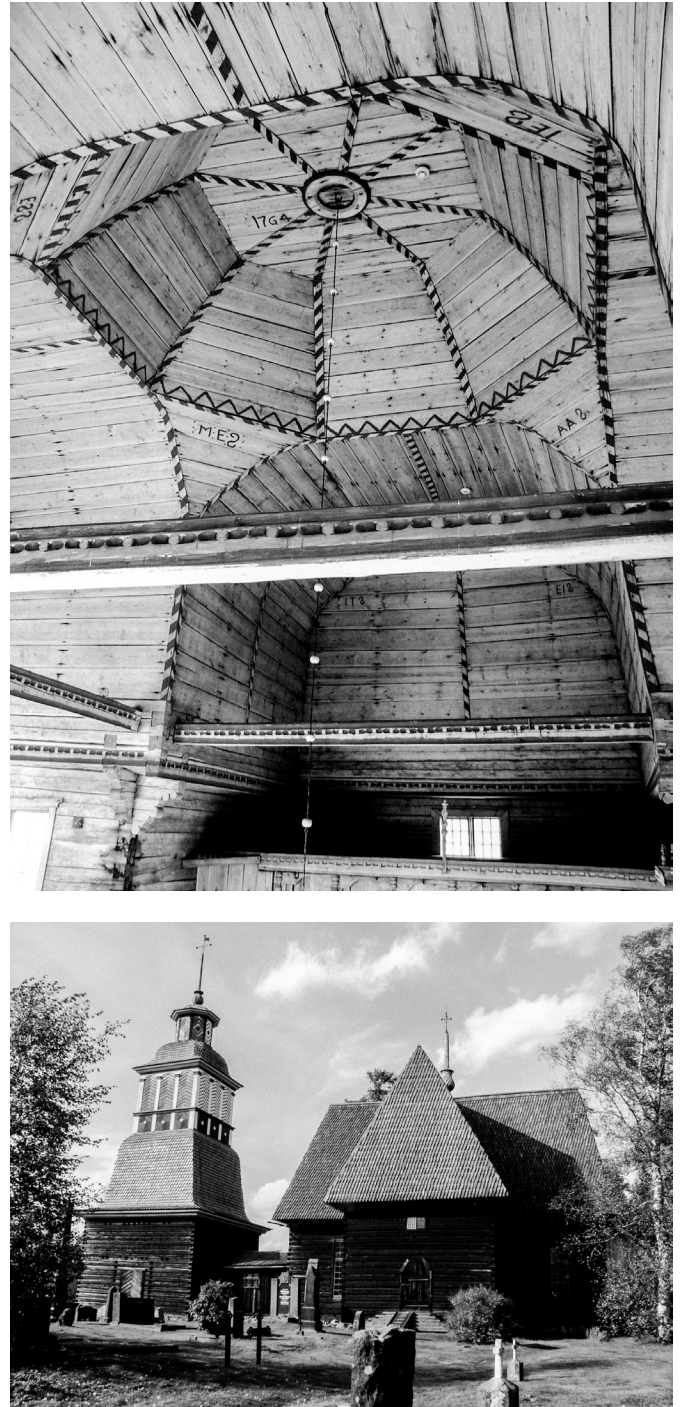
Et parler de modernité, c'est en fait parler de l'avènement de la notion de paysage dans nos sociétés occidentales. C'est autour du XVI^e siècle que cette notion apparaît en Europe Occidentale bien plus tard que les sociétés Chinoises. Cet avènement retardé, que certains imputent aux civilisations grecquo-romaines - qui rappelons-le n'ont jamais possédé de raison paysagère - s'accomplit, lorsque nos civilisations occidentales parviennent à décrire le monde physique en tant que tel, de manière objective.

Nous énonçons cependant un paradoxe : la médiance paysagère n'est-elle pas justement cette transcription artialisée au delà d'une objectivité? La découverte de la perspective, et les travaux des physiciens tel que Descartes, Newton, Bacon ou Galilé, si nous nous entendons sur le manque cruel d'artialité, tendent cependant tous vers l'abstraction absolue de l'espace et du monde physique. Cette absolutisme de l'abstrait n'est ni plus ni moins que l'universalisation du rapport subjectif. Au travers de ce nouveau monde physique détaché des réalités concrètes, l'homme déplace bien son regard du territoire réel vers le sien propre ou plutôt celui de l'humanité, pour en retour modifier la perception de son environnement.

S'il n'est pas véritablement question de regard subjectif sur le monde, il est cependant bien question d'un détachement de l'univers réel concret indispensable pour s'extraire du proto-paysage. Le siècle des Lumières et les idées qu'il développe - celles qui trois siècles plus tard guideront le parcours moderne - représente l'universalisme d'une médiance paysagère ; ce même universalisme que décrit Christian Norberg Schultz. Et c'est cette universalisme qui échappa à la civilisation Chinoise pourtant tellement concerné par sa dimension paysagère.

«L'Asie Orientale, en voyant la nature elle même dans ce qui n'était que sa raison paysagère, s'est condamné à ne pas découvrir la physique moderne [...] jusqu'au jour où l'intrusion de la civilisation moderne l'à déchiqeté.»²⁰

Retournons au Norden. Malgré l'ampleur de la médiance paysagère dans les mythes et représentations picturales, les civilisations nordiques ont toujours su s'ouvrir à l'influence des pays du Sud, aux siècles des lumières puis à la modernité. Cet engagement vers l'universalisme est une des clefs pour comprendre comment la trajective paysagère a un sens. A travers l'importation de nouveaux schèmes architecturaux, l'architecture nordique se donne les moyens de questionner sa propre médiance



paysagère et de l'enrichir.

Sans parler de l'influence de l'architecture moderne (cf II), l'exemple d'une architecture Classique Nordique - qui provient de la relecture de l'antiquité Grecquo Latine - est significative. Alors que la Finlande est le pays le plus éloigné de cet héritage latin, c'est aussi sa capitale qui expose avec le plus de force un classicisme Scandinave au travers de la Senate Square d'Helsinki. Le cas de très nombreuses églises classiques dans le *Norden* témoigne aussi du même procédé. Encore une fois, les modèles trans-culturels sont importés (plan en croix grecque ou octogonale) mais détournés. L'église finlandaise de Petäjavesi construite en bois témoigne de cet modification du modèle latin : nous sommes bien loin des nefs romanes en pierres de taille mais malgré tout dans une église chrétienne (fl.16).

«The objective was [...], to manifest the universal in a Nordic manner, not by means of a medieval contradiction of the classicism language or form but by extracting its basic qualities»²¹

Résumons notre propos. La médiance paysagère indispensable au développement de sa dimension architecturale, ne développe une trajective poétique qu'en acceptant d'intégrer des regards multiples trans-contextuelles ou trans-historiques, se revendiquant d'une certaine universalité.

Après tout, l'intérêt que nous portons aux paysages nordiques n'a de sens que si nous pouvons les comprendre. Combien d'entre nous sont-ils dépassés par la dimension paysagère de cultures orientales qui ne témoignent d'aucun référentiels que nous pouvons partager?

I.3.3. CAS DES STAVKIRKES

En guise de conclusion de cette première partie, laissons encore une fois de côté nos investigations théoriques et illustrons le propos que nous avons pu tenir de manière plus efficace et concrète autour d'une courte étude de cas. Il sera ici question des *Stavkirkes* (Norvégien), *Stave Church* (Anglais) ou maladroitement *Église en bois debout* en Français qui apparaissent comme le premier manifeste (bien avant le classicisme nordique) d'architecture qui participe pleinement à cette dimension paysagère Nordique - n'est-ce pas l'enjeu de ce mémoire?

Ces églises médiévales typiques de la Norvège, mais que certains estiment présentes dans toute l'Europe du Nord, ont été construites au début du XII^e siècle. Seules 28 églises existent à l'heure actuelle alors qu'on estime entre 1000 et 2000 le nombre de *Stavkirkes* construites le long des siècles. L'étude de cas se centrera sur l'église de Borgund, Norvège que j'ai eu la chance de visiter - malheureusement en réhabilitation sous bâche, les photos sont inexploitables.

Parler de la conception et du dispositif spatial d'une église prédispose en amont une trajection paysagère dont il a déjà été question un peu plus haut. Christian Norberg-Schulz précise même que *«the history of sacred architecture is the history of the accommodation of the universal to the temporal»²²*

Construite au XII^e, les *Stavkirkes* sont les premiers espaces sacrés dédiés à la religion chrétienne. Le monothéisme succède aux rites et croyance païenne des cultes nordiques pourtant annonciateurs d'une médiance paysagère à l'origine. La société Norvégienne est donc, à ce moment précis, capable de dépasser culturellement les limites de son propre environnement et de s'ouvrir à une culture externe. Ici est la clef de voûte de la dimension paysagère de ces églises.

Parallèlement à ce bouleversement culturel, les *Stavkirkes* s'installent dans leur grande majorité au cœur des vallées majestueuses pour amplifier une dramatisation du paysage (fl.16-17). Construites sur des anciens sanctuaires païens, la culture Norvégienne installe ses nouveaux lieux de culte dans le ventre de la Terre.

Cependant, dorénavant dévolus au nouveau Dieu unique, ces nouveaux sanctuaires seront les premiers à assumer une verticalité jusque dans la réalisation des spirales élancées au sommet des toits et des clochers. Cette relation à un culte étranger illustre comment la trajective paysagère s'effectue au travers de l'architecture : une église au cœur de la vallée et une église qui en sort ou pour paraphraser Christian Norberg-Schulz à la fois participante et spectatrice.

«This indeed says it all : living and fantastic, wild and tensive ; lines and forms rising the sky, met there by dim light. The great landscape acts both participant and spectator»²³

Au regard du même procédé, il est particulièrement intéressant de noter que les *Stavkirkes*, comme leur nom l'indique, sont construites en bois - en pin sylvestre pour leur très grande majorité. Alors que le monde chrétien possède déjà depuis longtemps un langage et une écriture architecturale pour les lieux de culte telles que les églises ou cathédrales, la société Norvégienne de l'époque en reste démunie. C'est donc l'utilisation des ressources matérielles et conceptuelles qui primera pour la conception des églises.

Cette conception rudimentaire donne à voir l'unicité des *Stavkirkes*. Le système constructif de l'Église et plus particulièrement la nef centrale reprennent presque littéralement les *log houses* vernaculaires. Le vocabulaire du bricoleur reprend ici sa place à part entière dans la conception d'un espace de culte qui possède une écriture toute différente en comparaison du modèle importé - celui des églises romanes en pierres de taille.





figure 1.19



Dorénavant en bois, l'espace de célébration au cœur de l'église doit pouvoir être adapté à ce nouveau matériau qui rompt avec la tradition de la pierre. Finit le temps du «*jeu, savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière*» des contrées latines du Sud. La pierre ayant laissé sa place au bois, particulièrement sombre, calciné pour lutter contre les éléments. Comment faire autrement?

Et c'est peut être à travers la recherche d'une nouvelle dimension sacrale que les *Stavkirkes* s'illustrent d'une incroyable dimension paysagère, peut être la première de son histoire architecturale. L'espace déjà particulièrement sombre se referme dans un enchevêtrement de corniches et de sculptures en bois. Le volume interne se tort, se déforme dans une expression étrange presque organique. L'utilisation de la lumière bien entendu renforce cette intériorité dramatique. A la manière d'une mise en abîme, le paysage Norvégien se recompose dans l'espace interne de l'église entre tension extrême des poutres en bois et la lumière soigneusement filtrée par le parement en bois[

Nous ne pouvons pas finir cette courte présentation des Églises en bois debout sans citer la description - que nous ne risquerons pas de traduire - faite par Martin Hansen dans son ouvrage *Orm og Tyr*.

«One does not quickly comprehend the idea in such a building. Myriad roofs and gables compel the glance wildly upwards, till it springs from the spire to the heavens, piercing javeling-like. The church is a living, fantastic creature - wild, darkly glowing black, umber, ochre, gold ; here and there, scaly like a monster, the shingles. It is foreign, demonically agitating, demonically confounding. In the first instant, one asks oneself if this is at all architecture ; in the next, the strange structure stands totally still, not heavily resting, but hovering as if weightlessly. The eye has yet to decipher its line, let alone understand its construction. Nothing is clear, but one understands when the eye has captured its dramatic theme, everywhere elements stretch and dissolve and radiate from the building ; or rather, it is both tensive and liberative in relation to the great landscape around... On the high broad door surrounds of very small doors, graven ornament flows in powerful motion. Also within, carvings and painted decoration sprout forth like a living stream on obscure surfaces... There comes but little sunlight into the stave church. Some still have original windows, small round peepholes high up under the roof of the nave. The weak light is split by roofwork and sinks like a dim atmosphere into the room.»²⁴

Cette étude des *Stavkirkes* clôture cette analyse descriptive de la dimension paysagère nordique et met en lumière de quelle manière cette dimension paysagère participe à son architecture, celle d'un nouveau modèle importé qui trouve sa place dans son contexte, s'en ins-

pire et le modifie.

Dans un premier temps proto-paysage, prisonnier des ressources et des caractéristiques des territoires nordiques, le paysage est artialisé, symbolisé et subjectivé par ses habitants dans sa médiance paysagère : le *pays* est devenu *paysage*. Enfin, au travers d'une trajectoire paysagère, le paysage est influencé et influence la relation de l'homme à son environnement pour participer pleinement à sa manifestation spatiale dans l'architecture.

PARTIE DEUX

DEUX MODERNITÉS | DEUX PAYSAGES



II.1 INTRODUCTION À UN RAPPORT PAYSAGER

Au travers de la première partie, nous avons pu constater que le contexte Nordique au travers de son histoire, de son territoire ou de sa lumière, présente une réelle relation au paysage. Au regard de l'exemple des *Stavkirkes*, l'architecture peut témoigner de cette raison paysagère au moyen de dispositifs spatiaux, de matériaux ou de principes constructifs par exemple.

Lors de cette seconde partie, nous tenterons de mettre en lumière de manière beaucoup plus précise cette relation au paysage au travers de l'architecture et des outils qu'elle convoque. Encore une fois, ce travail de recherche ne prétend pas décrire de manière exhaustive ces différents outils - qui restent inscrits dans un contexte propre, impossibles à dissocier et généraliser. Nous axons notre réflexion sur l'étude de l'extension de la Cour de Justice de Gunnar Asplund à Göteborg, Suède. Cette étude, qui s'appuiera aussi grandement sur mon expérience personnelle, sera mise en comparaison avec un édifice de la même période : la Casa del Fascio de Giuseppe Terragni à Como, Italie.

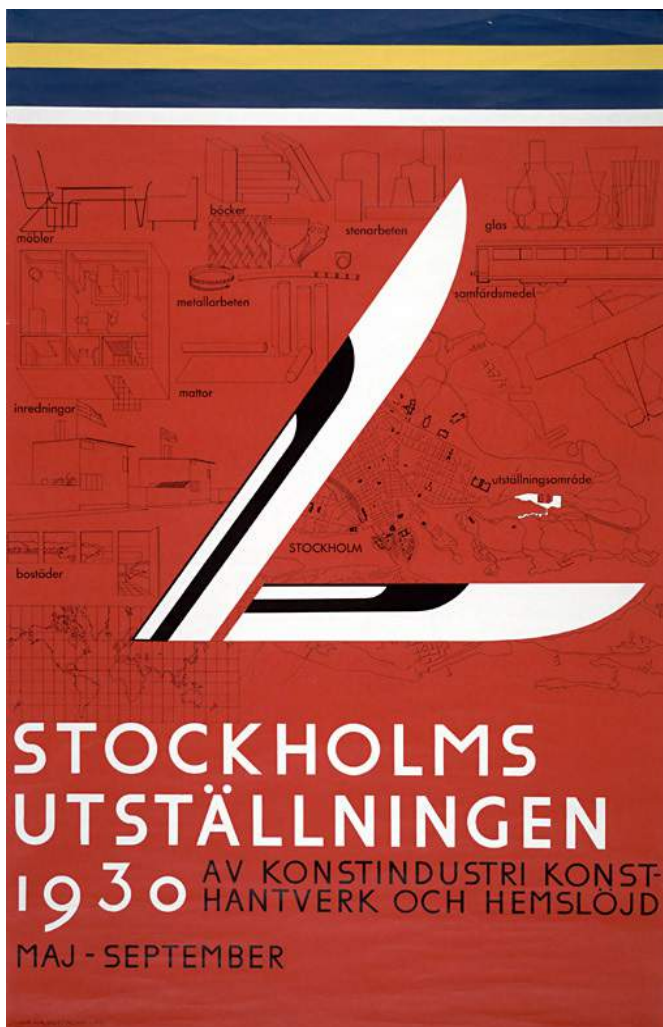
II.1.1 ARCHITECTURE DE LA MODERNITÉ

Dans un premier temps, revenons sur le choix de ces édifices. Il semble paradoxal d'illustrer notre propos autour d'édifices résolument modernes dans leur conception et leur époque de construction. En effet, la période moderne sera celle qui autour du globe aura tenté à de multiples reprises d'uniformiser, internationaliser, si l'on s'en réfère au CIAM, le style voir les dispositifs spatiaux et l'architecture. Alors que nous avons pu voir lors de la première partie que la relation au paysage est quant à elle inscrite dans un contexte géographique, comment comprendre une relation unissant des édifices résolument modernes et une relation paysagère.

Dans un premier temps, il est intéressant de noter que le mouvement moderne de l'architecture est étroitement lié à de vastes changements paradigmatiques, économiques, culturels et sociaux à travers le monde : exode rural, explosion démographique, découverte de nouvelles ressources, révolution industrielle, etc. L'architecture moderne accompagne cette évolution des sociétés par une évolution de l'architecture dont les premiers essais sont résolument liés à une réponse vis à vis de ces changements : fonctionnalisme, hygiénisme, urbanisme de grande échelle, etc.

Cependant, alors que l'architecture moderne essaye de répondre à l'ensemble de ces problématiques, il est aussi intéressant de noter que cette réflexion s'accompagne parfois d'un retour à une architecture archaïque ou tout du moins à une idée de la construction qui jalonne l'histoire de l'architecture et des peuples.

Dans les pays Nordiques, plus que partout ailleurs, est mis en lumière cette dichotomie entre une réponse mo-



derne à de nouvelles problématiques architecturales et la place de la tradition dans la construction.

Dans un deuxième temps, cette dualité fait écho à la notion de trajective que nous avons déjà mis en lumière lors de la première partie. La période moderne est bien la première où l'influence de concept et de stratégies architecturales trans-culturelles et trans-historiques viennent se confronter à l'idée de ressources d'un territoire et à la médiance paysagère que les peuples ont développé au long de leurs histoires. C'est cette confrontation qui permet enfin à l'architecture de témoigner d'une dimension paysagère pour la simple raison qu'elle influe à travers des modèles importés et que ces modèles le sont aussi en retour.

Pour ces deux raisons, l'étude d'édifices modernes offre beaucoup plus de résonance dans cette dualité, que celle que l'on pourrait effectuer sur des bâtiments contemporains s'adressant au paysage et qui paradoxalement ne le font que partiellement.

II.1.2 ARCHITECTES

Cette relation à une certaine internationalisation nous amène à nous questionner sur les deux architectes : Gunnar Asplund et Giuseppe Terragni. Il est intéressant de noter que ces deux architectes, en plus de partager la même époque, témoignent de la même posture architecturale au regard de l'identité et de l'héritage passé de leurs nations respectives.

Gunnar Asplund (1885-1940) est le membre fondateur de ce qui sera appelé le Classicisme Nordique. Ce mouvement du début du XX^e siècle fait la charnière entre le romantisme Nordique, qui se revendique d'une culture ancienne, voire archaïque de l'architecture Nordique et du fonctionnalisme des années 1930 avec l'exposition de Stockholm que Gunnar Asplund préside.

«Through the sequence of designs, you can trace his journey from national romanticism to classicism and then right at the end, just in time, this flowering of modernism (his great leap into modernism took place in his Stockholm Exhibition project in 1930).»¹

Pour sa part, Giuseppe Terragni (1904-1943), fut membre du Gruppo 7 qui se revendique du néo-classicisme italien et du rationalisme. Comme son homologue Suédois, Giuseppe Terragni traduit le passage d'une architecture marquée par l'héritage classique italien, notamment Vitruvien, vers une modernité grandissante dont il assure, avec le mouvement Rationaliste, la transition.

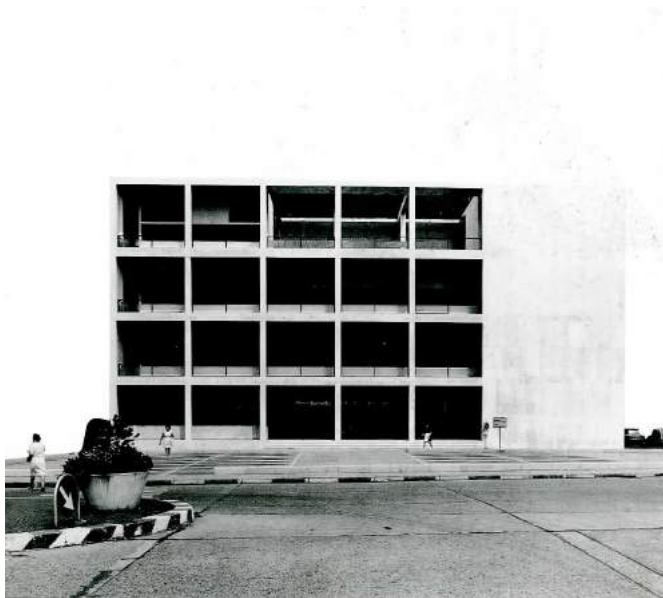
A l'image des édifices modernes, tiraillés entre un héritage architectural et une nouvelle internationalisation, la posture des architectes présente aussi cette évolution, souvent chaotique, qui, nous verrons, influence de ma-

nière radicale leur architecture et la relation au paysage qu'ils entretiennent.

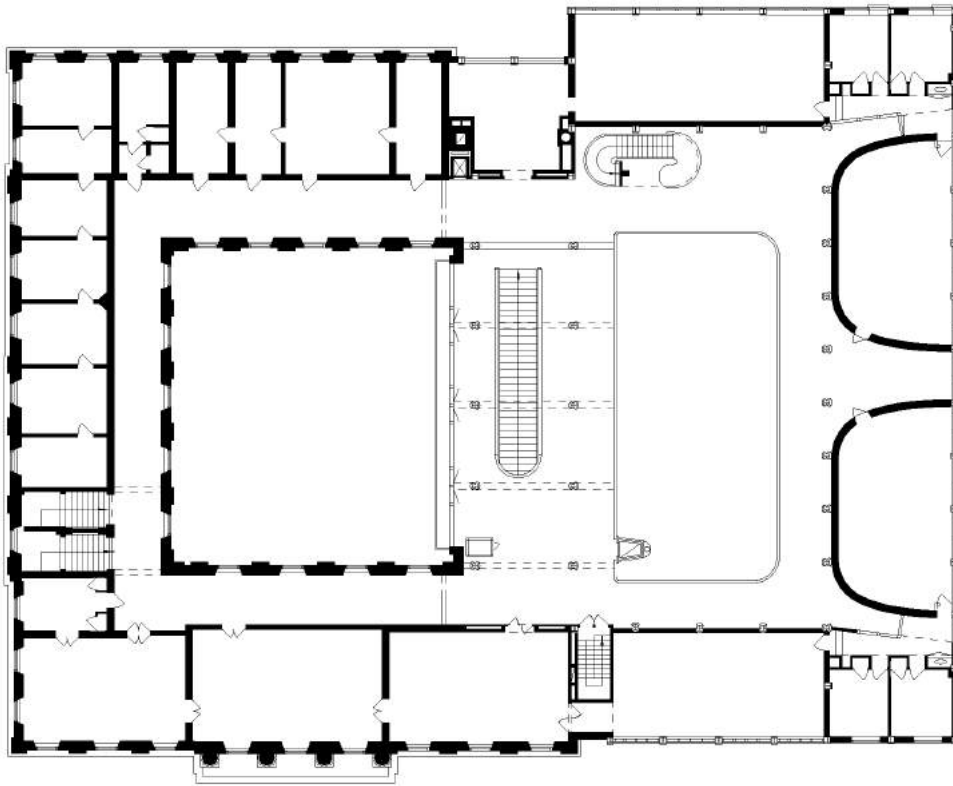
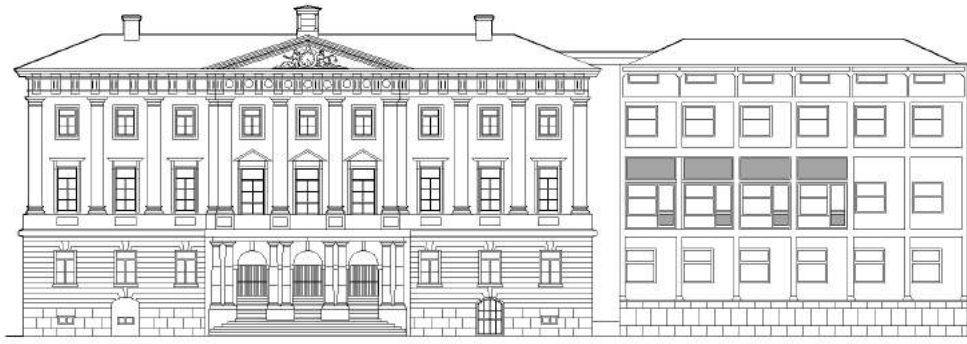
II.1.3 CONTEXTE URBAIN

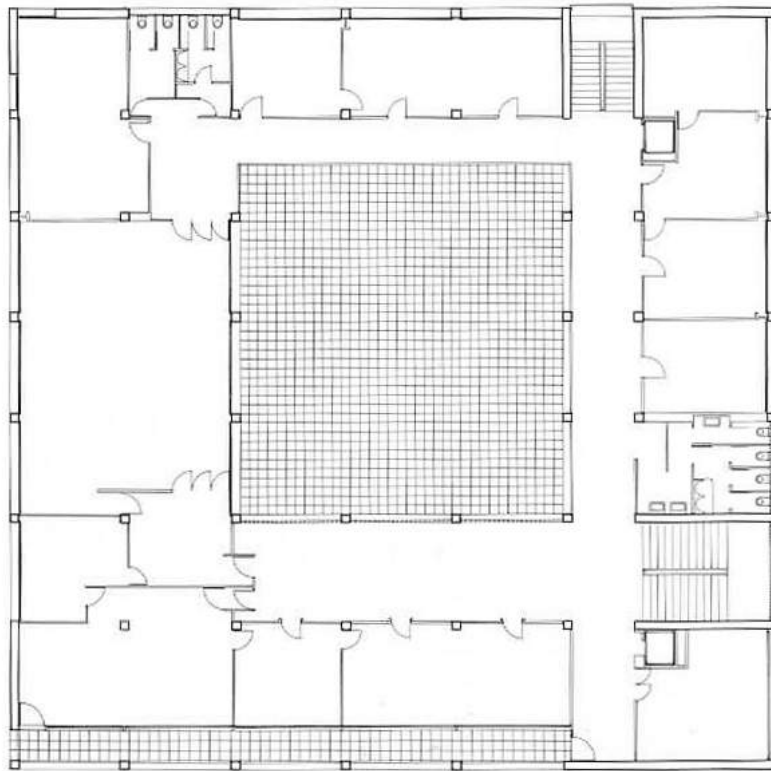
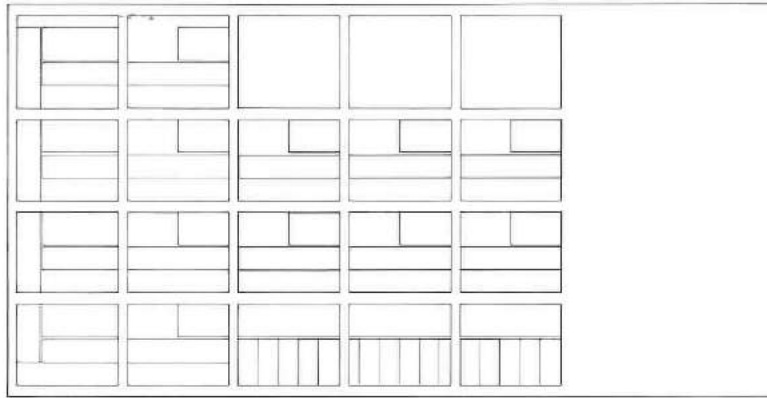
Enfin, éclaircissons le contexte urbain de ces deux édifices. Il paraît aussi paradoxal de mettre en lumière deux architectures résolument urbaines pour parler du paysage. Pour la dernière fois dans cette introduction, rappelons que la dimension paysagère n'est pas seulement inscrite dans une relation à la Nature ou à un univers végétal - qu'elle serait-elle de toute façon? Il a toujours été question à travers ce travail de recherche de parler du paysage comme milieu et comme relation à un territoire réel et de sa relation métaphorisée. Si cette métaphorisation s'accompagne très souvent d'un rapport à la Nature (cf I.2.2) ; celle-ci n'est pas à comprendre comme l'ensemble de la faune et de la flore mais celle du dépassement d'une condition Naturelle par Culture. Après tout, le mythe Kalevala ne met-il pas en scène deux êtres humains?

Cette médiance paysagère toujours intériorisée et métaphorisée peut, par conséquent, très bien s'effectuer dans un environnement urbain dans le dépassement des ressources et des schèmes de la ville et du contexte urbain. A l'image de l'étude d'édifices modernes, il est parfois plus enrichissant d'interroger des édifices urbains plutôt qu'en pleine nature, qui peinent parfois à sortir d'une médiance littérale et épuisée d'un paysage naturel.









II.2 UNE POÏÈSE ARCHITECTURALE

L'ensemble de ces réflexions sur la place de la modernité, de la posture architecturale et du contexte urbain mettent une fois de plus en lumière que la dimension paysagère dans l'architecture fonctionne dans cette ambivalence que nous avons définie comme poétique et poïétique.

C'est donc à travers ce schéma que nous illustreront la manière dont ces édifices témoignent de cette dimension, comment peuvent-ils s'affirmer dans un contexte paysager et comment en retour cette dimension paysagère s'affirme à travers l'architecture. Rappelons que cette distinction dans la trajectoire paysagère n'est jamais aussi catégorique et qu'il existe toujours des aller-retours perpétuels entre architecture et paysage.

II.2.1 INSCRIPTION CONTEXTUELLE

La rénovation et l'agrandissement de la cour de Justice de Göteborg en Suède débutent par l'obtention du concours par Gunnar Asplund en 1912. Il faudra attendre vingt-quatre ans pour qu'en 1936, le bâtiment soit révélé à la ville et suscite, en passant, le plus gros scandale architectural du siècle à venir. Au long de ces vingt-quatre années de conception et de remise en cause tant par les maîtres d'œuvre que par Gunnar Asplund lui-même, le bâtiment propose une lecture du changement progressif de l'architecture d'Asplund, notamment la manière dont son héritage romantique rencontre le néo-classisme puis le fonctionnalisme nordique et s'affiche dans la relation de l'architecture à son environnement.

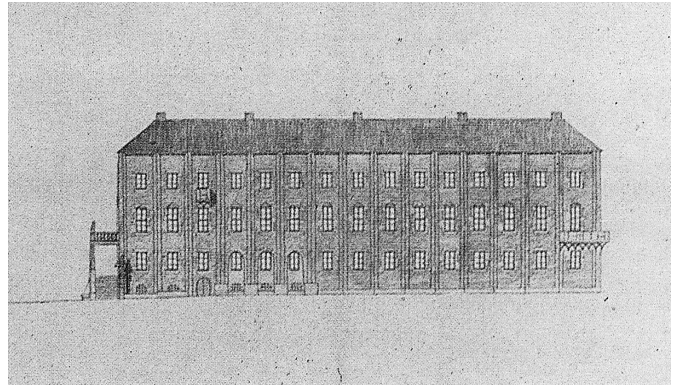
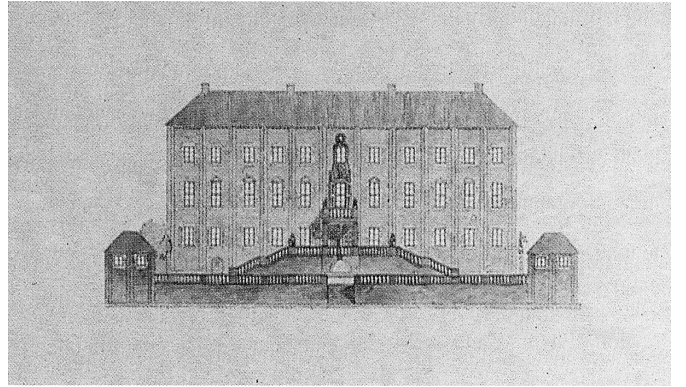
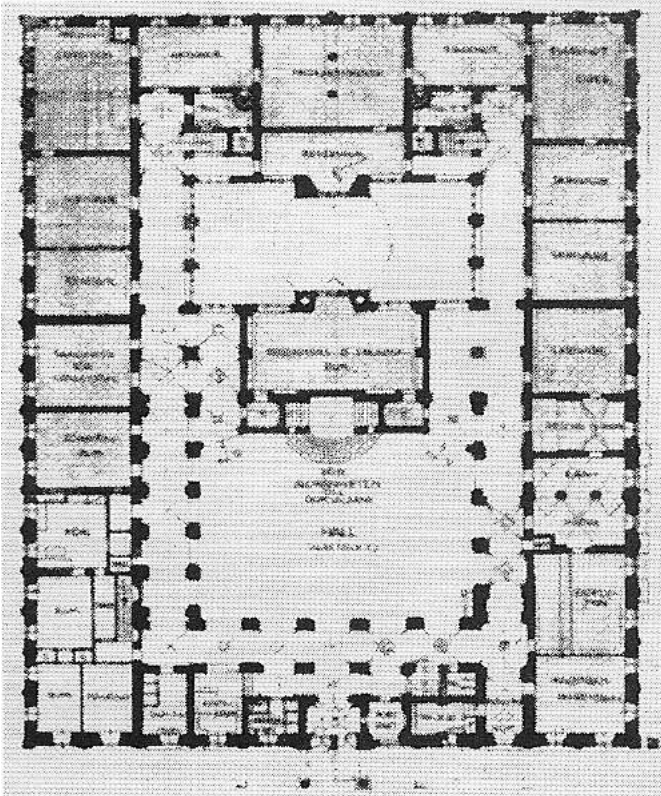
Dès lors et au regard du contexte urbain des deux édifices, nous pouvons questionner l'inscription contextuelle dans le lieu d'un tel bâtiment. Les deux situations offrent un contexte quasi similaire : l'intégration d'un bâtiment autour d'une place (aux dimensions presque identiques) capable de composer avec une église gothique et d'un tissu constitué lui aussi gothique (f.II.9-10).

Nous n'interrogerons pas l'approche contextuelle de la Casa del Fascio pour la simple raison qu'elle est inexistante. Giuseppe s'efforce, sur l'ensemble des documents graphiques qu'il construit, de littéralement effacer l'environnement. Ses montages photographiques suppriment le contexte jusqu'à effacer tout rapport à l'existant : place, colline, bâtiments alentours, même la place remplacé par la foule (f.II.8). Nous retrouvons ici les enjeux que nous avons évoqués en amont de ce comparatif. L'héritage Vitruvien, lui-même grecquo-romain, ne laisse pas la place au contexte d'exister. Le site se noie dans l'universalisme de la médiane physique. Le bâtiment n'est que perspective dans une matrice blanche, paysage qui se revendique d'une abstraction absolue.

Gunnar Asplund va, pour sa part, produire un effort considérable quant à l'insertion contextuelle du bâtiment. L'enjeu est tel que plusieurs propositions (et de nouveaux







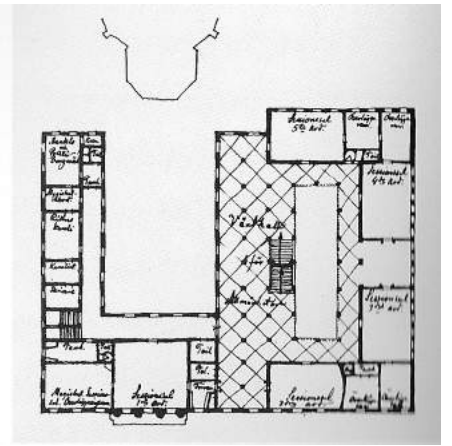
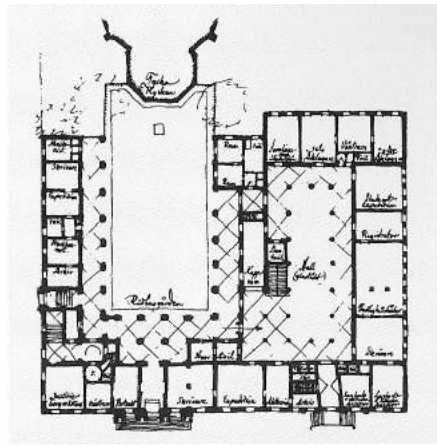
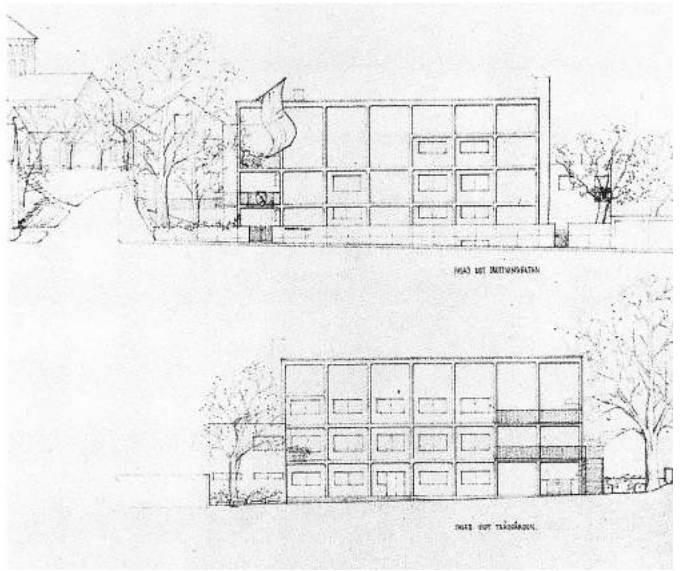
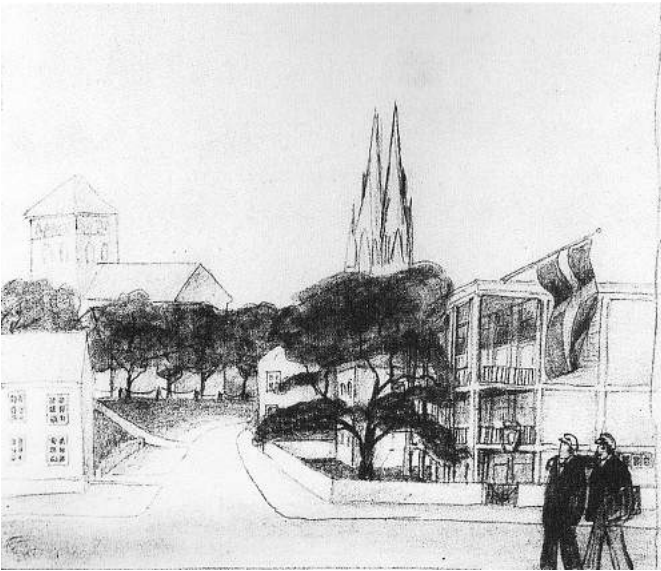
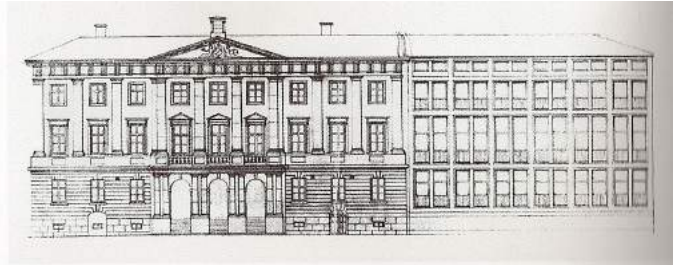
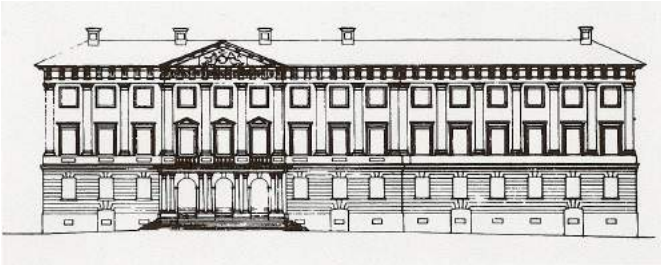


Figure II.13



concours qu'il gagnera) inscrivent la nouvelle Cour de Justice dans un réaménagement global de la place et des bâtiments aux alentours, dont il concevra une partie. Cependant, l'intérêt principal de cette inscription contextuelle se trouve dans le dessin de plan et la manière dont Asplund intègre l'ancienne cour de Justice et le canal au Sud. Gunnar Asplund s'essayera à deux solutions. La première est celle de refuser de considérer la façade sur place comme principale et d'ouvrir le bâtiment sur le canal (f.II.12). La seconde, au contraire, sera de réintroduire la façade sur place comme principale et de composer l'extension comme un tout - choix qui se retenu après dix ans de réflexion. Nous reviendrons dans la partie suivante sur l'implication de ce choix quant à la façade mais restons sur la relation spatiale qui unit l'extension de la cour de Justice avec l'ancienne.

L'extension de la nouvelle Cours de Justice s'organise autour d'une cour tantôt ouverte ou fermée qui s'ajoute à celle déjà existante de l'ancien bâtiment. Au long des étapes de conception de Gunnar Asplund, le rapport qu'entretiennent ces deux cours, témoigne de l'évolution de l'architecture d'Asplund et du certaine dimension paysagère. Avec sa première proposition de 1913 - celle avec laquelle il gagne le concours - Asplund fait preuve d'une rigueur architecturale dans la lecture symétrique de son plan, unifiant les deux cours axialement par rapport aux canal (f.II.11). Nous pouvons admettre que cette première proposition n'est pas beaucoup plus contextuelle que celle de son contemporain Terragni. En niant la place à l'ouest, Gunnar Asplund profite d'une mono-orientation capable d'absorber stylistiquement l'extension et d'exprimer sans retenue l'expression d'une façade romantique au Sud (f.II.12). Là encore, la relation paysagère s'évanouit ; le dessin de la façade romantique prend place dans un paysage qui se noie dans une nouvelle abstraction - les bâtiments adjacents ne sont même plus représentés.

La municipalité souhaitant cependant intégrer la place dans le processus de conception est dubitative quant à la négation de la façade Est, Gunnar Asplund modifie sensiblement l'organisation spatiale du bâtiment et accepte, dans une seconde mesure, une approche plus classique, notamment dans le traitement de la façade Est. Cette dissymétrie qui s'opère dorénavant dans la plan de Gunnar Asplund entraîne une nouvelle réflexion quant aux deux cours intérieures (f.II.13). L'entrée principale Sud laisse place à une seconde à travers l'ancien bâtiment - qui pourtant quelques années plus tard disparaissait de sa conception - ainsi qu'une troisième entrée au travers de l'extension. De même l'église gothique à l'Ouest fait sa première apparition et se fait ouvrir, cas exceptionnel, les deux cours pour composer une esplanade à l'Ouest. L'espace commence donc à s'introvertir autour d'éléments urbains que Gunnar Asplund considère comme à part entière de sa conception.

Il faut attendre 1934, pour que la conception de la nouvelle

Cour de Justice prenne un nouvel élan - depuis 1924, plus rien ne bouge. Gunnar Asplund, qui depuis 10 ans, semble indécis quant à l'organisation de cette espace intérieur et notamment avec sa relation à l'extérieur, prend une nouvelle décision : l'entrée s'effectuera par l'ancienne partie du bâtiment et sur la place. Quatre ans après la cérémonie inaugurale de l'exposition fonctionnaliste de Stockholm, Gunnar Asplund intègre le bâtiment original ainsi que sa cour centrale comme entrée principale de son extension (f.II.14). Comment comprendre que le Romantisme Nordique dont Asplund se revendique au début du siècle refuse une contextualité, que la modernité qu'il engage vingt-quatre ans plus tard, admet et revendique?

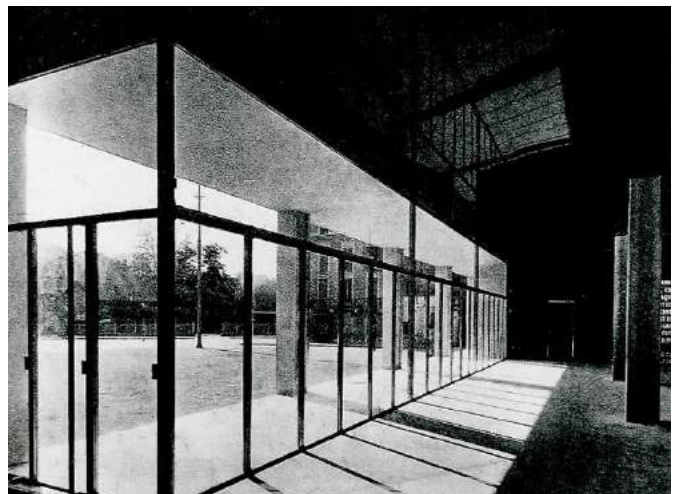
La réponse se trouve paradoxalement exactement là où Terragni efface son bâtiment du contexte : encore une fois dans la trajective paysagère. Les premières propositions de Gunnar Asplund par leur absence de trajective, ne considèrent le contexte que dans sa médiance. L'utilisation de la brique, les ornements, l'entrée, autant d'éléments qui témoigne de l'intérêt porté au contexte, qui s'en nourrit mais qui nie l'influence de l'extension dans le paysage. Le paysage est support d'expression mais jamais partenaire.

La modernité Nordique qui elle, commence à intégrer et comprendre sa fonction de modèle, ne peut passer outre cette responsabilité vis à vis du paysage urbain. Terragni, quant à lui, comprend aussi l'expression modélisante de son architecture, Peter Einsenman dédiera un ouvrage complet à la Casa del Fascio - *Giusepe Terragni : Transformations, Decompositions, Critiques*. Cependant, l'architecte Italien ne l'inscrit toujours pas dans le paysage et préfère laisser son œuvre dans l'imaginaire de la médiance universelle ou pour paraphraser Augustin Berque à propos de la civilisation non-paysagère Grecque, de «faire figurer le monde à l'image de notre raison»².

II.2.2 FAIT SOCIAL

A l'image de cet engagement paysager, le programme de l'extension de cette cour de justice tient son importance dans le fait social que l'architecture porte. A cet égard, l'ironie de la comparaison avec le bâtiment de Giuseppe Terragni n'a rien à envier à sa efficacité. Quant l'un sert la Justice, l'autre établit le siège du parti fasciste de Mussolini. Nous ne discuterons pas des enjeux relatifs à l'architecture fasciste, risquant de tomber dans un manichéisme candide. Cependant, nous pouvons décrire de quelle manière le fait social de l'architecture d'Asplund se différencie de celle de Terragni et de quelle manière elle peut influencer la dimension paysagère nordique.

Rappelons que les deux bâtiments s'organisent tous deux autour d'un atrium central où se tiennent les circulations et une abondance de lumière provenant d'un puit toute hauteur (f.II.4-5). Les deux bâtiments excellent dans le dramatisme de cet espace. Cependant, si ces deux dispo-



sitifs spatiaux partagent de nombreux points communs, l'accès à ces derniers diverge. Giuseppe Terragni dans sa Casa del Fascio soulève son bâtiment sur un socle - rappel éminent à l'écriture antique - et propose une véritable procession pour pénétrer dans l'édifice : une volée de marches monumentales en façade, un seuil et 18 portes électriques cadencées en acier et pour finir un rez de chaussée surbaissé pour atteindre l'espace central de l'atrium en marbre blanc et béton (f. II.17). Il est aussi à noter que le programme ne comporte qu'une vingtaine de bureaux et quelques salles de réunion, nécessitant bien moins d'espace que ce que Giuseppe Terragni propose. L'organisation spatiale du bâtiment ne dépend en aucune sorte du programme mais bien plus des enjeux spatiaux que Giuseppe Terragni souhaite convoquer.

Qu'en est-il de la nouvelle cour de Justice ; l'entrée à travers l'ancien bâtiment, une cour extérieure végétalisée, une façade interne entièrement vitrée et un dallage qui file de l'extérieur vers l'intérieur. Quant bien même la séparation intérieur-extérieur est signifiée par une porte (elle même vitrée), une double hauteur intérieure libère la vue sur l'atrium au centre et sur l'escalier monumental - pour seul seuil (f. II.16).

«The space is many-layered with complex and ambiguous boundaries, more like an external street or square than a traditional room. It is paved in the same granit slabs as the external court, which prompts one to imagine hall and court as a single space modified only by the addition of glass wall, roof, and the bridge-like gallery with stairs.»

The old law court is a classical building with columns and pediments. It expresses the power of the law and visitors feel they shrink in size as they enter. Then they turn right to enter the extension and they find quite a different kind of architecture, representing a different vision of society. This is not concerned about the power of the law and the state. Instead, it sets the scene for humane justice»³

Au travers des mots de Tim Ronalds, nous pouvons reconnaître ici les enjeux nordiques de cette conquête de l'espace paysager (cf I.2.2). Il y a bien ici une recherche de sanctuarisation de cette nouvelle cour de Justice par rapport à l'ancienne. Cette sanctuarisation bienveillante porte les codes d'une nouvelle vision de la société, qui ne s'oppose pas à l'ancienne mais qui au moins s'en détache.

Nous retrouvons ici l'image de l'espace de la clairière fondamentale dans l'architecture nordique. L'entrée par cette cour extérieure végétalisée met en exergue ce rapport intimiste de la nouvelle cour de Justice qui construit elle-même l'espace dans lequel elle se situe. La présence du bois, de l'eau avec une fontaine centrale et du pavement minéral au sol qui se poursuit à l'intérieur sont autant d'outils permettant à Gunnar Asplund d'exprimer cette lecture du mythe de la clairière.

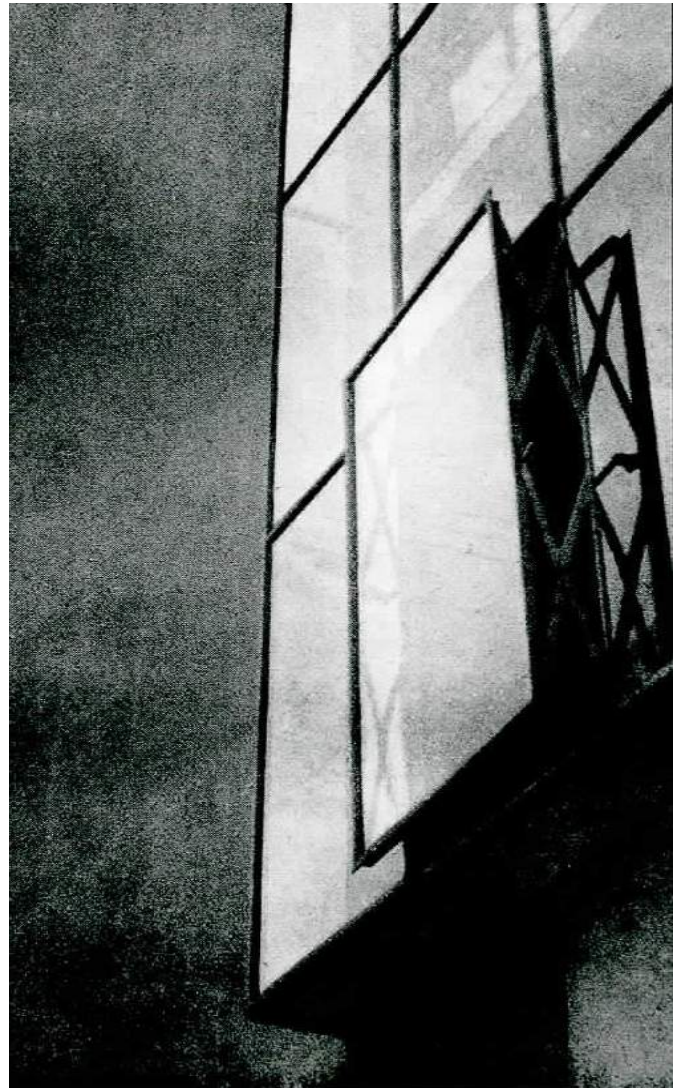
II.2.3 FIGURE DE FACADE

«The means employed are not only a continuation of the dimensions, rhythms, and proportions of the old Court House but a rethinking of it as built form.»⁴

A l'image du travail effectué par Gunnar Asplund pour intégrer sa conception au sein du contexte urbain et de générer un dispositif spatial à la mesure de la dimension paysagère, la question de la façade du nouvel édifice nous emmène à nouveau à nous questionner sur l'engagement paysager d'une telle architecture. Gunnar Asplund passera au travers de nombreux essais de façade ; on en dénombre plus d'une cinquantaine tout au long de la conception. Tout comme l'inscription contextuelle, le travail de Gunnar Asplund durant plus de vingt ans retrace la même évolution de son œuvre et le passage d'une écriture de façade romantique qui nie le paysage environnant ou en tout cas son implication à l'écriture moderne que nous connaissons aujourd'hui. Nous ne retracerons pas de nouveau cette évolution, qui dans une grande mesure reprend la même logique que l'inscription en plan.

Arrêtons nous cependant plus longuement sur cette façade moderne, celle principale donnant sur la place et adjacente à l'ancienne cour de Justice. C'est en 1934 qu'elle fait son apparition et qu'elle conclura le travail d'Asplund (f. II.16). Elle succède à une façade classique dessinée en 1925 et qui reprend exactement les proportions et modénatures de l'ancienne cour de Justice (f. II.14). Neuf ans plus tard, temps nécessaire à la municipalité pour changer de gouvernance et de reprendre le projet en cours, Gunnar Asplund ne peut plus assumer le propos qu'il tenait en 1925 - notons que le fonctionnalisme Suédois est désormais en pleine essor. Il redessine la façade à nouveau pour mettre en lumière la présence du nouveau bâtiment et enfin affirmer la présence paysagère de son édifice. La structure est dorénavant mise à jour en façade. Cependant, l'enjeu est ici de faire preuve de politesse quant à l'insertion d'un bâtiment qui assume sa modernité. De nombreux dispositifs y participeront : reprise des proportions de l'ancienne cour pour la structure, couleur de l'enduit, présence de frises décoratives pour la piazza nobile, et différenciation des ouvrants.

Mais plus important encore, le travail sur la composition de cette façade moderne nous offre une relation particulièrement intéressante quant à la dimension paysagère, et tout particulièrement si nous la comparons avec l'édifice de Giuseppe Terragni. Rappelons une nouvelle fois que l'édifice de Terragni ne présente aucune trajectoire poétique paysagère. Cela ne remet cependant pas en cause un travail de composition de façade illustre. Peter Einseman accorde plus d'une cinquantaine de pages à la seule étude des quatre façades de la Casa del Fascio. Au travers de l'analyse commentée de leurs décompositions, Peter Einseman met à jour une complexité prodigieuse dans la manière dont Giuseppe Terragni intègre



les modèles de l'architecture classique Italienne, les décompose, les recompose pour aboutir à une perfection et une rigueur théorique proprement remarquable - Peter Eisenman en fait à nouveau l'éloge en lui accordant une place d'honneur dans son ouvrage référence *The formal basis of modern architecture*. Cependant, cette rigueur théorique reste encore une fois prisonnière d'une abstraction absolue. La Casa del Fascio est organisée autour d'un plan carré. Cependant, et ce à cause de problèmes statiques liés au terrain, le bâtiment ne peut tenir cette forme parfaite et le plan se réduit de 10 centimètres sur la façade arrière. Dix centimètres en moins qui amèneront l'architecte à déplacer en nue extérieure toutes les fenêtres dorénavant en applique de dix centimètres pour à nouveau insérer son bâtiment dans ce carré parfait (f.II.19).

Et cette anecdote, qui n'en n'est pas une, trouve écho dans la façade de Gunnar Asplund. La réalité du contexte économique des années trente ne permet pas à Gunnar Asplund d'utiliser des panneaux de verre gravé importés de Belgique. Ils sont destinés à la façade principale pour éclairer à la fois les plus grande salle de justice mais surtout de composer avec l'ancienne cour de Justice et son *piano nobile* au moyen de modénature gravée.

Gunnar Asplund remplacera tout simplement les panneaux de verres par de la pierre, réduisant du même coup d'un tiers l'éclairage naturel des plus grandes salles de justice (f.II.18) ; et nous parlons bien ici d'un architecte fonctionnaliste, si ce n'est le plus grand de Scandinavie, qui préfère favoriser la composition de sa façade avec un édifice romantique plutôt que l'éclairage des salles de justices. Précisons en passant que les ouvrants en applique de Guisepe Terragni sont destinés à la cage d'escalier, espace qui nous en conviendrons ne nécessite pas autant d'attention.

Nous resterons sur la question de ces ouvrants qui, à eux seuls, témoignent de la divergence que la poïèse architecturale peut amener dans deux projets modernes. Nous pourrions aussi discuter le dimensionnement de la structure en façade)- le nombre d'or parfait chez Terragni ou la reprise des colonnes chez Asplund - la position des fenêtres - décomposition des modèles classiques chez Terragni ou le décalage vers la gauche pour déplacer le point de fuite vers l'ancienne cour de justice chez Asplund - ou encore l'écriture de la structure dans chacun des projets - en béton et jamais mis en doute chez Terragni ou en acier capoté et très loin de proposer une vérité structurelle.

Au travers de cette première partie, nous avons discuter de la manière dont la poïèse architecturale peut mettre en tension une architecture et la dimension paysagère qui l'entoure, qu'elle soit contextualisée dans le cas de l'extension de la cour de Justice ou totalement abstraite pour l'oeuvre de Terragni. Cependant qu'en est il

de l'autre versant de la trajective architecturale, à savoir celle de la poésie où la dimension paysagère vient qualifier l'architecture.

II. UNE POÉSIE ARCHITECTURALE

II.3.1 LE SECOND ŒUVRE EN BOIS

Il est dorénavant temps pour nous de discuter de ce qui reste comme l'élément le plus singulier dans l'extension de la Cour de Justice : le second œuvre en bois. Avant toute chose, il semble que la posture fonctionnaliste de Gunnar Asplund s'étiolle le long des derniers chapitres. Au regard de ce chapitre que nous introduisons sur le second œuvre - aussi critique sur l'aspect fonctionnaliste - clarifions rapidement ce point.

«It's the least functional staircase I ever drew in my life. Asplund thinks you can make a staircase like this and get it to work structurally. If you fold a thing you can crush it as easily as you like, even if it is made of concrete. I had to redesign this blasted staircase any number of times before I managed to get it together, and it is hellishly expensive, do don't talk to me about functionalism.»⁵

Voici les mots que Stig Ödeen rapporte au sujet de l'escalier en spirale des Laboratoire Bacteriologiques de Gunnar Asplund - cet escalier en béton armé est celui qui sera repris dans les très grandes lignes pour l'extension de la cour de justice (f.II.20). Une fois de plus, son propre ingénieur semble remettre en cause le fonctionnalisme de Gunnar Asplund. Cet extrait est d'importance car il témoigne de la capacité de Gunnar Asplund à dépasser la posture du fonctionnalisme lorsqu'il est question d'enjeux architecturaux parfois bien éloignés de ces considérations, notamment ce d'une dimension paysagère.

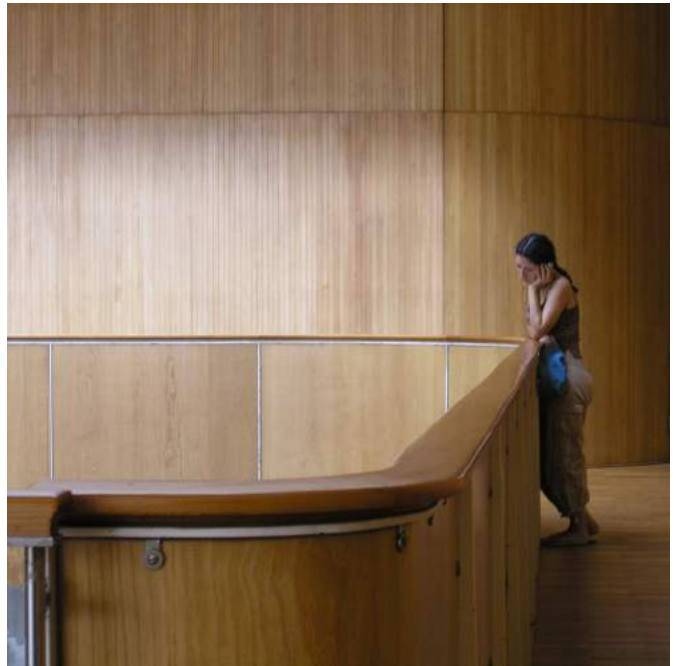
Rappelons que cette attitude n'est pas étrangère à toute une génération d'architectes modernes qui n'ont jamais rechigné à remettre en cause leur propre posture d'architecte, pourtant à l'époque indispensable à l'établissement des dogmes modernes. Là aussi, les processus d'influence trans-historiques ou contextuelle s'applique sur des architectures modélisantes qui acceptent une certaine flexibilité.

Retournons au traitement du second œuvre dans l'extension de la Cour de Justice. Il est sans doute question ici de l'élément le plus fascinant de cet édifice. A l'exception du revêtement de sol du rez de chaussée ainsi que les plafonds et les éléments de structures, la totalité des l'espace est recouvert de panneaux de bois massifs. L'utilisation du bois en Norden a elle aussi été abordée durant le chapitre et bon nombre d'autres édifices nordiques au rang duquel la Villa Mairea d'Alavar Aalto (f.II.21) - fallait-il même la citer - ont leur place d'honneur dans cette liste d'ouvrages architecturaux de référence. Cependant l'utilisation du bois dans cet édifice public et urbain, faut-il le rappeler, est tout à fait remarquable.

L'utilisation du bois est ici parfaitement décorative. Jamais les éléments en bois ne prétendent à un quelconque aspect structurel, a-t-on besoin de préciser que nous sommes dans un bâtiment érigé sous l'ère du fonction-







nalisme... Pourquoi dès lors utiliser du bois et surtout dans cette mesure. Là aussi, la dimension paysagère de son architecture offre un élément de réponse. L'inscription contextuelle et le fait social que Gunnar Asplund souhaite procurer à l'édifice, entraînent une recherche de domesticité que seul la référence à la ressource proto-paysagère et l'archétype de la *log-house* peuvent lui conférer. Peu étonnant non plus que seuls ses programmes de logement et la Bibliothèque de Stockholm présentent l'utilisation de cette matérialité. Même pour les crématoriums de Stockholm et de Göteborg, le bois n'est utilisé qu'en partie supérieure, là où demeure l'être disparu - domestication qui au passage fut mal reçu par les commanditaires qui leur «sembla trop domestique et pas assez solennelle»⁶ (traduit de l'anglais).

Cette relecture de la domestication paysagère se développe dans la volonté d'homogénéiser les parements en bois (f.II.23). Le calepinage des éléments aura nécessité un travail de longue haleine pour conserver l'aspect unitaire des *log house* traditionnelles. C'est la même référence qui a dicté l'agencement des cours de justice - elles aussi entièrement en bois ; leur formes organiques accentuent l'aspect unitaire et la domesticité d'un espace de jugement qui en devient paradoxalement chaleureux (f.II.22). Le même souci du détail est attribué à la conception du mobilier, chaises, vasques, horloges voire même à l'assise des juges.

L'application de ce schème paysager est lui aussi responsable du choix de percement. Alors que la structure en acier libère les façades, Gunnar Asplund choisit pourtant d'utiliser des fenêtres somme toute classiques dans un panneau de remplissage (f.II.0). Nous sommes bien loin de ses expériences théoriques avec les grilles structurales de la Student League d'Upsala (f.II.15). Encore une fois ces fenêtres aux gabarits habituels renforce l'homogénéité de l'enveloppe en bois.

Le travail de ce second œuvre illustre donc bien de quelle manière la dimension paysagère est retranscrite dans l'architecture de la Cour de Justice. Il n'est plus question ici de l'affirmation de l'architecture dans le paysage ou de sa représentation dans ce même paysage mais de l'influence de ce dernier dans l'espace architectural ; en somme cette poésie paysagère dont il était question. Ce processus du "voir comme" est le même qui a lieu au cœur des *Stavkirke* ou le modèle architecturale est capable de s'adapter et de s'enrichir au contact d'une dimension paysagère différente.

Mais retournons à notre comparatif et à celle de la matérialité de la Casa del Fascio. L'ordre simple et absolu de la structure en béton rythme l'espace déjà monumentalisé. Seul le marbre blanc et l'acier viennent s'ajouter à un univers architecturale déjà austère (f.II.24).. Giuseppe Terragni n'a rien à envier à la production de Gunnar Asplund ; lui aussi à son tour, pour servir la recherche de

monumentalité que lui impose sa commande, établit une grammaire architecturale en référence directe à celle-ci. Cependant, là où Gunnar Asplund convoque l'utilisation du bois comme l'expérience d'une poésie paysagère, Giuseppe Terragni en reste à la démonstration théorique de son architecture. La définition du volume intérieur devient le jeu complexe des proportions entre voile béton ou pavé de verres. Entre succession de plans ou volumes tronqués, Giuseppe Terragni témoigne d'une très grande maîtrise de la volumétrie et des proportions de son édifice. De la même manière dont Giuseppe Terragni noie l'insertion de son bâtiment dans l'absence d'un contexte, c'est la même démarche qui dicte les choix de matérialité. Seul l'espace blanc peut lui apporter l'expression de cette justesse, de cette vérité qui transparait au travers de la lumière.

II.3.1 LA LUMIÈRE

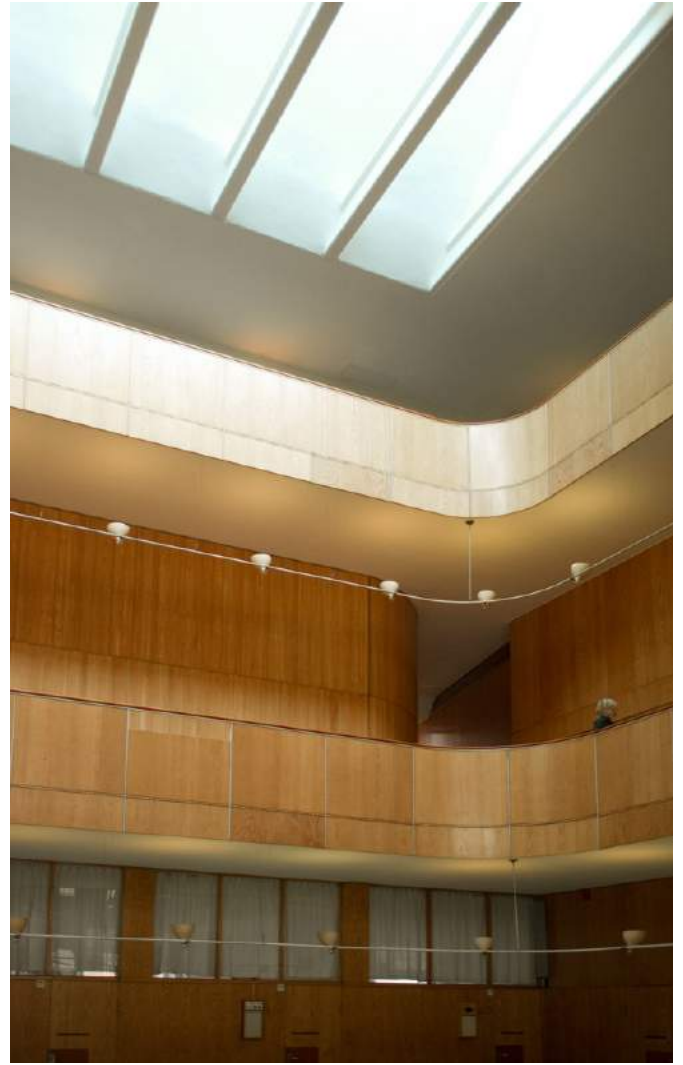
La lumière. Nous ne pouvons pas discuter la dimension paysagère poétique d'un édifice nordique sans parler de la lumière. Ce travail de recherche avait débuté au travers de cet aspect, c'est avec le même qu'il se terminera. Une fois n'est pas coutume, l'édifice Italien sera le premier à nous exposer le traitement de cette dernière.

«Hence the extensity of southern space : sun saturated and homogeneously whole, it is limited only by the horizon and the vaulted sky. The morning the emergence of space, the evening its withdrawal, but with the sun directly overhead, space reveals itself as it in reality is.»⁷

Voilà au travers de quoi la Casa del Fascio est donné à voir et surtout à comprendre dans sa poésie paysagère. A la monumentalité du dispositif spatiale et de la matérialité, se succède celle de sa mise en lumière.

Sous le soleil Italien, les cubes de verres des coursives supérieurs et du puit de lumière projettent les ombres ciselés d'un soleil de plomb à travers l'espace du hall (f.II.26). Tout n'est plus que tension au cœur d'un bâtiment qui s'accomplit dans cette violence. Le paysage externe qui n'était qu'abstraction dans sa relation poétique ne l'est pas moins dans sa relation poétique. Et nous pouvons peut-être trouvé ici un élément de réponse à l'absence de cette dimension paysagère dans l'architecture de la Casa del Fascio. Non pas une absence de dimension paysagère, il est peut-être simplement question d'un regard qui s'inscrit dans cette révélation de la réalité pour paraphraser Christian Norbert Schultz.

Au centre du hall de l'édifice, la vision du réelle se confond aisément avec les axonométrie savantes de Peter Eisenman ou les essais théoriques sur la perspective de Brunelleschi. Même la lumière semble retourner dans un état sublimé proche de sa réalité physique de photons traversant les cubes de verres et les poutres monumentales du puit de lumière. Pour l'anecdote, de nombreuses



personnes affirment avoir pu assister à la formation de marbrures arc en ciel au travers des cubes de verres des coursives

Mythe ou réalité, là se trouve le paradoxe de cet édifice. Si la lumière est capable de révéler la justesse et la perfection d'une composition architecturale, c'est aussi elle qui témoigne de la très grande sensibilité de l'ouvrage. De la décomposition de la lumière en un spectre coloré, jamais un édifice moderne n'a pu présenter autant de sensibilité voir d'artialité que cet édifice à mes yeux ; cette artialité qui appartient au paysage Cartésien que nous portons tous en nous [cf I.3].

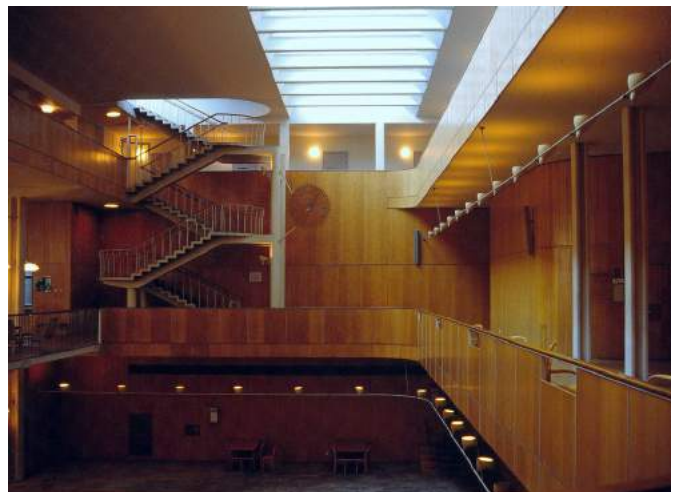
L'extension de la cour de Justice s'inscrit dans la même démarche vis à vis de la lumière. C'est aussi elle qui participe pleinement à la mise en valeur de la poésie paysagère que l'utilisation du second œuvre en bois avait mis à jour.

Le puit de lumière, tout comme la Casa del Fascio, est le point d'orgue de cet attrait pour la lumière nordique (f.II.25). Cependant, au lieu de proposer une relation directe avec la lumière zénithale, Gunnar Asplund offre à voir un dispositif spatial bien loin, à nouveau, des considérations fonctionnalistes. La lumière est dans un premier temps filtrée par des poutres dont la validité structurelle est loin d'être exemplaire. Dans un deuxième temps, un plan incliné en plâtre blanc vient refléter la lumière. Gunnar Asplund recrée une ambiance lumineuse aux antipodes de celle de Giuseppe Terragni. Très peu d'ombres sont présentes à l'intérieur de l'édifice, l'espace se dilatant le long des murs en bois et des surfaces courbes. Là où la lumière participe à la valorisation du «vrai» dans la Casa del Fascio, l'œuvre d'Asplund témoigne du regard paysager Suédois.

«Sweden's environment is characterized by the meeting of many features and in central Svealand by a diversified landscape, but the land as a whole has a clear heographic definition. Architecture expresses theses relations, in that Swedish buildings consist as a rule of unitary volumes with applied motifs that may play the role of memories.»⁸

Ici, s'arrête le comparatif entre ces deux architectures modernes et leur rapports paysagers. Quant l'un est capable de s'inscrire, au sommet de sa rhétorique architecturale et théorique, dans un l'univers paysager de l'abstraction du monde, l'autre s'installe dans la dimension paysagère du *Norden*, sous le feu de sa lumière scandinave.

Dans les deux cas, cependant, il est intéressant de voir de quelle manière l'architecture pourtant moderne et forte de ses dogmes d'universalisme, de fonctionnalisme ou de rationalisme se plie et s'adapte à cette volonté paysagère.





CONCLUSION

Nous arrivons au terme de ce travail de recherche au sujet de la dimension paysagère dans l'architecture nordique. Au regard de la première partie nous avons pu qualifier les enjeux d'une dimension paysagère, ses origines, sa signification.

Ainsi nous avons pu constater qu'avant de devenir une dimension paysagère, la relation au territoire est inscrite dans ses fondements : la réalité de ses ressources, de la lumière qui le met au jour, de son histoire, des codes et symboles qu'il véhicule pour ses habitants ; c'est le proto-paysage.

Dans un deuxième temps, et parce que le paysage est avant tout une représentation, la question de son artialisation est la seule à pouvoir faire émerger une véritable raison paysagère. Dans l'épaisseur du travail du peintre se trouve la médiance paysagère, cette transition d'un paysage réel à celui que chacun de nous fabrique et rend subjectif. *«Illustrators uses their own world to illustrate an other!»¹ - Les artistes utilisent leurs propre mondes pour en illustrer un autres.*

Enfin, comment l'architecte s'insère-t-elle dans ce contexte paysager. Nous avons pu voir que cette relation entre architecture et paysage est sujette à une trajection, un échange raisonné entre influence de l'environnement et celle de l'architecture. Si le paysage peut influencer l'architecture, l'inverse est lui aussi inévitable.

Pour finir l'étude de deux édifices modernes de la même période, avec les mêmes prérogatives architecturales mais inscrits dans des contextes paysagers différents a permis de mettre en lumière cette participation de la dimension paysagère dans l'architecture.

Et c'est ici que se trouve la réponse qu'offre l'architecture à la qualité paysagère du cadrage de mon automobile, (cf Avant Propos). Le sentiment que l'épaisseur du vitrage n'est pas seulement la séparation d'un dedans et d'un dehors mais le passage d'un univers à un autre, qui échange et s'influence. En mouvement le cadrage témoigne de cet influence conjugué d'un paysage qui se tord, se déforme au grès du déplacement de l'automobile en son sein. Il peut en être de même pour l'architecture ; celle d'une lumière nordique vivante et fluctuante au sein de l'atrium de Gunnar Asplund, d'un bâtiment qui même à l'arrêt semble se mouvoir au grès de notre propre déplacement le long de ses coursives.

Jamais les quartiers pavillonnaires de mon enfance n'ont pu convoquer cet univers tant la standardisation de ce rapport paysager en a détruit l'essence. Car il est bien question de cela dans cette architecture de masse : l'exposition du salon et des chambres, la taille des fenêtres, le recul sur la rue, la rue elle-même réduite à sa définition normée de l'essence d'arbre la plus résistante et la largeur d'une piste cyclable.

Dans cet univers du standard, le rapport paysager ne se réduit en fait qu'à la capacité d'éclairer, de figurer de la taille d'un jardin ou de profiter d'un espace vert. Mais n'est-ce justement pas l'essentielle?

Car ce questionnement paysager nous engage à continuer la réflexion sur la valeur de la notion de paysage dans l'architecture. Si les deux notions peuvent tisser des liens étroits, c'est évident, sont-ils d'importance?

Il semble que le Norden et l'architecture nordique offre un regain d'intérêt depuis une dizaine d'année. Au moment où j'écris ces lignes, le prix Mies van der Rohe a récompensé l'opéra Islandais de Reykjavík, conçu par les architectes Islandais de Batteríid, le bureaux Norvégien Henning Larsen A. et le plasticien Dannois Olafur Eliasson - au passage encore un exemple des liens qui peuvent unire les pays nordiques. Quoiqu'il en soit, c'est aussi le même intérêt qui pousse nombreux architectes et théoriciens à effectuer la relecture du travail d'Alvar Aalto, pourtant décrié en son temps et en désaccord avec ses contemporains dès 1920.

Cet intérêt va aussi de pair avec les enjeux architecturaux liés au développement durable auxquels nous faisons face aujourd'hui. Là aussi, la nordicité offre à beaucoup d'acteurs de nombreuses pistes de solutions, la Scandinavie étant souvent citée à titre d'exemple.

L'ensemble de ces réflexions semble donc conforter l'idée que le rapport au site et plus généralement à l'environnement dans lequel s'inscrit l'architecture est de grande importance. Claes Caldenby lors de sa conférence *An Architecture of necessity*, précise même que «*l'architecture fait aujourd'hui face à des enjeux d'une magnitude comparable à ceux que les modernes ont affronté au début du XIX^e siècle*»² - traduit de l'anglais : «*Architecture is today facing the challenges of a magnitude that modernism faced at the beginning of the twentieth century!*»

Néo-architecture durable, biomimétisme, bio-intégration, eco-mimesis, autant de nouvelles théories qui propose un retour au site pour répondre aux enjeux du siècle à venir et qui se confronte au paysage.

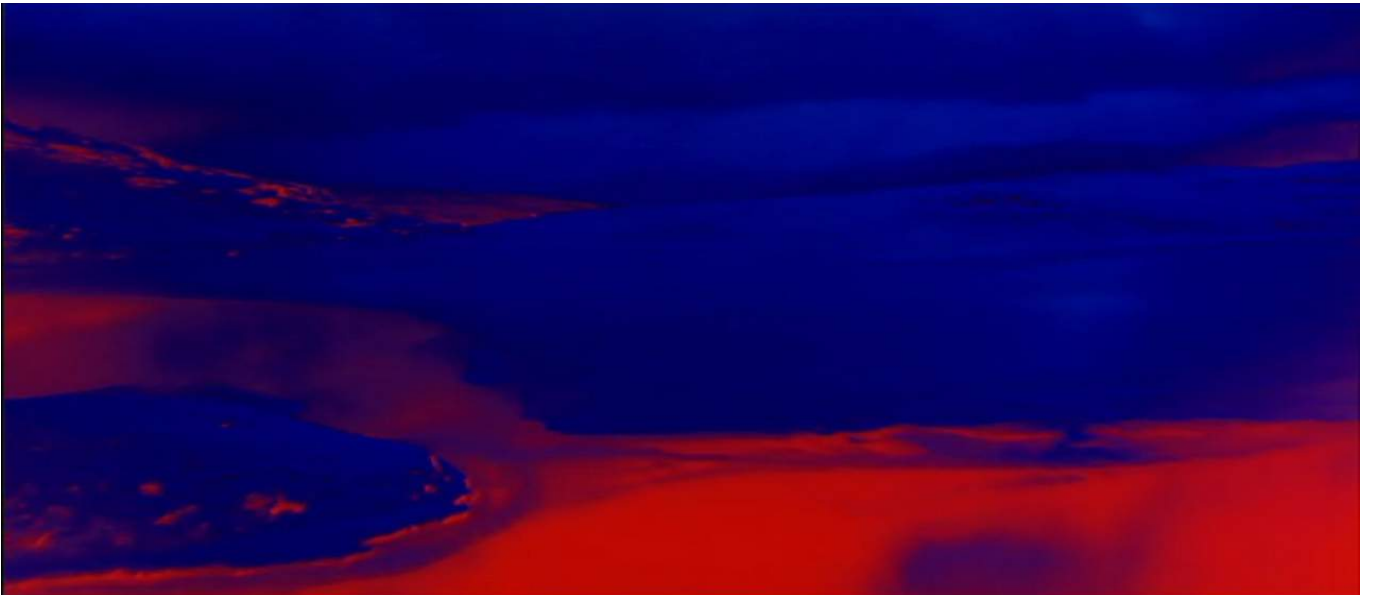
Mais est-il vraiment question de paysage dans cette relation sensible que nous avons abordé. Alors que la modernité aura été le théâtre d'une tentative d'uniformisation de l'écriture architecturale noyé dans un universalisme aliénant, que penser de ce nouvel engagement architecturale?

L'uniformisation de solutions eco-durable autour du monde ne témoigne pas nécessairement d'un rapport paysager plus étroit que leurs aïeux des années 1950. Les matériaux changent, les réglementations aussi mais que dire de l'engagement paysager?

Autant de nouvelles questions en attente de réponse. Car si l'architecture m'apparaît enfin en mesure de répondre à une dimension paysagère, Quid de son intérêt? L'explosion démographique et l'exode rural massif de ces cinquante dernières années tendent à laisser pour compte cette dimension paysagère au profit - et c'est bien normal - de problématiques de densité ou de ressources par exemple.

Dans un monde en mouvement qui tend presque à remettre en question notre sédentarisation ou au moins une relation unique à un lieu, quelle valeur donner à une dimension paysagère architecturale. A l'espace de mon automobile, succède maintenant celui de la télévision, ou celui du monde de la domotique ou des univers de synthèse. Autant de substituts paysagers qui semble remettrent en cause la place de cette dimension paysagère dans l'architecture ; substituts capablent de mettre sous tutelle l'expérience que nous faisons du monde, compensant ce que l'architecture ne peut plus ou ne veut plus nous fournir.

Mesuré, photographié, modélisé et maintenant numérisé, n'avons-nous tout simplement pas transposé le paysage vers une autre réalité, immatérielle et personnelle ; la toile du peintre décrochée de son chevalet et de son site, accrochée au mur d'une architecture qui la magnifie mais qui jamais plus ne la regarde.



3. Au travers du fait que le Nord soit constitué de pays multiples et différents, il semble apparaître sans intérêt de parler d'un "Univers Nordique". Mais alors qu'il est vrai que les territoires Nordiques sont distincts, nous pouvons cependant les rassembler sous le titre commun "le Nord". Il est évident que ce terme dépasse la simple notion de collectif ; nous avons déjà suggéré qu'ils revendiquent le caractère d'une région, d'une identité. Peut-être que le nom lui-même peu nous éclairer?

Alors que l'étymologie du mot «sud» est relié au «soleil», l'origine de «nord» est plus obscure. Il est en relation avec le «dessous» ; mais que cela signifie-t-il? Dans le Nord, nous sommes «en-dessous», dans la manière de se distancer de la lumière qui émane du dessus, le ciel n'étant plus «au zénith». C'est en tant qu'acteur dans son environnement que les habitants et leur œuvres l'affirment.

9. Les pays nordiques ont en commun d'être liés par le matériau bois. Comme rien d'autre, l'arbre représente, par ses racines, son tronc et sa faite, l'inachèvement du monde nordique où la tension et la croissance remplacent l'*eidōs* statique du Sud. Le monde Nordique est conservé et manifeste quand le bois est employé comme matériaux de construction.

10. L'architecture archaïque de Carelie est une occurrence parallèle au mythe Kalavla et aux ressources poétiques, essentielles pour notre culture littéraire.

11. Énonçât le jeune Joukahainen,

De nombreuses choses que je connais en profondeur,
et que je connais avec une pureté parfaite...

Du rocher né l'écume de l'eau
Et du feu des cieux jaillissant ;
Et de la mine nous obtenons l'acier,
Et des collines nous trouvons le cuivre
Des ancienne contrée marécageuses
Et du premier des arbres fût le saule,
Et des racines de pins, les plus vieilles maisons
Et des premières messages furent les pierres.

Mais Väinämöinen répond :

Énonce moi un discours de plus grande sagesse
Parle moi des choses éternelles."

Joukahainen ne peut pas et sort son épée. Mais alors

Chantât le vieux Väinämöinen,
Les lacs débordèrent et la terre trembla,
et la mine de cuivre s'effondra
et le puissant rocher retentit

et la montagne hurla
sur son flanc, les pierres furent renversés

19. L'universel désigne simplement les structures basiques de la vie et des lieux. Nous avons déjà défini les structures d'un lieu comme la co-opération d'un espace, d'une forme et d'une gestalt ; plus loin nous avons défini la structure de la vie comme orientation, identification et re-collection et nous avons montré que les deux sont inséparables ; en effet ils constituent une entité que l'on appelle "être-dans-le-monde". Mais n'oublions pas que ceci, en pratique, requiert à chaque nouveaux choix, une interprétation des structures de bases. Ces choix et interprétations sont tous deux dépendant d'une situation spatiale et temporelle. Depuis que les structures basiques «d'être-dans-le-monde», elles sont synonymes avec la nature humaine, et ainsi avec «la conception-en-avant» mentionné en amont. La conception-en-avant est telle que, dans notre discussion, elle autorise une compréhension des structures et alentours. En tant qu'être humains, nous comprenons à travers l'orientation dans l'espace, une identification avec les formes construites et la recollection des buts, manières et zones

21. L'objectif était de manifester l'universel d'une manière nordique, non pas au travers de la contradiction médiévale d'un langage ou de formes classiques mais en extrayant ses qualités basiques.

22. L'histoire de l'architecture sacré est l'histoire de l'adaptation de l'universel et du temporel.

23. Ceci, en effet, dit tout : vivante et fantastique, sauvage et tensive ; lignes et formes s'élevant au ciel, se rencontrant dans la pénombre.

ETUDE DE CAS

1. Au travers des étapes de son design, nous pouvons tracer son voyage depuis le romantisme nationale jusqu'au classique et alors juste à la fin, cette floraison de la modernité (son grand saut vers le modernisme prit place dans son exposition de Stockholm en 1930).

3. L'espace est composé de plusieurs couches avec des limites flous et complexes, plus comme une rue extérieure ou une place qu'une pièce traditionnelle. Le sol est recouvert d'un pavement identique à celui de la cour extérieure, ce qui amplifie l'impression que le hall et la cour ne sont qu'un seul espace seulement modifié par l'adition d'une facade de verre, d'un toit et d'un pont à la manière d'une galerie avec des escaliers.

L'ancienne cour est un bâtiment classique avec des colonnes et des frontons. Elle expose le pouvoir de la loi et les visiteurs paraissent rétrécir lorsqu'ils entrent. Dès lors, ils tournent à droite pour rentrer dans l'extension et

trouvent une vision différente de la société. Il n'est plus question de pouvoir ou des lois de l'état. Au contraire, tout laisse le champ libre à une justice humaine

4. La volonté ne fut pas seulement une recherche de continuité des dimensions, des rythmes et des proportions de l'ancienne Cour de Justice mais sa refonte en tant que forme construite.

5. C'est la cage d'escalier la moins fonctionnaliste que j'ai jamais dessiné. Asplund pense que l'on peut dessiner un escalier de cette manière et qu'il soit toujours valide du point de vue structurel. Si vous pliez quelque chose, il se brise aussi facilement que vous le voulez, même s'il est en béton. J'ai dû redessiner cette escalier tant de fois avant de pouvoir le faire tenir, en plus d'être diablement coûteux, donc ne me parlez pas de fonctionnaliste.

6. It all seems too domestic and lacking in solemnity.

7. Voilà ce qu'est l'extension de l'espace du Sud : le soleil saturé et homogène dans sa globalité, seulement limité par l'horizon et le ciel voûté. Le matin, l'émergence de l'espace ; le soir, son retrait, mais avec le soleil directement au zénith, l'espace se révèle en ce qu'il est réellement.

8. L'environnement suédois est caractérisé par la rencontre de plusieurs mélanges et dans le centre du Svealand, par un paysage diversifié mais toujours comme un ensemble géographiquement clair. L'architecture met en scène ces relations au travers de bâtiment suédois qui consistent à une règle de volumes unitaires avec des motifs appliqués qui jouent le rôle de mémoire.

AVANT PROPOS

1. Paul Valéry in *Eupalinos ou l'architecte*, 1944, Edition Gallimard, page 8.
2. J. Kerouac, 1976, in *Sur la route*, traduction française 1975, Edition Gallimard page 206-207.

INTRODUCTION

1. Augustin Berque in *Les Raisons du paysage*, 1995, collection HAZAN, page 13.

UNE RAISON PAYSAGÈRE NORDIQUE

1. Gunnar Alexandersson in *Les Pays du Nord*, 1971, collection MAGELAN, page 37.
2. Anne Coquelin in *Le site et le paysage*, 2002 collection Quadrige, page 83.
3. Christian Norberg-Schultz in *Nightlands Nordic Buildings*, 1996 collection Massachusetts Institute of Technology, page 13. Traduit en Anglais du Norvégien par Thomas McQuillan sous le titre original *Nattlandene: Om byggekunst i Norden*.
4. Augustin Berque in *Les Raisons du paysage*, 1995 collection HAZAN, page 25.
5. Ibid, page 31
6. Claude Lévi-Strauss in *La pensée sauvage*, 1962 ch. I, La science du concret, Edition PLON, p. 29-30.
7. Gunnar Alexandersson in *Les Pays du Nord*, 1962 collection MAGELAN, page 100.
8. Ibid page 107
9. Christian Norberg-Schultz in *Nightlands Nordic Buildings*, collection Massachusetts Institute of Technology, 1996, page 53. Traduit en Anglais du Norvégien par Thomas McQuillan sous le titre original *Nattlandene: Om byggekunst i Norden*.
10. Augustin Berque in *Les Raisons du paysage*, 1995, collection HAZAN, page 25.
11. Alain Roger in *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, chap. 5 Histoire d'une passion théorique ou Comment on devient un Raboliot du Paysage, 1995, Edition Champ Vallon, page 117.
12. Jaime J.Ferrer Forés in *Tradition in Nordic architecture*, 2002, http://upcommons.upc.edu/e-prints/bitstream/2117/11793/1/FERRER-_JAIME.pdf
13. Christian Norberg-Schultz in *Nightlands Nordic Buildings*, collection Massachusetts Institute of Technology, 1996, page 10. Traduit en Anglais du Norvégien par Thomas McQuillan sous le titre original *Nattlandene: Om byggekunst i Norden*.
14. Anne Coquelin in *L'invention du paysage*, 2000 collection Quadrige, page 139.
15. Augustin Berque in *Les Raisons du paysage*, 1995, collection HAZAN, page 10.
16. R.Nasgaard in *The Mystic North*, 1984, page 110.
17. Augustin Berque in *Les Raisons du paysage*, 1995, collection HAZAN.

18. Anne Coquelin in *L'invention du paysage*, 2000 collection Quadrige.
19. Christian Norberg-Schultz in *Nightlands Nordic Buildings*, 1996 collection Massachusetts Institute of Technology, page 75. Traduit en Anglais du Norvégien par Thomas McQuillan sous le titre original *Nattlandene: Om byggekunst i Norden*.
20. Augustin Berque in *Les Raisons du paysage*, 1995 collection HAZAN, page 102.
21. Christian Norberg-Schultz in *Nightlands Nordic Buildings*, 1996 collection Massachusetts Institute of Technology, page 113. Traduit en Anglais du Norvégien par Thomas McQuillan sous le titre original *Nattlandene: Om byggekunst i Norden*.
22. Ibid, page 80.
23. Hansen in Orm og Tyr, 1963 Gyldendal (1963) page 278.

DEUX MODERNITÉS I DEUX PAYASAGES

1. Tim Ronalds in *Tim Ronalds' inspiration: Gothenburg Law Courts Extension, 2010*, <http://www.bdonline.co.uk/buildings/inspirations/tim-ronalds'-inspiration-gothenburg-law-courts-extension/5006428.article>
2. Augustin Berque in *Les Raisons du paysage*, 1995 collection HAZAN, page 67.
3. Tim Ronalds in *Tim Ronalds' inspiration: Gothenburg Law Courts Extension, 2010*, <http://www.bdonline.co.uk/buildings/inspirations/tim-ronalds'-inspiration-gothenburg-law-courts-extension/5006428.article>
4. Christian Norberg-Schultz in *Nightlands Nordic Buildings*, 1996 collection Massachusetts Institute of Technology, page 160. Traduit en Anglais du Norvégien par Thomas McQuillan sous le titre original *Nattlandene: Om byggekunst i Norden*.
5. Peter Blundell Jones in *Gunnar Assplund*, 2006, Edition Phaidon, page 172.
6. Ibid, page 218.
7. Christian Norberg-Schultz in *Nightlands Nordic Buildings*, 1996 collection Massachusetts Institute of Technology, page 13. Traduit en Anglais du Norvégien par Thomas McQuillan sous le titre original *Nattlandene: Om byggekunst i Norden*.
8. Ibid, page 193

CONCLUSION

1. Lennart Peeterson durant sa conférence, *The picture of the North*, CHALMERS, Suède, 2011
2. Claes Claes Caldenby durant sa conférence, *Nordic Sustainability*, CHALMERS, Suède, 2011.

PREMIÈRE DE COUVERTURE

Forêt de la réserve naturelle d'Abisko, Suède. Yan Roche©.

UNE RAISON PAYSAGÈRE NORDIQUE

Stavkirke de Borgund. Yan Roche©

- I.1. Carte de la Scandinavie. Yan Roche©.
- I.2. Paysage d'un archipel au sud de Stockholm, Suède.
- I.3. Paysage de l'archipel de Søgne sur le côte ouest Norvégienne.
- I.4. Aula Magna Hall, Université de Stockholm, Ralph Erskin 1997. Photographe Lindman Photography©
- I.5. Champ de blé sur l'île d'Öland, Suède. Photographie personnelle.
- I.6. Membre d'une tribu Achuar dans la forêt Amazonienne.
- I.7. Forêt de pin sur l'île d'Öland, Suède. Yan Roche©.
- I.8. Maison de type log *house*, Skansens, Suède.
- I.9. Mais son de type *half timbering*, Marstal, Danemark.
- I.10. Robert Wilhelm Ekman, *Väinämöisen soitto*, 1866.
- I.11. Lac Rautjärvi, Finlande.
- I.12. Forête de Rautjärvi, Finlande.
- I.13. Nicholas Roerich, *Karelia*, 1918.
- I.14. Harakd Sohlberg, *Vinternatt i Rondane*, 1913
- I.15. Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818.
- I.16. Eglise de Petäjävesi, Finlande.
- I.17. Stavkirke de Borgund, Norvège.
- I.18. Knud Baade, *Stavkirke*, 1833
- I.19. Nef centrale de la stavkirke de Borgund.

DEUX MODERNITÉS I DEUX PAYSAGES

Espace d'attente de la Cour de Justice. Gareth Gardner©

Toute les illustrations concernant la Casa del Fascio sont extraite de l'ouvrage de Peter Eisenman, *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions, Critiques*. Monacelli, 2003. Press.

- II.1. Affiche pour l'exposition de Stockholm, 1930.
- II.2. Façade principale Est de la nouvelle Cour de Justice. Gareth Gardner©
- II.3. Façade principale Sud de la Casa del Fascio.
- II.4. Atrium central de la nouvelle Cour de Justice.
- II.5. Atrium central de la Casa del Fascio.
- II.6. Plan et élévation de la Cour de Justice.
- II.7. Plan et élévation de la Casa del Fascio.
- II.8. Collage photographique de la Casa del Fascio par Giuseppe Terragni.
- II.9. Vue satellitaire du site de la Casa de Fascio.
- II.10. Vue satellitaire du site de la Cour de Justice.
- II.11. Plan de la cour de Justice, 1913. Extrait de l'ouvrage de Peter Blundell Jones, *Gunnar Assplund*, 2006,

Edition Phaidon, page 172.

II.12. Élévation Sud et Est, 1913. xtrait de l'ouvrage de Peter Blundell Jones, *Gunnar Assplund*, 2006, Edition Phaidon, page 172.

II.13. Proposition avec cour ouverte, 1919. xtrait de l'ouvrage de Peter Blundell Jones, *Gunnar Assplund*, 2006, Edition Phaidon, page 172.

II.14. Élévation Est, 1934. xtrait de l'ouvrage de Peter Blundell Jones, *Gunnar Assplund*, 2006, Edition Phaidon, page 172.

II.15. Concours pour la Student League d'Uppsala, 1936. xtrait de l'ouvrage de Peter Blundell Jones, *Gunnar Assplund*, 2006, Edition Phaidon, page 172.

II.16. Cour extérieur donnant accès à l'extension de la Cour de Justice. Gareth Gardner©

II.17. Seuil d'entrée de la Casa del Fascio.

II.18. Fenêtres en applique de la façade arrière.

II.19. Fenêtres des salles principales et leurs frises. Yan Roche©

II.20. Escalier secondaire de la cour de Justice. Gareth Gardner©

II.21. Alvar Aalto, Villa Mairea, 1938.

II.22. Intérieur d'une salle d'audience. Gareth Gardner©

II.23. Coursive intérieure de l'atrium centrale de la Cour de Justice. Gareth Gardner©

II.24. Cage d'escalier de la Casa del Fascio.

II.25. Dispositif du puit de lumière de la Cour de Justice.

II.26. Dispositif du puit de lumière de la Casa del Fascio.

CONCLUSION

Extrait du film *2011, A space Odyssey* par Stanley Kubrick, 1968.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES CITÉS

Alain Roger in *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, chap. 5 Histoire d'une passion théorique ou Comment on devient un Raboliot du Paysage, 1995, Edition Champ Vallon, page 117.

Anne Coquelin in *Le site et le paysage*, 2002 collection Quadrige, page 83.

Anne Coquelin in *L'invention du paysage*, 2000 collection Quadrige, page 139.

Augustin Berque in *Les Raisons du paysage*, 1995 collection HAZAN, page 25.

Christian Norberg-Schultz in *Nightlands Nordic Buildings*, 1996 collection Massachusetts Institute of Technology, page 13. Traduit en Anglais du Norvégien par Thomas McQuillan sous le titre original *Nattlandene: Om byggekunst i Norden*.

Claude Lévi-Strauss in *La pensée sauvage*, 1962 ch. I, La science du concret, Edition PLON, p. 29-30.

Gunnar Alexandersson in *Les Pays du Nord*, 1971, collection MAGELAN.

Peter Blundell Jones in *Gunnar Assplund*, 2006, Edition Phaidon, page 172.

OUVRAGES COMPLEMENTAIRES

Daniel Libeskind, Attilio Terragni, Paolo Rosselli, in *The Terragni Atlas, built architecture*, 2004. Skira édition.

Peter Eisenman in *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions, Critiques*. Monacelli, 2003. Press.

Sophie Paviol in *L'invention d'un espace : Giuseppe Terragni*, 2006, Edition infolio.

DOCUMENT WEB

Jaime J.Ferrer Forés in *Tradition in Nordic architecture*, 2002, http://upcommons.upc.edu/e-prints/bitstream/2117/11793/1/FERRER-_JAIME.pdf

Théorie de l'architecture III, Giuseppe Terragni, Professeur Bruno Marchand. http://ltha.epfl.ch/enseignement_lth/theorie/polycopie_th4/chap_10.pdf

Tim Ronalds in *Tim Ronalds' inspiration: Gothenburg Law Courts Extension*, 2010, <http://www.bdonline.co.uk/buildings/inspirations/tim-ronalds'-inspiration-gothenburg-law-courts-extension/5006428.article>

CONFÉRENCE

IS THERE A NORDIC ARCHITECTURE? 2011
CHALMERS University of Technology, Göteborg, Suède

Gerd Bloxham Zettersten, *The Nordic countries - A comparative view.*

Claes Caldenby, *Swedish Architecture, 1900-1960*

Lennart Peeterson, *The picture of the North*

Claes Caldenby, *Urban Modernity. Nordic-baltic experience*

VISITES PERSONELLES

CASA DEL FASCIO, COMO, ITALIE
Juillet 2011

STAVKIRKE DE BORGUND, NORVÈGE
Novembre 2011

EXTENSION DE LA COUR DE JUSTICE DE
GÖTEBOG, SUÈDE
Octobre 2011 et Avril 2013



PAYSAGE | NORDEN | ARCHITECTURE

Mesuré, photographié, modélisé et maintenant numérisé, n'avons-nous pas tout simplement transposé le paysage vers une autre réalité, immatérielle et personnelle ; la toile du peintre décrochée de son chevalet et de son site, accrochée au mur d'une Architecture qui la magnifie mais qui jamais plus ne la regarde.

Voici les mots qui concluent un travail de recherche questionnant la Dimension Paysagère de l'Architecture. Au travers de l'étude du *Norden*, ce mémoire tente de mettre en lumière les liens qui unissent Paysage et Architecture.

Parler de paysage, c'est dans un premier temps comprendre de quoi il s'agit. Si, à l'heure actuel bon nombre d'acteurs - paysagistes, géographes, théoriciens, architectes - restent en désaccord pour parler de paysage, certains fondamentaux font consensus, se construisant non pas une mais plusieurs théories autour desquelles l'Architecture nordique trouve sa place.

Car là se trouve le deuxième enjeu de ce mémoire. De quelle manière cette dimension ou raison paysagère compose avec l'Architecture. Si tant est qu'une raison paysagère nordique existe ; comment l'Architecture, l'action de demeurer dans un lieu chère à Christian Norberg-Schulz s'inscrit dans cette dimension paysagère, la magnifie ou s'en inspire?

LANDSCAPE | NORDEN | ARCHITECTURE

Mesured, photographed, modeled and now saved, have not we simply transposed the landscape toward another reality, virtual and personal. The painter's canvas has been disconnected to its site and hung on the Architecture's wall which express it but does not pay attention anymore.

Those are the words that conclude this research paper questioning the Landscape Dimension of the Architecture. Through the Nordic context, this essay tries to highlight the link between Landscape and Architecture.

First of all, we need to understand what talking of landscape means. Even though many different actors - landscaper, geographer, architectes - disagree with a common way to describe the Landscape, certain concepts meet a general approval toward different theories rather than a global one. That is the context where Nordic Architecture takes place.

Here is the second issue of this research paper. In which matter can Architecture and Landscape express and deal with each other? As far as this nordic Landscape Dimension does exist, how can Architecture, Christian Norberg-Schulz's idea of dwelling in the world, set in the nordic landscape, emphasize it or getting inspired by.