

Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition
«Les universalistes, 50 ans d'architecture portugaise»
présentée à la Cité de l'architecture & du patrimoine
du 13 avril au 29 août 2016.

© 2016, Fondation Calouste Gulbenkian, Paris
© 2016, Cité de l'architecture & du patrimoine, Paris
© 2016, Éditions Parenthèses, Marseille

ISBN 978-2-86364-311-2

Sous la direction de
Nuno Grande

Textes de
José António Bandeirinha
Ricardo Carvalho
Jean-Louis Cohen
Jorge Figueira
Eduardo Lourenço
Jacques Lucan
Dominique Machabert
Ana Vaz Milheiro
Francis Rambert
Ana Tostões

50 ans d'architecture portugaise

Les universalistes

L'exposition a bénéficié
du haut patronage de la Présidence
de la République portugaise



Presidência da República



FONDATION
CALOUSTE GULBENKIAN
DÉLÉGATION EN FRANCE

50
ANS



éditions parenthèses
fondation calouste gulbenkian
cité de l'architecture & du patrimoine

Une question d'«adéquation»

Eduardo Souto de Moura

Conseiller scientifique

Écrire sur l'architecture contemporaine portugaise et sur son «universalisme» surtout, comme me le propose Nuno Grande¹, m'a obligé — par-delà l'inévitable retour sur soi que l'exercice impose — à regarder du côté de la longue histoire des relations des Portugais avec le monde.

J'ai l'habitude de dire — avec d'autres dont je lis les livres — que la diaspora portugaise, démarrée surtout à partir du XV^e siècle, n'était, au départ, pas fondée sur un projet idéologique ou religieux. Elle était d'abord le fruit d'une vision pragmatique, avec des aspects plus quantitatifs que qualitatifs dont celui, initial, de créer un vaste réseau commercial, du Brésil au Japon. Pour d'impérieuses nécessités (nous étions alors près d'un million de Portugais seulement), l'occupation de cet empire colonial a surtout été «organique», trouvant dans une «adéquation» progressive — mot que j'aime toujours utiliser² — sa méthode au contact des territoires et des cultures autochtones.

Cette «méthode» dialectique — parfois endurée, parfois violemment contestée — a d'abord été théorisée par Luís de Camões dans *Les Lusíades*, œuvre majeure de la littérature mondiale dont on peut dire qu'elle marque l'acte de naissance de l'«adéquation» en tant que point d'achèvement, d'accomplissement de notre identité, de notre culture consciente. On sait que Camões évoque, dans cette œuvre poétique, *L'Odyssée* de Homère, façon de rappeler que les Portugais ont toujours été davantage grecs que romains dans leur manière de s'approprier les lieux. Camões «réécrit

ce texte épique de l'antiquité classique, non pour se croire plus grand, mais pour chercher précisément à comprendre ce monde, celui-là même qui était passé, et, par là, définir aussi «sa» culture. Et il l'a fait à partir de la *poesis*, puisque «toute la philosophie doit être poésie» d'après Spinoza, lui-même issu de la diaspora portugaise³. Des siècles plus tard, Fernando Pessoa suivrait cette même voie⁴.

Ces notions, ramenées à l'architecture portugaise, permettent d'affirmer que, pour cette discipline aussi, il y eut toujours pour nous, Portugais, un processus de réélaboration à partir des ruptures philosophiques et des nouveaux modèles esthétiques que nous avons appris de ce «voyage», ou qui nous sont arrivés «du dehors» — et encore, après que les centres influents de la pensée européenne les avaient enrobés. Comme l'écrit Paul Claudel, ou comme je l'ai noté librement quelque part dans mes carnets : «Le Portugal est un pays en voyage. De temps en temps, il touche l'Europe.»

Ce processus portugais de «domestication des avant-gardes», comme je l'ai appelé, s'est appliqué dans l'architecture de la Renaissance, dans le baroque, dans l'éclectisme du XIX^e siècle, jusque dans le modernisme. Rappelons que le souffle de la Renaissance nous est arrivé tardivement comme une particularité du baroque portugais, sa «domestication».

On remarque comment, dans bien des cas, les espaces sacrés conçus au Portugal au cours du XVIII^e siècle sont plus proches de la distorsion, du

mouvement incertain des formes ou du «pli» théorisé par Gottfried Leibniz — et repris au XX^e siècle par Gilles Deleuze⁵ — que de l'ordre linéaire, fini, défendu et diffusé universellement par René Descartes.

À la vérité, les Portugais se sont toujours déplacés plus en «adéquation» avec la contingence que par déduction cartésienne. Et si, de là, un bond vertigineux nous propulsait jusqu'au modernisme, au XX^e siècle, force serait de reconnaître que les meilleurs architectes portugais ont tenu cette même position ambivalente devant les modèles «purs et durs» du Mouvement moderne.

Nous n'avons pas connu, à l'inverse des Français, la diffusion intense, elle aussi cartésienne, de la Charte d'Athènes et des postulats corbuséens tellement abâtardis au moment de la reconstruction, après la Seconde Guerre mondiale. On peut comprendre alors le trauma, encore très vif en France, chez un grand nombre d'hommes politiques, de penseurs et d'architectes à propos du modernisme. Et je sais de quoi je parle, quand, à l'occasion de concours ou de réunions avec des clients institutionnels français et dans les circonstances qui m'amènent à construire dans ce pays, je me retrouve seul à défendre l'héritage de Le Corbusier, par exemple lorsque je dessine des «fenêtres en longueur».

À la fin des années cinquante, des architectes comme Fernando Távora, à Porto, et Nuno Teotónio Pereira, à Lisbonne — tous deux de formation moderne —, ont regardé ce qui se trouvait dans les marges de ce mouvement héroïque et ils y ont découvert la meilleure possibilité d'adaptation de leurs idées à la réalité portugaise. Et leur implication active, au même moment ou presque, dans l'enquête sur l'architecture populaire au Portugal (Inquérito à arquitetura popular em Portugal, 1955-1961), plutôt que de se contenter d'établir une relation esthétique avec la tradition pittoresque nationale, avait d'abord permis de sauver cette «méthode» qui prône une relation de proximité, d'intimité avec les lieux, soit ce processus même d'«adéquation» que je viens de décrire.

En 1960, Távora entreprend un voyage d'étude à travers le monde. Mais, plutôt que de commencer par la France — comme le voulait la tradition —, il est parti dans l'autre sens, en direction des États-Unis, à Taliesin I et II de Frank Lloyd Wright, puis du Japon, où il visita et dessina, entre autres, la villa impériale de Katsura. C'est là qu'il assista, parmi les premiers, au mouvement métaboliste⁶ des disciples de Kenzō Tange, architecte avec lequel il avait été en contact au cours du dernier Ciam de 1959.

Avec le débat post-fonctionnaliste qui se déroulerait désormais au sein du Team 10 et qui portait sur la nécessité pour l'architecture d'établir une nouvelle relation critique avec la tradition, le quotidien, l'usage — en somme «avec la vie», comme il aimait toujours à le rappeler —, Távora avait en quelque sorte «frappé le passé» de la culture architecturale portugaise.

Et c'est cette même «méthode» critique, qu'il tient de Fernando Távora, que Álvaro Siza emploiera, de façon tout à fait unique, dans l'architecture contemporaine. Ses œuvres comblent le «déficit» repéré dans les

lieux et s'y implantent si bien qu'il semblerait qu'elles ont toujours été là. Il en va ainsi des interstices de Porto où il a projeté les quartiers sociaux du SAAL, d'un coin oublié au creux d'un ensemble de bâtiments de Kreuzberg à Berlin ou d'une parcelle «impossible», entre la falaise et le fleuve Gualaíba, pour son musée, à Porto Alegre au Brésil, comme si — et je cite ici de mémoire et par commodité Jean Cocteau —, ne sachant pas que c'était impossible, il était venu et l'avait fait.

Siza aussi a appris à ramener à lui des exemples majeurs de l'histoire de l'architecture, pas parce qu'il se croyait plus grand, mais pour éprouver la nécessité de comprendre la meilleure «adéquation» de sa discipline avec ce monde chaque fois plus globalisé. Paul Cézanne avait l'habitude de dire qu'il ne faisait pas des tableaux mais de la «peinture pour les musées». Comme Siza, qui ne fait pas des bâtiments, mais (re)construit universellement l'architecture.

Avec lui, j'ai appris à être architecte. J'ai aussi admiré l'Italien Aldo Rossi, que nous avons connu, avec qui nous avons défendu l'«autonomie» de la discipline, et duquel nous avons lu *L'Architecture de la ville*⁷. Quand je faisais, mentalement, mon autobiographie «non scientifique⁸», c'était cette «adéquation» de la discipline à la culture, à la ville et au lieu que je recherchais, ainsi que les motifs pour penser, écrire et construire. Pour moi, c'est cela cette «adéquation» qui nous relie et perpétue notre lien avec les récentes et futures générations d'architectes portugais.

Nous vivons des moments de grande incertitude conceptuelle où le système médiatique qui promeut les «architectes-stars» et leurs pratiques courantes oublie intentionnellement l'histoire (de l'architecture), comme si le «nouveau» naissait de rien. C'est contre cette «amnésie» et pour une attitude assumée à l'égard de l'importance des liens avec le passé que les jurys du Pritzker Prize, en 1992 et en 2011, ont voulu saluer l'architecture portugaise. Il ne serait pas impossible que cela se reproduise. Et ce serait, encore une fois, pour une question d'«adéquation».

1 Ce texte est extrait d'une interview, par Nuno Grande, d'Eduardo Souto de Moura à propos de l'exposition «Les universalistes». D'abord établi par le premier, il a été revu par le second.

2 Terme emprunté au philosophe marxiste Georg Lukács : «L'architecture crée un espace réel adéquat destiné à évoquer visuellement l'adéquation.» L'architecte italien Giorgio Grassi l'utilise lui aussi fréquemment.

3 Baruch de Espinoza était de descendance juive, d'origine portugaise ; sa famille dut fuir l'Inquisition au début du XVII^e siècle.

4 Ce n'est pas un hasard si la revue *Lire* et le journal *The Guardian* ont classé *Le Livre de l'intranquillité*, de Bernardo Soares (hétéronyme de Fernando Pessoa), parmi les cent livres les plus importants du XX^e siècle.

5 Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.

6 Fernando Távora participa à la World Design Conference (WoDeCo), organisée à Tokyo en mai 1960, qui fut marquée par la première publication du manifeste métaboliste.

7 Aldo Rossi, *L'Architecture de la ville* [1966], Gollion, Wofolio, coll. «Archigraphy», 2001.

8 En référence à Aldo Rossi, *Autobiographie scientifique* [1981], Marseille, Parenthèses, coll. «Eupalinos», 2010.

4 **Avant-propos**
Artur Santos Silva

6 **La délicieuse souffrance d'une cruelle épine : l'architecture portugaise à l'aune du roman national**
Guy Amsellem

8 **Une question d'«adéquation»**
Eduardo Souto de Moura

12 **Universalisme autre, Sur les traces d'Eduardo Lourenço**
Nuno Grande

18 **Távora disait de Siza qu'il était hollandais**
Dominique Machabert

24 **Construire dans le paysage, construire le paysage**
Francis Rambert

28 **Au-delà de tout régionalisme (critique)**
Jacques Lucan

32 **Un internationalisme toujours critique**
Jean-Louis Cohen

universalisme versus (inter)nationalisme, 1960-1974

41 **Psychanalyse mythique du destin portugais (extraits)**
Eduardo Lourenço

42 **Le temps retrouvé, La recherche de la contemporanéité ou l'affirmation d'une architecture (1965-1975)**
Ana Tostões

49 **À la recherche d'une «troisième voie»**
Nuno Grande

50-97 **PROJETS**
Ruy Jervis d'Athouguia, Alberto Pessoa, Pedro Cid, Francisco Conceição Silva, Manuel Tainha, Raúl Hestnes Ferreira, Fernando Távora, Álvaro Siza, Francisco Keil do Amaral, Carlos Manuel Ramos, Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas, João Braula Reis, José Carlos Loureiro, Luís Pádua Ramos, Carlos Chaves de Almeida, Raúl Chorão Ramalho

universalisme versus colonialisme, 1961-1975

101 **De la non-décolonisation (extraits)**
Eduardo Lourenço

102 **Architecture et colonialisme**
Ana Vaz Milheiro

109 **Cosmopolitisme dans un climat tropical**
Nuno Grande

110-137 **PROJETS**
Amâncio (Pancho) Guedes, João Garizo do Carmo, Francisco José de Castro, Paulo Melo Sampaio, Maria Carlota Quintanilha, João José Tinoco, Francisco Castro Rodrigues, Fernão Simões de Carvalho, José Pinto da Cunha, Vasco Vieira da Costa, Manuel Vicente

universalisme versus révolution, 1974-1979

141 **Du cauchemar bleu à l'orgie identitaire (extraits)**
Eduardo Lourenço

142 **SAAL 1974, L'architecture portugaise s'ouvre au monde**
José António Bandeirinha

149 **Pour le droit au logement, pour le droit à la ville**
Nuno Grande

150-173 **PROJETS**
Gonçalo Byrne, António Reis Cabrita, Pedro Ramalho, Álvaro Siza, Raúl Hestnes Ferreira

universalisme versus européenisme, 1980-2000

177 **L'Europe et nous (extraits)**
Eduardo Lourenço

178 **Povo que lavas no rio, Architecture portugaise des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix**
Jorge Figueira

185 **L'Europe, entre l'appel et la résistance**
Nuno Grande

186-239 **PROJETS**
Fernando Távora, Manuel Vicente, José Daniel Santa-Rita, Alcino Soutinho, Raúl Hestnes Ferreira, Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura, João Luís Carrilho da Graça, Vítor Figueiredo, Gonçalo Byrne, Manuel Graça Dias, Egas José Vieira, Gonçalo Afonso Dias

universalisme versus globalisation, 2001-2016

243 **Crépuscule européen (extraits)**
Eduardo Lourenço

244 **Tâter l'incertitude, Faire de l'architecture**
Ricardo Carvalho

251 **Voyageant entre géographies et cultures**
Nuno Grande

PROJETS
Eduardo Souto de Moura, Paulo David, João Luís Carrilho da Graça, Álvaro Siza, Nuno Mateus, José Mateus, Alexandre Alves Costa, Sergio Fernández, Luís Urbano, José Paulo dos Santos, Paula Santos, João Mendes Ribeiro, Francisco Vieira de Campos, Cristina Guedes, Manuel Aires Mateus, Francisco Aires Mateus

301 **«Bleu»**
Conversation avec Manoel de Oliveira : où il est question de Porto, d'architecture et de cinéma
Manoel de Oliveira, Dominique Machabert

Universalisme autre

Sur les traces d'Eduardo Lourenço

Nuno Grande

Directeur scientifique

«L'universel, c'est le local moins les murs.»

Miguel Torga



Fernando Távora et Álvaro Siza au début des années soixante.

Un point de vue

Publié parallèlement à l'exposition «Les universalistes, 50 ans d'architecture portugaise¹», le présent ouvrage propose un regard sur un demi-siècle de pensée et de production architecturales au Portugal, en faisant découvrir à un plus large public comment l'architecture portugaise fut marquée ou marqua elle-même le contexte culturel et social de son pays, tout en considérant son inscription dans les dynamiques mondiales de ces dernières décennies.

Notre sélection d'auteurs et de projets défend un point de vue éditorial : il existe un «universalisme» particulier et latent dans la manière dont les architectes portugais créent leurs œuvres, de génération en génération, dans un équilibre qui s'affirme entre l'héritage universel de l'histoire de l'architecture et les contraintes géographiques et culturelles des lieux où ils projetèrent de les ériger ; c'est-à-dire, en opérant une fusion cohérente et critique entre ce qu'aujourd'hui nous appelons «global» et «local».

Cet universalisme *autre*² — différent de celui qui s'imposa, philosophiquement et politiquement, avec le mouvement des Lumières, au centre de l'Europe, à partir de la fin du XVIII^e siècle — est également le résultat d'un contact permanent avec les géographies et les cultures de l'autre, auquel le voyage, la colonisation, la diaspora ou l'émigration, phénomènes caractéristiques du parcours historique portugais, donnent lieu. La plus grande différence réside probablement dans le fait qu'au fil du temps, cette altérité portugaise ait été traitée «de bas en haut», dans la perspective du métissage culturel, tandis que l'universalisme des Lumières se diffusa principalement «de haut en bas», selon un modèle de société et d'urbanité érudit, unique et incontestable. En ce sens, l'universalisme portugais se définit historiquement en quelque sorte «par défaut», comme le rappelle très bien le philosophe Eduardo Lourenço dans l'entretien filmé qui ouvre l'exposition «Les universalistes».

L'œuvre d'Eduardo Lourenço comme fil conducteur

Le titre, «Les universalistes», évoque également la phrase mise en exergue de ce texte, qui se trouve dans les journaux intimes de Miguel Torga, *Diário XV* (1987)³, et qui exprime la manière dont la culture portugaise sut toujours envisager l'universel à partir d'un enracinement local, quoiqu'en dialogue permanent avec le monde ; c'est-à-dire à partir d'un «lieu sans murs», comme le décrit l'auteur à travers une métaphore poétique à la connotation spatiale manifeste ou à l'inspiration architecturale insolite.

Si l'exorde nous est suggéré par Torga, la structure de l'ouvrage suit l'entendement de son lecteur fidèle et attentif qu'est Eduardo Lourenço, essayiste et penseur du Portugal contemporain, installé en France depuis exactement cinquante ans. Dans l'œuvre vaste qu'il a publiée, Lourenço parcourt un ensemble de thèmes qui nous aident à jalonner des phases temporelles et conceptuelles de l'universalisme portugais,

et que nous appliquons au domaine spécifique de la culture architecturale. Ces périodes successives cadrent la pensée et la pratique de nombreux architectes, au vu des circonstances culturelles et sociales qui donnèrent un contexte et un sens à son œuvre, au Portugal comme à l'extérieur. Son universalisme architectural est ici mis en confrontation ou mis en dialogue avec l'influence de l'internationalisme moderne, mais aussi du nationalisme, dans la phase ultime de la dictature portugaise (1960-1974) ; avec les dernières décennies du colonialisme portugais (1961-1975) ; avec la révolution des Œillets (1974-1979) ; avec le processus d'intégration du Portugal dans la Communauté européenne (1980-2000) ; et avec l'impact de la globalisation (2001-2016).

En somme, nous souhaitons mettre en évidence la manière dont la culture architecturale portugaise s'inscrit dans cette condition historique, à la fois «hétéronymique» (être moi et l'autre) et «hétérodoxe» (être d'ici et du monde), quelque chose qu'ont déjà identifié différents essayistes dans l'œuvre d'autres créateurs portugais de stature internationale, plus particulièrement en France, dans des domaines comme la littérature (Fernando Pessoa, José Saramago, António Lobo Antunes...) ; les arts plastiques (Amadeo de Souza-Cardoso, Almada Negreiros, Maria Helena Vieira da Silva...) et le cinéma (Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, João César Monteiro...).

Jusqu'à présent, cette recherche ne s'employa, en quelque sorte, qu'à creuser le domaine de l'architecture, et c'est dans ce sens que cette publication gagne en pertinence, en embrassant un spectre temporel et intergénérationnel qui s'étend sur près d'un demi-siècle : entre les architectes qui approfondirent la révision critique du Mouvement moderne, dans les années soixante, et ceux qui, nés à cette époque, poursuivent aujourd'hui un travail engagé et mûr à travers un même exercice critique vis-à-vis de la globalisation. Ceci explique sans doute l'absence d'architectes plus jeunes dans notre sélection. Nous sommes, en effet, davantage intéressés par la compréhension de la continuité des méthodes que par l'exercice de la futurologie concernant de nouvelles promesses ou des ruptures dans les processus.

Sur ce chemin, nous avons convié les dessins percutants de João Abel Manta et les photographies expressives de Alfredo Cunha — eux aussi chroniqueurs hors pair du Portugal des cinquante ans passés —, les idées échangées avec Eduardo Souto de Moura, conseiller scientifique de cet événement, et les textes lucides des critiques invités : les Portugais, Ana Tostões, Ana Vaz Milheiro, José António Bandeirinha, Jorge Figueira et Ricardo Carvalho ; et les Français, Dominique Machabert, Francis Rambert, Jacques Lucan et Jean-Louis Cohen.

Être universaliste face à l'(inter)nationalisme

Le voyage temporel de ce livre débute dans les années soixante, autour de la génération de Fernando Távora et de Nuno Teotónio Pereira, sans oublier les apports d'architectes dont la formation est antérieure, tels



Couverture et page intérieure de la revue *Arquitecturas Bis*, n° 12, mars 1976.

à Porto, destinée à des populations mal-logées, et plusieurs maisons dont la maison Beires (1973-1975) à Povóa de Varzim. Huet, dont les commentaires manifestent une très grande admiration pour l'architecte portugais, utilise à propos de la maison Beires un vocabulaire qui aurait pu aussi appartenir à Manfredo Tafuri : la maison serait représentative d'une « aliénation culturelle de l'artiste moderne condamné à une relecture inquiète de ses propres sources »⁸.

Une « relecture inquiète de ses propres sources », qui est aussi nécessairement « critique », n'est-ce pas là ce qui définit l'attitude de l'artiste maniériste ?

Une seconde caractéristique maniériste voit l'artiste se regarder faire, prêter un grand souci à sa manière, c'est-à-dire avoir recours à des motifs, des figures, des dispositifs qui lui sont singuliers, qui lui appartiennent en propre et le distinguent des autres. Bien sûr, l'architecture de Siza est à nulle autre pareille et reconnaissable entre toutes, sa matière première étant l'espace, et ses choix se basant aussi sur une interprétation du contexte, elle se prête peu à des autocomentaires, elle ne se regarde pas elle-même, mais développe chaque projet dans sa spécificité. Cet équilibre entre sophistication critique et liberté de développement est proprement ce qui suscitera l'adhésion à une œuvre que l'on pourrait

dire « indiscutable ». D'autant plus que les moyens mis en œuvre par Siza sont tout sauf exceptionnels ou spectaculaires, ce que souligne pertinemment Bohigas lorsqu'il parle de la manière de projeter de l'architecte : « Il le fait par des croquis et des perspectives, sur le terrain, sur les tables des cafés ou en plein champ comme un paysagiste méticuleux. »

Le recours que fait Siza au dessin à main levée est dans une tradition d'usage commune à Fernando Távora, son aîné et complice, et à Eduardo Souto de Moura, son cadet et complice. D'un trait fin et délié, dont on sent la tactilité, le dessin multiplie les points de vue comme autant de tableaux visuels, de *vedute* intérieures ou extérieures, dessin qui se réalisera en construction. Il exprime des préoccupations indéniablement paysagistes et par là même pittoresques ; qui ménagent des parcours et des ouvertures toujours précisément « calibrés », subtils et « spirituels », comme ce sera le cas à l'église de Marco de Canaveses (1990-1997), par exemple. Cette dimension pittoresque entre en résonance — faut-il s'en étonner ? — avec une attention que Siza a toujours portée à l'architecture vernaculaire, pour la connaissance de laquelle il a souvent regardé le très beau livre qu'est *Arquitetura popular em Portugal*, publié en 1961.



Couverture et page intérieure de la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 185, mai-juin 1976.

De ce fait, rien d'étonnant non plus à ce que Siza soit considéré par Frampton comme un maillon important de la chaîne du « régionalisme critique » avec, à ce moment du début des années quatre-vingt, entre autres, Mario Botta et l'« école » tessinoise, Tadao Andō, et même Ricardo Bofill et le Taller de Arquitectura de Barcelone⁹. Selon Frampton, le régionalisme critique a pour objectif primordial « d'amortir l'impact de la civilisation universelle au moyen d'éléments empruntés indirectement aux particularités propres à chaque lieu¹⁰ », particularités qui peuvent être relatives au contexte tant physique que social, à la disponibilité de matériaux locaux, dans « une stratégie de résistance, prenant ses distances aussi bien par rapport à l'esprit des Lumières et à son mythe du Progrès que par rapport à tout désir irréaliste (et réactionnaire) de revenir à des formes architectoniques de l'ère pré-industrielle¹¹ ».

Ce programme pouvait-il être aussi celui de Siza ? Non, dans la mesure où celui-ci est resté étranger aux déclarations péremptoires ou aux prises de position théoriques trop affirmées, et où le volontarisme de Frampton devait lui sembler loin de ses préoccupations personnelles. Non, dans la mesure où son parcours lui-même démontre sa liberté et son impact universel, ce que démontrera aussi le parcours de Souto de Moura.



En effet, si ce dernier a pu avoir une forte prédilection pour le sombre granit local, s'il a été plus inspiré par Mies van der Rohe que par Le Corbusier ou Aalto par exemple¹², ses « valeurs » ne correspondront pas, elles non plus, à la nécessité d'un repli, mais bien au contraire à un désir d'ouverture vers plus d'universalité.

8 *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°185, op. cit.
 9 À ce sujet, cf. *Controspazio*, n°9, op. cit., et Kenneth Frampton, « Prospects for a Critical Regionalism », *Perspecta*, n°20, 1983.
 10 Kenneth Frampton, « Pour un régionalisme critique et une architecture de résistance », *Critique*, n°476-477, janvier-février 1987 (précédemment publié in *Casabella*, n°500, mars 1984).

11 *Ibid.*
 12 Cf. à ce sujet « Álvaro Siza et Eduardo Souto de Moura : Le Corbusier, pour eux, différents pour chacun », entretiens réalisés par Dominique Machabert, *D'Architectures*, n°237, juillet-août 2015.

Un internationalisme toujours critique

Jean-Louis Cohen



Álvaro Siza, ensemble d'habitation Bouça, Porto, Portugal, 1975-1977.



Michiel Brinkman, ensemble d'habitation, quartier de Spangen, Rotterdam, Pays-Bas, 1922.



Álvaro Siza, musée d'art contemporain Fondation Serralves, Porto, Portugal, 1999.



Ludwig Mies van der Rohe, villa Tugendhat, Brno, République tchèque, 1930.

Rédacteur d'un numéro de la revue *Critique* consacré à l'«objet architecture», j'avais publié en 1987 la traduction française du texte avec lequel Kenneth Frampton découvrait ce qu'il appelait le «régionalisme critique¹». En dépit de mon amitié pour son auteur, j'avais du mal à faire cadrer le terme de «régionalisme», même accouplé à l'épithète «critique», à l'architecture qui était censée le représenter, tant l'idée d'une fixation à la région était saturée de connotations conservatrices. Parcourant au cours du même été les réalisations de Álvaro Siza, que je connaissais indirectement par leur publication dans la *Casabella* de Vittorio Gregotti, à laquelle je collaborais, de Oliveira de Azeméis jusqu'à Évora, j'avais eu beaucoup de mal à réconcilier ma perception de bâtiments franchement inscrits dans une modernité qui n'avait rien de régionale avec le texte que je venais moi-même de mettre en circulation.

Retournant à Porto au printemps 2015, j'éprouvai cette fois un étrange sentiment de familiarité en découvrant un certain nombre de bâtiments et d'ensembles architecturaux. Incontestablement ancrés dans la texture de la ville, ils ne manquaient pas cependant de susciter des réminiscences inattendues, et de me propulser dans toute l'Europe, sinon le monde, bien au-delà des rives du Douro. Ces pièces intimement soudées à la *forma urbis* de Porto paraissaient paradoxalement entretenir dans le même temps une conversation avec d'autres objets familiers.

Revenu à Bouça afin de scruter les logements de Álvaro Siza que je n'avais jamais vus achevés — j'en étais resté à la tranche initiale, celle des années du SAAL —, j'eus le sentiment étrange d'un déjà-vu, je dirais même d'un déjà-vécu, tant les coursives ouvertes me firent penser à celles de l'ensemble d'habitation construit en 1921 par Michiel Brinkman à Spangen, quartier prolétarien de Rotterdam, que je connais bien pour y résider lorsque je séjourne dans le grand port néerlandais. Je reconnus non seulement son mode de distribution, mais aussi le principe de superposition des logements duplex et jusqu'à la proportion de certaines cours, toutes figures transposées de façon originale, à la fois déplacées, condensées et repensées. Je n'avais

eu par ailleurs aucun mal à lire en 1987, lors de mon premier voyage, tous les échos des programmes de la social-démocratie européenne, tels qu'ils s'incarneraient allusivement dans la petite barre de São Victor, où se retrouvait la démarche explorée par J. J. P. Oud ou au Kiefhoek, dans le même port néerlandais, mais sur l'autre rive de la Maas, conjuguée avec les hypothèses de certaines *Siedlungen* de Bruno Taut et Ernst May.

Un autre retour sur des traces anciennes est celui que j'effectuai à la Fondation Serralves, où Siza se révèle être un voisin courtois de la villa construite par l'énigmatique Charles Siclis et des jardins dessinés par Jacques Gréber — tous deux au demeurant transatlantiques, puisque le premier se réfugia aux États-Unis et y mourut, alors que le second y avait découvert les parcs modernes. Ce n'était cependant ni vers Paris ni vers le Nouveau Monde que me portaient mes pensées incorrigiblement comparatistes, mais plutôt vers l'Europe centrale. Les murs éclatants de blanc sur le fond vert du paysage, bordés par une fine corniche métallique, évoquaient les volumes de la villa Tugendhat de Mies van der Rohe à Brno, qui semblaient avoir été déformés à dessein. À l'intérieur, la disposition de certains escaliers étroits, tangents aux grands volumes des galeries, faisait figure d'hommage à un des plus illustres fils de la capitale morave, Adolf Loos, dont le Raumplan s'y trouvait reconduit.

Une découverte incontestable fut celle de l'église Santa Maria, que Siza a édifiée à Marco de Canaveses, dans la grande banlieue de Porto, désormais aux prises avec une suburbanisation mutilante. Dire que c'était une surprise totale serait mentir, car j'avais eu l'occasion d'étudier les dessins du bâtiment il y a dix ans, à l'occasion d'une modeste exposition des œuvres de Siza à Santa Monica, Californie². J'avais alors interprété à distance l'intérieur de l'église comme une

¹ Kenneth Frampton, «Pour un régionalisme critique et une architecture de résistance», *Critique*, n°476-477, janvier-février 1987, p.66-81; initialement : «Towards a Critical Regionalism : Six Points for an

Architecture of Resistance», in Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend (Washington), Bay Press, 1983, p.16-30.



Álvaro Siza, église Santa Maria, Marco de Canaveses, Portugal, 1996.

double boîte à lumière, dans laquelle se percevait une clarté nordique, celle de l'église des Trois-Croix de Alvar Aalto à Imatra. Rien jusqu'ici de surprenant, tant Siza a lui-même été explicite quant à sa dette envers l'architecte finlandais. D'autres rapprochements viennent cependant à l'esprit en observant certains éléments de l'église — son volume orthogonal du côté de l'entrée, tout d'abord, qui l'apparente moins au moderne poétique de Aalto qu'à celui, orthogonal, de Oud, qu'exprime notamment son église parallélépipédique du Kiefhoek. Deux tours encadrent une porte aussi haute qu'étruite, dans laquelle les proportions de celle de l'église de l'Annonciation, construite en 1932 par Gino Cancellotti, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato et Alfredo Scalpelli à Sabaudia, dans les marais Pontins, se retrouvent. Quant à la fente horizontale qui cisaille la nef à la hauteur du regard des fidèles assis — sans doute pour les distraire de l'office —, elle conduit à nouveau vers le nord, et à l'église Saint-Marc de Sigurd Lewerentz à Björkhagen, où de telles fentes servent à renvoyer vers l'intérieur la lumière solaire réverbérée par la neige l'hiver — assurément absente de cette région.

Une intertextualité architecturale complexe se manifeste ainsi, dans laquelle chaque projet est inscrit au sein d'un réseau serré de thèmes et de configurations de niveaux et d'échelles différents. Des réseaux



Gino Cancellotti, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato, Alfredo Scalpelli, église de l'Annonciation, Sabaudia, Italie, 1932.

comparables peuvent être identifiés pour ce qui est d'Eduardo Souto de Moura, sans pour autant que des correspondances littérales puissent être établies. L'ensemble de bureaux et de commerces Burgo, à Porto, s'inscrit ainsi dans une filiation avec Mies van der Rohe, qui opère à plus d'un niveau. Elle est lisible dans l'assemblage de la tour et du bâtiment bas, qui reconduit la dualité du Federal Center de Chicago ou celle de la banque Toronto Dominion à Toronto, dans le podium en travertin sur lequel les deux volumes sont posés, mais aussi dans l'identité entre eux des profilés métalliques communs à ceux-ci. Rien d'exclusif dans cette relation, car cette tectonique rigoureuse renvoie à la fois aux solutions de Paulo Mendes da Rocha — côté métal — et à celles de Livio Vacchini — côté minéral.

Dans cette sorte de double enfoui de la ville qu'est le métro de Porto, dont Souto de Moura a été le coordonnateur, nulle ostentation de la technologie, mais au contraire la recherche d'une minéralité sereine, ainsi que les rares stations modernes construites en 1935 par les survivants de l'avant-garde pour le métro de Moscou l'avaient utilisée. Et dans la station Municipio du métro de Naples, conçue avec Siza, on retrouve la stratégie mise en œuvre à Porto, qui consiste à se saisir des travaux souterrains pour rendre à la ville des lieux envahis par la circulation et devenus aussi impraticables

qu'illisible, démonstration, si elle était nécessaire, de la portée internationale des principes de projet qu'ils partagent. C'est ici toute une expérience européenne qui est à l'œuvre, dans la monumentalité apaisée des volumes et dans leurs détails, notamment celle, milanaise, de Franco Albini. Réalisés au-delà des mers, d'autres ouvrages confirment l'inscription de cette architecture dans la « continuité » dont Ernesto Nathan Rogers se voulait l'apôtre, lorsqu'il préconisait dès 1955 de répondre aux *preesistenze ambientali* — « à l'environnement existant³ » —, sans pour autant plaider pour la tyrannie du contexte ou pour une relation trop simple et directe avec les précédents vernaculaires, comme ceux des constructions rurales italiennes dans lesquelles Giuseppe Pagano avait cru voir l'origine de l'architecture rationnelle.

Le bâtiment construit par Siza pour la Fondation Iberê Camargo, à Porto Alegre, dans le sud du Brésil, tire sa forme extérieure de la tension entre le plan d'eau de la rivière Guaíba, sur lequel il se dresse, et la falaise boisée, sur laquelle il s'appuie. Mais il aborde aussi un des problèmes les plus aigus de l'architecture des musées, celui, si souvent mal traité, de la bipolarité entre les galeries et les circulations. Dans deux projets qui ont d'ailleurs plus d'un trait en commun, le « Musée à croissance illimitée » de Le Corbusier et le musée Solomon R. Guggenheim de Frank Lloyd Wright, les deux entités coïncident. Certains architectes ont tendu quant à eux à privilégier la circulation, au détriment des galeries — voir Richard Meier. À Porto Alegre, les tubes pliés des

2 Jean-Louis Cohen, « Architectural Dialogues », in Elsa Longhauser (dir.), *Álvaro Siza, Architect : Drawings*,

Models, Photographs, Santa Monica, Santa Monica Museum of Art, 2006, p.7-10.



Eduardo Souto de Moura, immeuble de bureaux Burgo, Porto, Portugal, 2007.



Mies van der Rohe, banque Toronto Dominion, Toronto, Canada, 1969.



«La obra de Álvaro Siza Vieira», *Hogar y Arquitectura*, n° 68, janvier-février 1967.

de se rapprocher des racines. «La relation entre nature et construction est décisive dans l'architecture. [Elle] est à l'origine de tout projet. Déterminante au cours de l'histoire, elle se fait rare pourtant²⁹.» En période de pauvreté, d'obscurantisme et d'isolement de la Péninsule ibérique, les créateurs désireux d'en sortir ont toujours cherché, ensemble, un renouvellement en lien avec la scène internationale.

Le fait de donner aux matériaux traditionnels une place inédite accorde à l'espace un rôle prépondérant aux dépens de la forme. Le souci du contexte mène alors à une méthode du projet ouverte, valorisant les potentialités du lieu existant.

Alors que les derniers Ciam³⁰ étaient traversés de remises en question et de débats passionnés qui venaient troubler le relatif consensus du Mouvement moderne, la participation active des architectes portugais fut fondamentale pour sortir de la crise. Elle permit, en effet, grâce à l'importante valorisation du local dans la production portugaise au moment-clé où l'architecture vernaculaire était en vogue, de tempérer la crainte du global. Dans ce contexte où fusaient les contradictions, la réflexion et la recherche autour des références locales ont donné lieu à des œuvres qui témoignent de l'influence de Frank Lloyd Wright, de son disciple John Lautner ou de Rudolph Schindler, de celle de cultures, en marge d'un Mouvement moderne conformiste, comme l'empirisme nordique autour de Alvar Aalto, Gunnar Asplund, Sigurd Lewerentz ou Erik Bryggman, comme la «liberté» italienne de Carlo Scarpa, Franco Albini et Ignazio Gardella. Influences qui passaient, au Portugal aussi, par l'admiration de l'école catalane, notamment des travaux et des écrits de Josep Antoni Coderch³¹.

On assiste alors à un moment d'exploration spatiale particulièrement complexe, voire paradigmatique comme on l'observe dans la maison conçue par Nuno Portas et Nuno Teotónio Pereira à Vila Viçosa. Des mêmes auteurs, l'église du «Sagrado Coração de Jesus» (1961-1971) s'érige telle une œuvre-manifeste contre les églises historicistes des années cinquante. Partant du concept pombalin qui prévoit l'intégration de l'espace sacré au tissu urbain, ils réalisent un

parvis, parcours entre deux rues, affirmant par là l'idée d'une église ouverte sur la cité et aux valeurs de la citoyenneté. L'espace intérieur, dynamique, riche et participatif, composé de plates-formes en dénivelé, s'ouvre en relation avec l'ensemble paroissial et la place «rentrée», cœur de l'espace extérieur.

L'expression d'une maturité constructive et savante s'affirme chez Maurício de Vasconcelos, notamment dans la maison de Restelo. Chez Manuel Tainha aussi, dans la maison Gallo ou chez le jeune Raúl Hestnes Ferreira avec la maison à Albarraque qui synthétise bien un vernaculaire méridional précurseur, déjà, de la composante tectonique de Louis Kahn et de l'ambiguïté spatiale de Robert Venturi. Au tournant des années soixante-dix, la valorisation des langages aidera à surmonter le projet moderne de Gonçalo Byrne et de Reis Cabrita, auteurs d'une mégastructure, morceau de ville capable d'organiser la zone.

Avec la maison Alves Costa à Moledo (1968), Álvaro Siza poursuit son cours intemporel et parvient à saisir une modernité loosienne sophistiquée et une géométrie complexe à partir de tracés et de points empruntés au local. Plus tard, avec la maison Beires, l'interaction entre architecture et réalité touche des sommets de poésie. Et c'est avec la maison Alcino Cardoso, propriété agricole vernaculaire, qu'il réalise un projet de reconstruction novateur, synthèse entre mise en œuvre traditionnelle et stratégie d'adaptation au climat et au lieu, proches des conceptions actuelles de l'architecture durable.

Architecture, entre Anglais et Italiens

Malgré la censure et l'isolement auxquels la culture portugaise est confrontée, la revue *Arquitectura* parvient à vivre, depuis 1957, et soutient la participation des architectes portugais, critiques à l'égard de l'orthodoxie moderne.

Une nouvelle génération, avec des personnalités marquées comme Carlos Duarte et Nuno Portas, va prendre appui sur la théorie afin de définir les lendemains de l'architecture, se tournant, pour cela, vers les tendances rénovatrices émergentes, du néo-réalisme au néo-empirisme, comme l'opposition aux principes des Ciam, la révélation de Frank Lloyd Wright par Bruno Zevi, et diffusant des informations sur ce qui se passe au plan national et à l'étranger, notamment en Italie et en Angleterre.

Son rôle consistait à rassembler et à fonder une tendance autour d'une troisième voie³², celle de la contextualisation, et d'un concept que Kenneth Frampton qualifiera, dans les années quatre-vingt, de «régionalisme critique³³».

La revue insistera et valorisera ce moment de continuité culturelle et historique qui assume une vision rénovée³⁴ cherchant à affirmer une architecture portugaise à l'accent culturaliste dans la lignée des réflexions de Teixeira de Pascoaes sur «l'art d'être portugais³⁵».

La marche de l'internationalisation

À la fin des années soixante, les relations privilégiées avec la Catalogne et l'Italie surtout, au travers des contacts avec Josep Antoni Coderch, Oriol Bohigas, Vittorio Gregotti et Aldo Rossi, ouvriront la voie vers l'internationalisation, d'abord européenne, puis mondiale. Par l'intermédiaire de ce que l'on appelait les «petits congrès», organisés au cours des années soixante à l'initiative d'un groupe d'architectes espagnols³⁶, la critique internationale commence à s'intéresser à ce qui se passe au Portugal. L'année 1967 est décisive. En janvier, la revue *Hogar y Arquitectura* de Madrid, dirigée par Carlos Flores, consacre un dossier complet à l'architecture et à la critique portugaises, dont une bonne part s'intéressera à l'œuvre de Álvaro Siza Vieira sous le regard critique, notamment, de Pedro Vieira de Almeida³⁷. Nuno Portas, quant à lui, signe un article sur «la jeune génération d'architectes portugais³⁸». Le même Nuno Portas participe au VIII^e «petit congrès» à Tarragone³⁹, et c'est au Portugal, en décembre, qu'a lieu la rencontre de Tomar qui voit la participation d'une quarantaine d'architectes espagnols. Dans la presse portugaise, Francisco Javier Saénz de Oiza, Oriol Bohigas, Federico Correa et Manuel Ribas i Piera sont unanimes pour reconnaître le rôle crucial de la mobilisation culturelle pour la lutte contre la marginalisation des architectures ibériques des circuits internationaux⁴⁰.

L'année suivante, en 1968, la participation de Álvaro Siza Vieira au IX^e Congrès, à Vitória, particulièrement active à l'une des sessions «Exposition et discussion des projets», en présence, parmi l'assistance, de Peter Eisenman et de Vittorio Gregotti, est décisive pour la reconnaissance internationale de l'architecture portugaise. Une reconnaissance due au travail de Siza mais, aussi, à l'activité intellectuelle de Nuno Portas⁴¹. Les «petits congrès» ont permis à la critique internationale de découvrir l'architecture portugaise et plus largement ibérique et ont représenté un moment qui compte pour la sortie du vide laissé après l'épuisement des modèles du Mouvement moderne. On retiendra, par ailleurs, que les opérations du SAAL de la période postrévolutionnaire de 1974 feront également l'objet d'une attention constante de la part de la critique et de la presse.

En 1976, la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, dirigée par Bernard Huet, sort, avec la complicité de Raúl Hestnes Ferreira, un numéro entièrement consacré au Portugal. Ce numéro de première importance signale le processus de démocratisation de la société portugaise après la révolution du 25 avril⁴². On peut citer encore, pour le rôle essentiel qu'elles jouèrent dans la diffusion de l'architecture portugaise au cours des années soixante-dix, les revues *Casabella*, *Lotus International*, *AMC (Architecture, mouvement et continuité)* et *Arquitecturas Bis*.

La continuité d'une tradition moderne

En 1950, dans *Le Labyrinthe de la solitude*⁴³, Octavio Paz dissertait sur le paradoxe entre le développement — qu'il considérait comme «une fausse libération» — et ce que l'on a appelé la «culture de la pauvreté». La distinction

entre pauvreté et richesse, développement ou retard, lui semblait insuffisante, de l'ordre du complexe et de sa persistance.

À une modernité privée de racines et de temps pour les fonder, sans passé, sans recours sinon celui de se projeter en avant à un rythme effréné pour survivre au jour le jour, il opposait l'idée d'une modernité puisant dans ses origines une capacité de renouvellement, ressort pour relever les défis du futur⁴⁴.

Plus tard, dans «No son génios lo que necesitamos ahora», publié en novembre 1961, dans la revue milanaise *Domus*, puis dans *Arquitectura*⁴⁵, Josep Antoni Coderch, dans sa défense des antihéros et de la «longue durée», se plaçait dans cette perspective. Le parallèle avec le texte de Fernando Távora était frappant et révélateur de leur parcours commun : «Au contact de la vie, l'architecture comme mythe, intouchable vierge blanche, se brisait. Et entre le chef-d'œuvre et la cabane [elle vit] qu'il existait des relations [qu'elle n'ignorait pas] entre le maçon (ou n'importe qui d'autre) et l'architecte⁴⁶.» Le choix de porter haut le rôle vivant et opératoire de la tradition faisait de la discipline une question d'éthique et fondait solidement la contemporanéité de l'architecture portugaise.

29 Álvaro Siza, *op. cit.*, p.21.

30 Après guerre, le débat sur l'internationalisation est relancé par les architectes portugais participant aux Ciam. Ce groupe est composé d'architectes de l'École de Porto (ESBAP) dont Alfredo Viana de Lima et Fernando Távora. Ce dernier affichera clairement son opposition aux dérives dogmatiques du Mouvement moderne.

31 Josep Coderch, «No son genios lo que necesitamos ahora», *Arquitectura*, n°73, décembre 1961.

32 Cf. Ana Tostões, *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*, Porto, FAUP, 1997, p.155-159.

33 Kenneth Frampton, «Towards a Critical Regionalism : Six Points for an Architecture of Resistance», in Hal Foster (dir.), *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend (Washington), Bay Press, 1983, p.16-30.

34 Januário Godinho, «Frank Lloyd Wright», *Arquitectura*, n°67, avril 1960 ; Luís Noronha da Costa, «A actualidade de Adolf Loos», *Arquitectura*, n°99, octobre 1967.

35 Teixeira de Pascoaes, *A arte de ser português*, *op. cit.*

36 Cf. Ana Tostões, «A diáspora ou a arte de ser português», revue *Camões*, n°22, 2013, p.23-40 ; Nuno Correia, «A crítica arquitectónica, o debate social e a participação portuguesa nos pequenos congressos, 1959-1968», *Revista crítica de ciências sociais*, n°91, 2010.

37 Pedro Vieira de Almeida, «Un analisis de la obra de Siza Vieira», *Hogar y Arquitectura*, n°68, 1967.

38 Cf. Nuno Portas, «Prefácio à edição portuguesa da história da arquitectura moderna» et «A evolução da arquitectura moderna em Portugal : uma interpretação», in Bruno Zevi, *História da arquitectura moderna*, vol. 1 et 2, Lisbonne, Arcadia, 1970 et 1973.

39 Nuno Portas, «Congresso em Tarragona», *Arquitectura*, n°96, 1967.

40 Cf. *Século Ilustrado*, 1967, p.63 (cité par Nuno Correia) et Oriol Bohigas, «A Portugal també els arquitects fan la guerra pel su compte», *Serra d'Or*, n°101, février 1968.

41 En février 1972, Vittorio Gregotti consacre un article important à Álvaro Siza dans la revue *Controspazio* (n°9, septembre 1972). Son article «Architettura recenti di Álvaro Siza Vieira» est suivi d'un autre, de Nuno Portas, «Note sul significato dell'architettura di Álvaro Siza nell'ambiente portoghese». Kenneth Frampton, qui participe lui aussi à ce numéro, se penche sur le concept de «régionalisme critique» chez Álvaro Siza, ce qui contribuera à la diffusion de son œuvre aux États-Unis et en Angleterre.

42 *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°185, mai-juin 1976.

43 Octavio Paz, *Le Labyrinthe de la solitude* [1950], Paris, Gallimard, 1990.

44 Octavio Paz, *Los Hijos...*, *op. cit.*

45 Josep Coderch, «No son genios...», *op. cit.*

46 Fernando Távora, «Escola primária do cedro, Gaia (1958-1960)», *Arquitectura*, n°71, juillet 1961, p.34.

À la recherche d'une «troisième voie»

Au début des années soixante, le Portugal vivait sous le régime politique de l'Estado Novo (État nouveau), l'une des dernières dictatures européennes, culturellement conservatrice et nationaliste sur le tard. Par réaction, les créateurs portugais furent inévitablement fascinés par l'internationalisme moderne. On trouvait parmi eux les architectes, qui discutaient, au moins depuis 1948 (l'année du 1^{er} Congrès national d'architecture), du rapprochement portugais vers le Mouvement moderne du centre de l'Europe. Cependant, au tournant des années soixante, une autre posture intergénérationnelle, en faveur de la révision critique de ces tendances, tantôt nationalistes, tantôt internationalistes, allait gagner du relief.

L'enquête sur l'architecture populaire portugaise, dirigée par le Syndicat des architectes, et publiée en 1961, attira l'attention sur la multiplicité formelle, spatiale et matérielle de l'architecture régionale — révélatrice d'un paysage diversifié, du nord au sud du pays —, démystifiant l'idée, entretenue par l'Estado Novo, que l'on pouvait définir une «architecture portugaise» avec des caractéristiques uniques et cristallisées dans l'espace et dans le temps. La même enquête démontra que cette «architecture sans architectes» possédait des valeurs de rationalité et d'adaptabilité bien distinctes de celles propagées par la doctrine du Mouvement moderne. À partir de cette réflexion post-fonctionnaliste, quelques-uns des meilleurs architectes portugais adoptèrent une «troisième voie» dans la pensée et dans la pratique, fondée sur un regard universaliste, croisant des concepts tels que «tradition» et «modernité», «local» et «international», et concevant, à partir de là, des œuvres à tendance réaliste, organiciste et humaniste. De ce fait, jusqu'au milieu des années soixante-dix, l'architecture portugaise vivra une période intense d'expérimentation conceptuelle et formelle, suivant d'un œil critique les tendances organicistes italiennes (*via* Bruno Zevi), scandinaves (*via* Alvar Aalto) et américaines (*via* Frank Lloyd Wright) ou du néo-brutalisme anglais (*via* Denys Lasdun, Alison et Peter Smithson ou James Stirling). C'est ce que démontrent les œuvres que nous avons choisies pour cette période, signées par des architectes de générations différentes, comme Francisco Keil do Amaral, Carlos M. Ramos, Alberto Pessoa, Ruy d'Athouguia, Pedro Cid, Raúl Chorão Ramalho, José Carlos Loureiro, Fernando Távora, Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas, João Braula Reis, Manuel Tainha, Francisco Conceição e Silva, Raúl Hestnes Ferreira et Álvaro Siza.

Nuno Grande

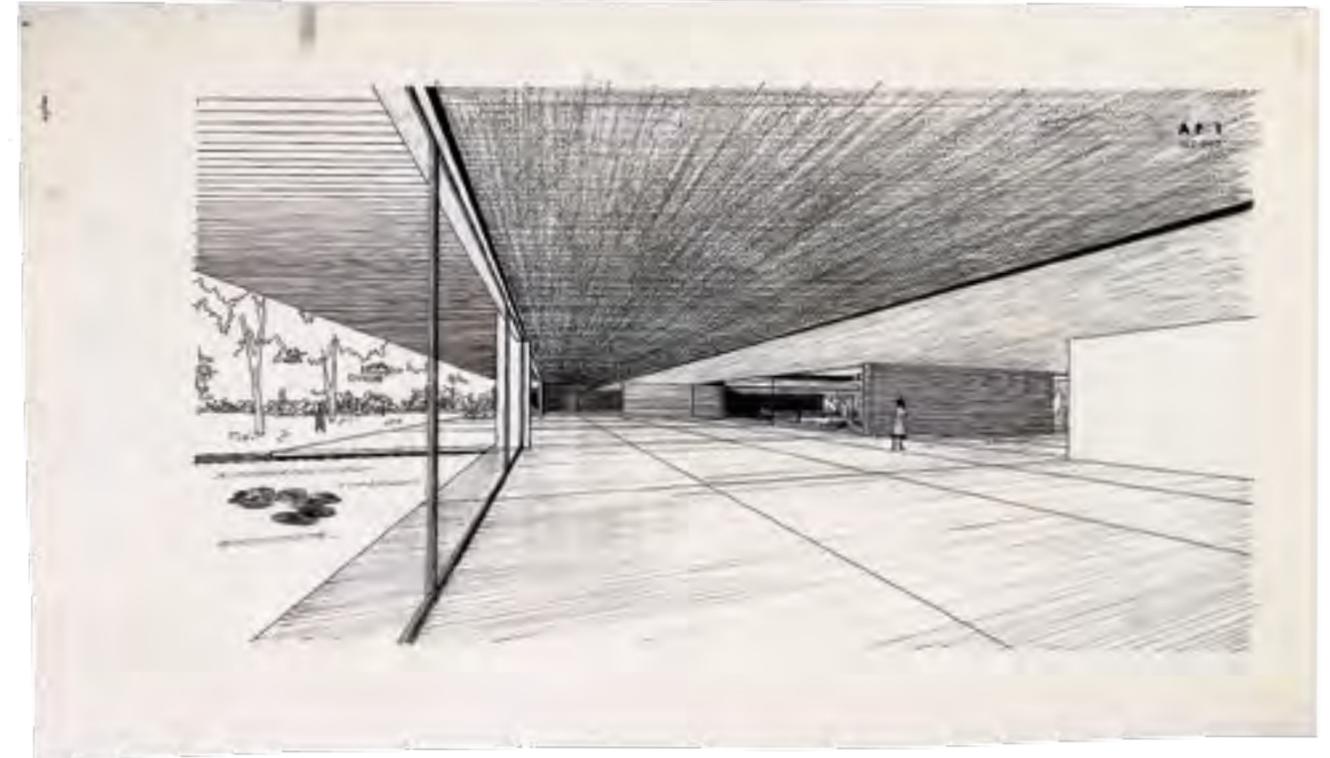


Fernando Távora présente le résultat de l'enquête sur l'architecture populaire portugaise au président du Conseil, António de Oliveira Salazar, 1958.



Ruy Jervis d'Atouguia 1917-2006
Alberto Pessoa 1919-1985
Pedro Cid 1925-1983
 Siège et musée de la Fondation
 Calouste Gulbenkian
 Lisbonne, Portugal 1959-1969

2
3



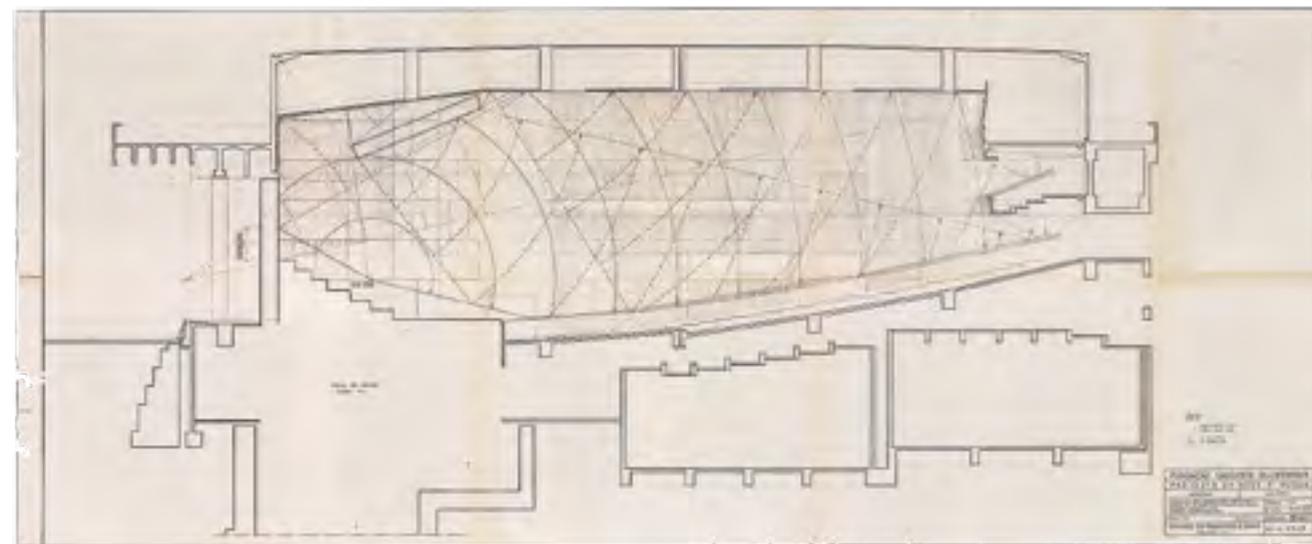
- 1 Vue générale
- 2 Musée et auditorium depuis les jardins
- 3 Perspective intérieure, avant-projet
- 4 Auditorium, esquisse
- 5-6 Bâtiments et jardins
- 7 Auditorium, étude acoustique
- 8 Vestibule, perspective, avant-projet
- 9 Vestibule
- 10 Auditorium



4

Cette œuvre majeure de la seconde moitié du XX^e siècle portugais fut lancée par la Fondation Calouste Gulbenkian créée en 1956. Elle est le fruit de la rencontre «alchimique» entre trois architectes de formation moderne, au parcours distinct, mais ayant de fortes affinités conceptuelles et stylistiques. Rassemblés pour les besoins d'un concours d'architecture, limité à trois équipes, ils soumièrent une proposition qui se distinguait des autres en regroupant les principales composantes du projet en quatre volumes compacts et contigus : le siège de la Fondation avec de multiples services administratifs, un grand auditorium de 1300 places, une salle d'exposition temporaire et un musée pour abriter la collection de son généreux fondateur : le millionnaire arménien Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955). Au fil de sa lente construction (1959-1969), cette œuvre est devenue un intense laboratoire expérimental

dont les auteurs s'éloignèrent progressivement d'un «collage» au Style international — plus apparent dans les esquisses soumises au concours —, pour aboutir à une solution mûrie par la relation organique et tellurique entre projet, construction et topographie, proche des expériences néo-brutalistes des années soixante. Le choix du béton brut, exécuté de main de maître, y aura sans doute également contribué, au même titre que l'apport des paysagistes Jorge Viana Barreto et Gonçalo Ribeiro Telles, qui dessinèrent les jardins et le lac alentour, à la recherche d'un lien fluide entre intérieur et extérieur, bien visible dans la remarquable séquence de patios et de jardins-terrasses qui «dissolvent» le bâti dans son environnement. En somme, cette œuvre «fonde» un lieu, à la fois local et universel, tout comme l'institution qui est sa raison d'être.



7



8



5



6



9



10



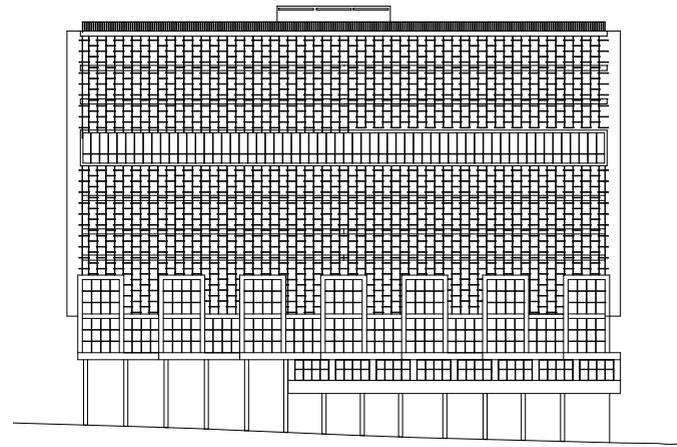
João Garizo do Carmo 1917-1974
Francisco José de Castro 1923
Paulo Melo Sampaio 1926-1968
Gare ferroviaire
Beira, Mozambique 1959-1966



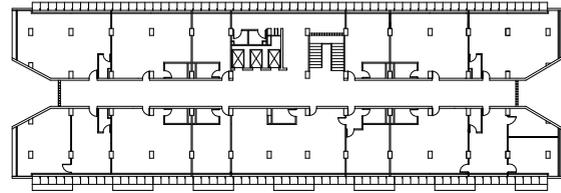
2



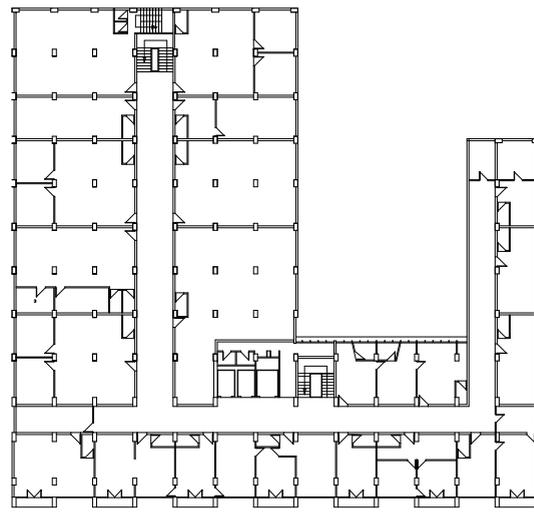
3



5



6



7



8

- 1 Façade latérale, en contre-plongée
- 2 Vue depuis la place de Mutamba
- 3 Brise-soleil, vus de l'intérieur
- 4 Brise-soleil
- 5 Élévation frontale
- 6 Étage de bureaux, plan
- 7 Rez-de-chaussée, plan
- 8 Façade principale

universalisme versus révolution 1974-1979



Pour le droit au logement, pour le droit à la ville

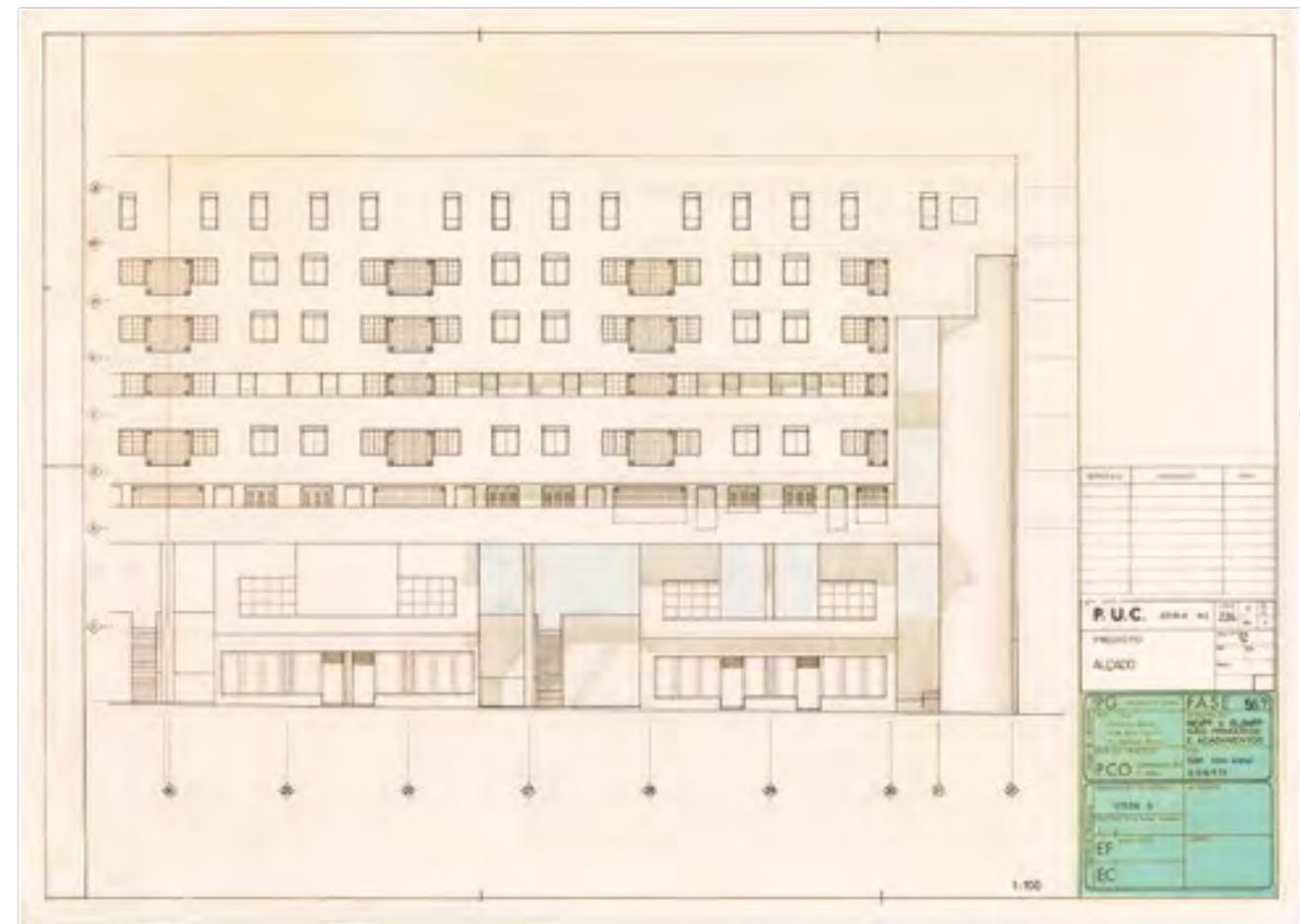
La révolution des Œillets, le 25 avril 1974, ne mit pas seulement un terme à quarante-huit ans de dictature, elle inaugura également un temps fort de débat civique sur le droit au logement et le droit à la ville (évoquant le sociologue Henri Lefebvre), en somme des questions universelles pour l'instauration de la démocratie portugaise. C'est pourquoi, dès 1974, une série de politiques furent lancées en vue d'aider les coopératives et les associations d'habitants à construire de nouveaux quartiers dans des zones urbaines consolidées (surtout à Porto) ou en expansion périphérique (à Lisbonne et dans le Sud). Pour les architectes des ateliers les plus engagés en matière de logement social — notamment ceux de Fernando Távora, à Porto, et de Nuno Teotónio Pereira, à Lisbonne —, ce sera l'occasion rêvée de mettre à l'épreuve quelques modèles étudiés avant la révolution.

L'été 1974, le SAAL (Serviço de apoio ambulatório local/Service d'appui mobile local) est décrété par Nuno Portas, disciple et associé de Teotónio Pereira, nommé alors secrétaire d'État chargé du Logement et de l'Urbanisme dans le cadre des premiers gouvernements provisoires. Ce programme permit aux architectes de travailler étroitement avec les populations, intégrés dans des brigades d'intervention interdisciplinaire, afin de trouver les meilleures solutions pour leur relogement urbain. Même s'il fut bref (1974-1976), le SAAL eut une importance significative pour la discipline, éveillant l'intérêt de la scène architecturale internationale, non seulement pour la révolution elle-même, mais aussi pour le renforcement qu'elle produisit de la fonction sociale de l'architecte, en tant que moteur de la participation civique. Dans ce contexte, Álvaro Siza, disciple de Fernando Távora, acquiert une reconnaissance internationale grandissante, avec la diffusion, dans divers pays européens, de ses ouvrages réalisés dans le cadre du SAAL/Norte, lesquels stimulent également de futures commandes du même genre pour Berlin et La Haye. De cette période, nous choisissons : un ensemble de logements collectifs d'avant la révolution des Œillets (la « Panthère rose »), situé dans le quartier de Chelas, à Lisbonne (de Gonçalo Byrne et António Reis Cabrita), mais qui préconise les tendances néo-rationalistes que l'on retrouvera dans de nombreux projets du SAAL ; et les quartiers SAAL de Álvaro Siza et de Pedro Ramalho (au Nord), et de Raúl Hestnes Ferreira et Gonçalo Byrne (au Sud). Pour finir, nous présentons le projet de Álvaro Siza pour le quartier de la Malagueira, qui consacre le passage de l'intervention architecturale de l'échelle du quartier à celle de la nouvelle ville démocratique.

Nuno Grande



Voyage, exposition et conférences en Italie sur le SAAL. À la table, Álvaro Siza entre Alexandre Alves Costa (au fond) et Pierluigi Nicolini (au premier plan), 1976.



4

5



6



- 1 Vue générale depuis le nord
- 2 Plan général
- 3 Façade diagonale
- 4 Élévation partielle avec ascenseur cylindrique
- 5 Façade donnant sur la place
- 6 Façade du bâtiment situé à l'est, en contrebas de la voie de circulation



**universalisme
versus
européanisme
1980-2000**

/ Nuno Grande / Les Universalistes. 50 ans d'architecture portugaise / ISBN 978-9-86-64-311-2

Fernando Távora 1923-2005

Pousada de Santa Marinha da Costa
Guimarães, Portugal 1972-1985



1



2

Au début des années soixante-dix déjà, Fernando Távora était une référence importante du cours d'architecture de l'École des beaux-arts de Porto. L'étude des conditions physiques et sociales du quartier historique de Barredo, qu'il entama en 1968 et qui professait une approche souple dans l'intervention sur le patrimoine urbain (avec pour devise «conserver en innovant»), devait inspirer maintes opérations du SAAL Nord après la révolution des Œillets. À Guimarães, ville où l'empreinte de l'architecte dans ce domaine est la plus remarquable, Távora pilota pendant plus d'une décennie la réhabilitation de l'ancien couvent de Santa Marinha da Costa en réponse à la commande pour aménager dans ces bâtiments historiques un hôtel de luxe : une *pousada*. Távora découvrit un ensemble conventuel pratiquement détruit, où seule la somptueuse église était encore ouverte au culte. Il le transforma immédiatement en «laboratoire», en «recueil» de ses perceptions personnelles de l'intervention contemporaine dans un contexte

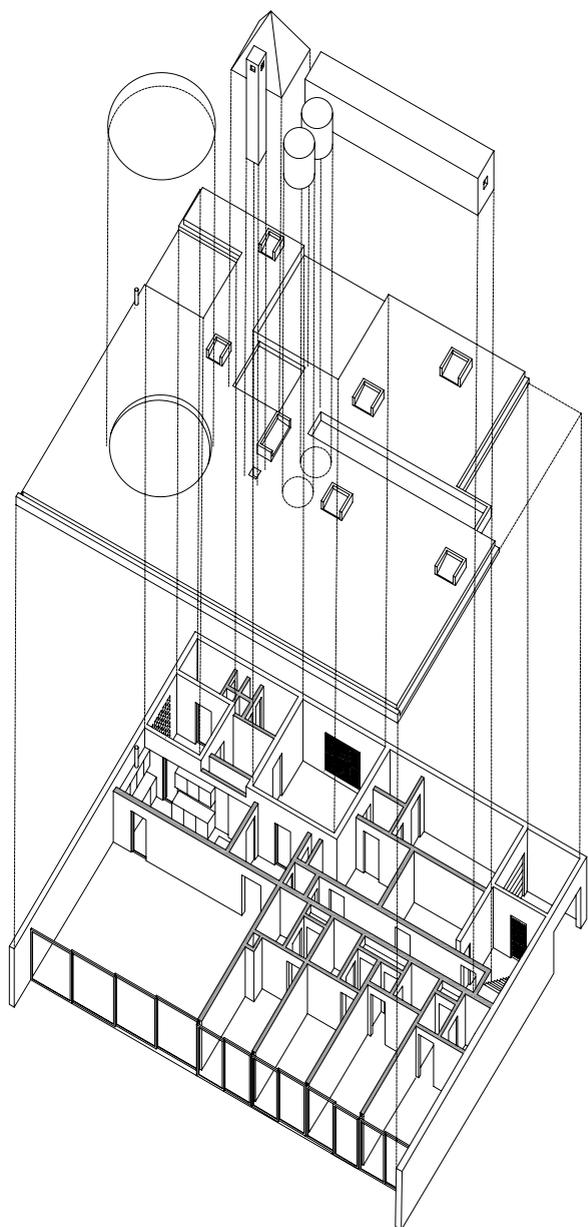
patrimonial, et y testa diverses méthodologies de projet. Le résultat est une savante combinaison de la restauration des parties les plus remarquables du bâtiment, de l'adaptation fonctionnelle de ses «cellules-dortoirs» au nouveau programme hôtelier et de la réinvention des éléments formels disparus, suivant une démarche délibérément proche du «pastiche» architectonique. Le besoin d'ajouter à l'ensemble une nouvelle aile abritant des chambres amena l'architecte à étudier l'histoire du lieu et à implanter judicieusement un volume contemporain sur un terre-plein parallèle au bâtiment principal du vieux couvent, qui y gagne en relief. La réhabilitation de la pousada de Santa Marinha da Costa s'inscrit dans la période où la culture architectonique portugaise rejoint la discussion postmoderne sur la mise en valeur du passé historique en architecture. La vision de Fernando Távora, à la fois critique et sans complexe, est aujourd'hui encore une leçon incontournable à verser à ce débat.

Eduardo Souto de Moura 1952

Maison à «Quinta do Lago»

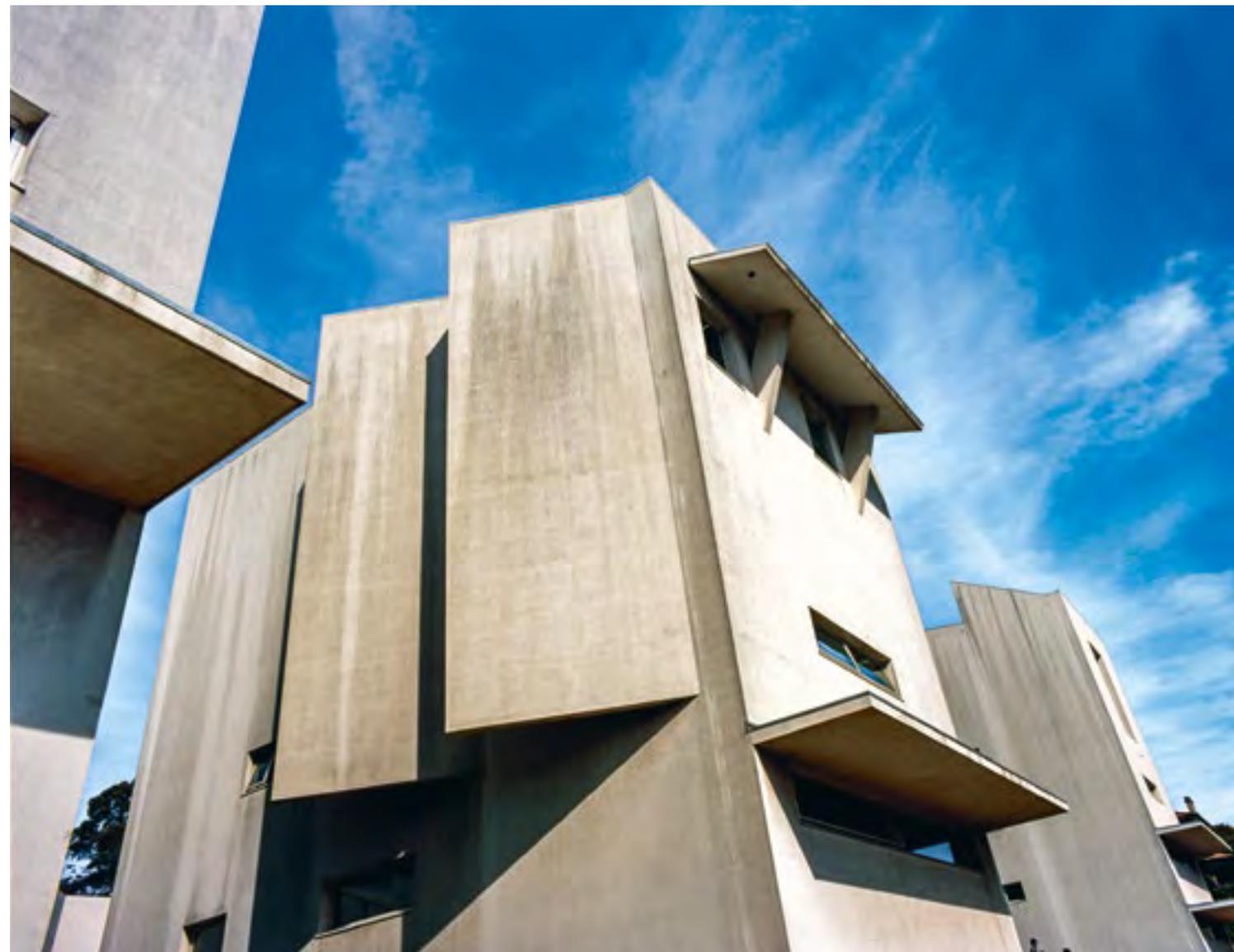
Almancil, Portugal 1984-1989

L'œuvre initiale d'Eduardo Souto de Moura s'est surtout exprimée par le programme de résidences unifamiliales, en réponse à la demande d'une classe moyenne en ascension économique et sociale dans le Portugal des années quatre-vingt. Appartenant à une génération d'architectes peu marquée par la militance révolutionnaire post-1974, Souto de Moura conçut un archétype de maison «bourgeoise» fondé sur des formes et des volumes compacts et élémentaires — la «table» ou encore la «boîte». En dépit de la distance historique, leur adaptation successive aux divers clients, contextes et matérialités, semble les inscrire dans la lignée des maisons unifamiliales imaginées par Le Corbusier dans les années vingt et trente. Il convient, en outre, d'ajouter à cette référence la séduction exercée sur Souto de Moura par l'œuvre sérielle des années soixante et soixante-dix du sculpteur américain Donald Judd, lui aussi captivé par l'architecture. Cette fascination a valu à l'architecte portugais l'épithète de «minimaliste», un qualificatif qu'il n'assume pas toujours. Son projet pour la maison à «Quinta do Lago», en Algarve, est la synthèse la plus aboutie de cet ensemble de références, conjuguée ici avec le désir de concevoir une typologie de maison-patio-terrasse, typique d'une certaine architecture du sud du Portugal. Curieusement, et trahissant son regard universaliste, Souto de Moura a coutume de dire qu'il dessina cette maison lors d'un séjour à Macao, en Orient, influencé par la familiarité de la maison-patio chinoise. Le résultat ne saurait être plus expressif : la «table», qui recouvre un ensemble compact de pièces, chambres et patio de service, est coiffée d'une terrasse où sont «déposés» des volumes différenciateurs des espaces intérieurs — une pyramide, un cylindre, un parallélépipède, une demi-sphère. Ces volumes purs, peints à la chaux d'un blanc immaculé, rappellent la «Leçon de Rome» que Le Corbusier décrit dans *Vers une architecture* (1923), transposée ici dans l'architecture contemporaine portugaise. C'est un moment où le «minimalisme» évoqué plus haut se laisse contaminer par la mémoire de l'histoire.



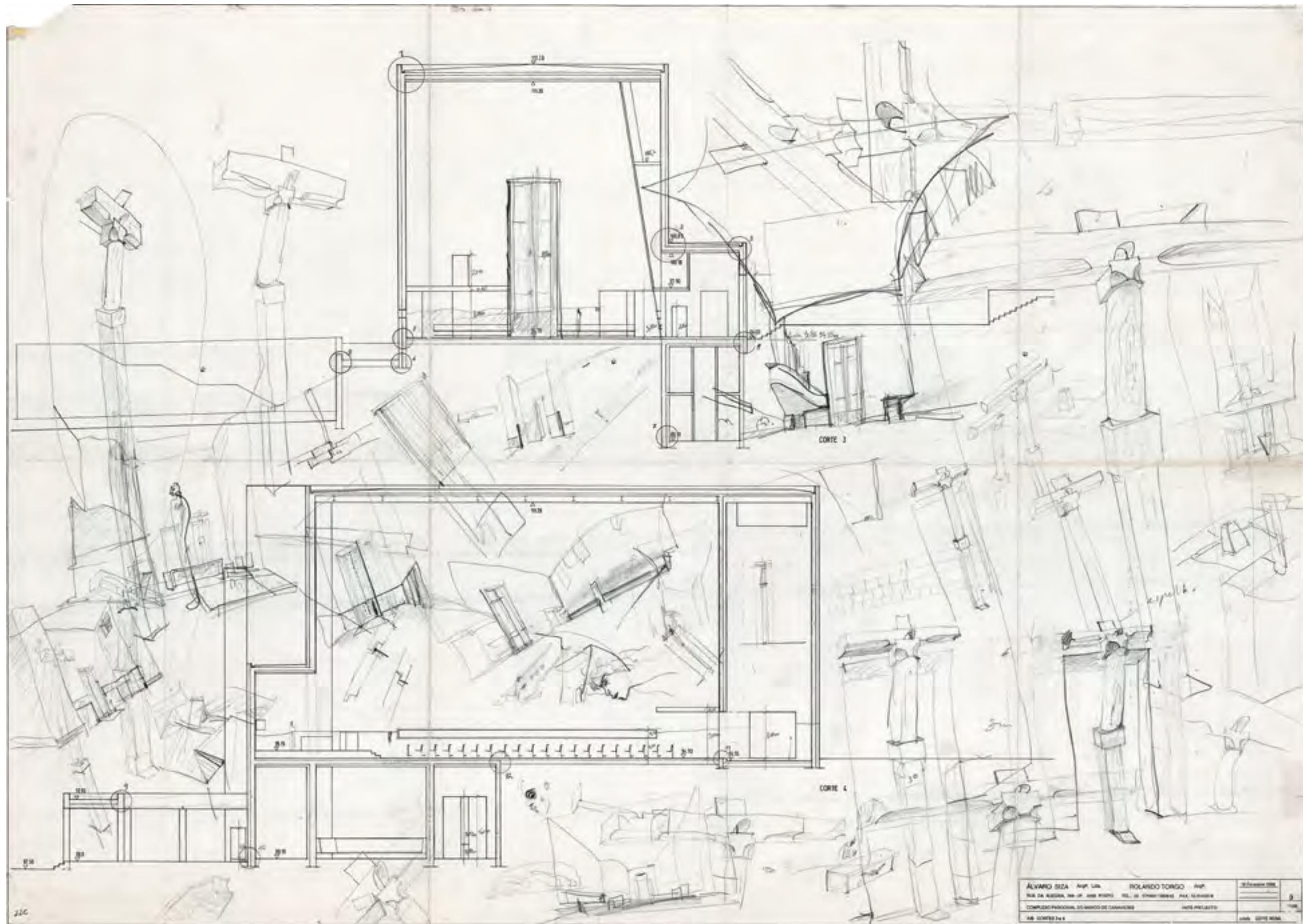


2
3



1
Álvaro Siza 1933

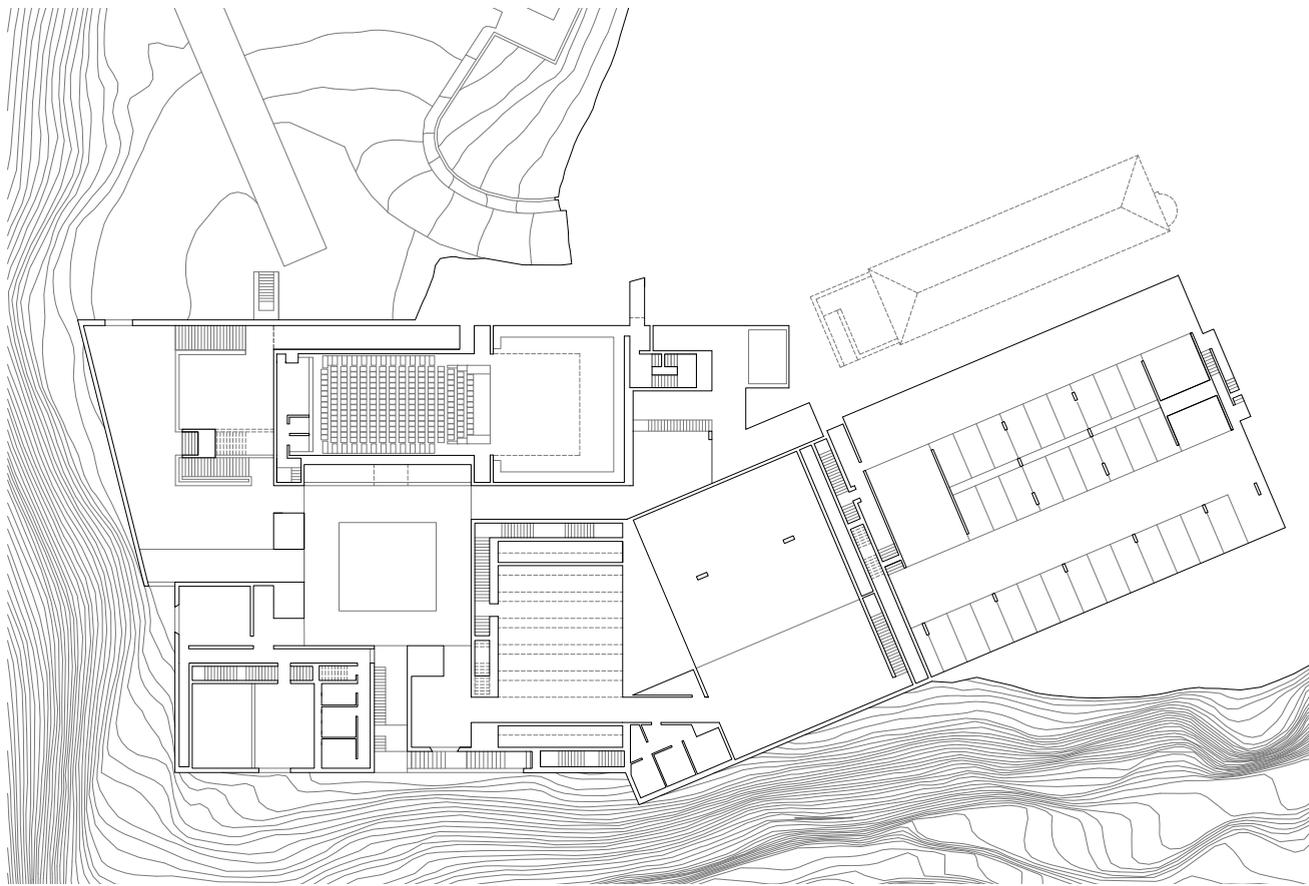
Faculté d'architecture de l'université de Porto
Porto, Portugal 1986-1994



ALVARO SIZA	Arq. Urb.	ROLANDO TORGO	Arq.	Escalas: 1/50
RUA DA ALGARVA, 99-101, 4150-140 LISBOA		RUA DE CHANES, 10, 1600-016 LISBOA		3
COMPLEXO PARQUEIAÇÃO DO BARRIO DE CHANES				1984
AR. CORTE 3 e 4				1984



universalisme *versus* globalisation 2001-2016



Paulo David 1959

Centre artistique « Casa das Mudadas »

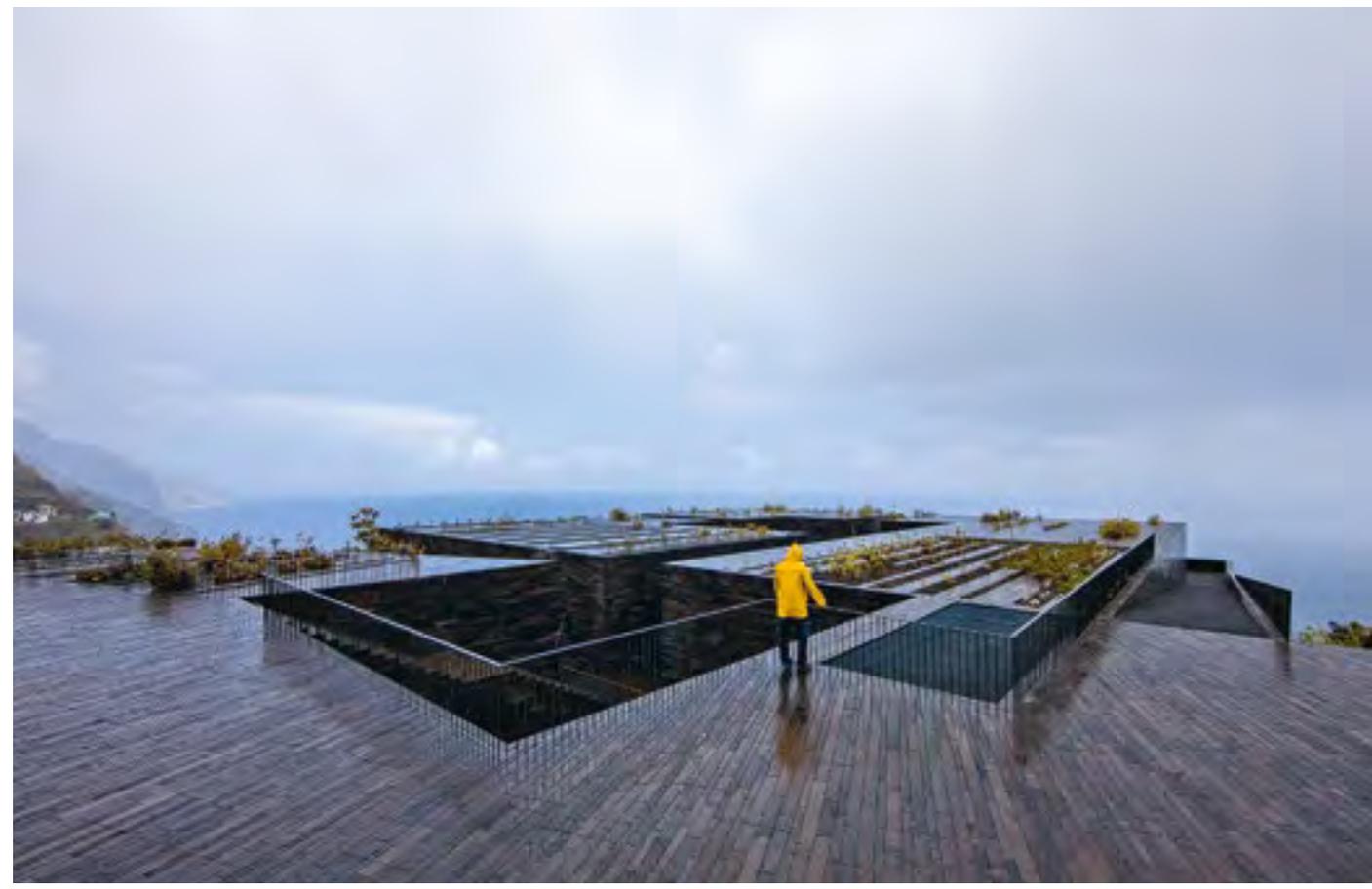
Calheta, île de Madère 2001-2004

La politique de décentralisation des équipements culturels, entamée sur le territoire continental du Portugal dans les années quatre-vingt-dix, se propagea aux archipels de Madère et des Açores au cours de la décennie deux mille. Saisissant l'occasion offerte par les investissements du gouvernement régional de Madère, la Sociedade de desenvolvimento da Ponta do Oeste (Société de développement de la Pointe Ouest) décida, en 2001, de faire construire un nouveau centre artistique à proximité de l'ancien espace culturel de la « Casa das Mudadas », sur la Côte atlantique de Calheta. Le projet fut confié à Paulo David, architecte né à Madère, diplômé de la faculté d'architecture de l'université technique de Lisbonne en 1989, dont l'expérience professionnelle s'est nourrie de collaborations intenses avec les architectes João Luís Carrilho da Graça et Gonçalo Byrne, à Lisbonne.

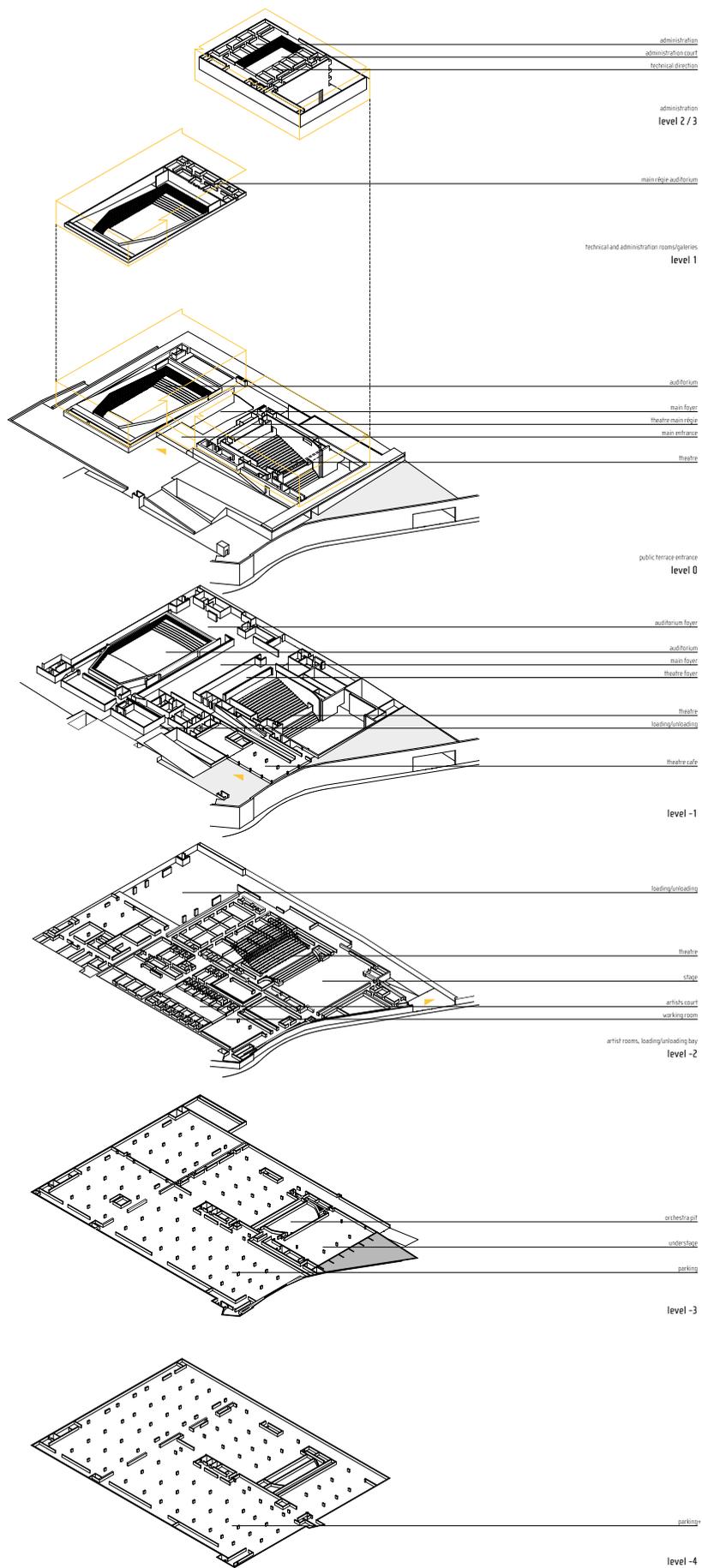
La « Casa das Mudadas », qui est le premier projet d'envergure de son atelier ouvert à Funchal en 1996, permit à Paulo David de se mesurer avec l'imposante orographie de son île natale, dans laquelle il dut « caler » un programme ambitieux — salles d'exposition, réserves,

ateliers, auditorium, bibliothèque, librairie, cafétéria et parc de stationnement —, sans nuire pour autant aux vues sur le paysage atlantique. La solution retenue permet de jouir de cette vue depuis la toiture du bâtiment, point d'arrivée et d'accès d'où l'on descend vers les espaces intérieurs. C'est ainsi que des rampes, escaliers et ascenseurs, « excavés » dans cette toiture, permettent de rejoindre, séparément, les salles d'exposition, l'auditoire et la bibliothèque. Le projet conjugue, en outre, deux matérialités distinctes : à l'extérieur, un revêtement en pierre volcanique sombre, qui établit une continuité avec la falaise alentour ; à l'intérieur, des parois stuquées et des planchers en bois clair qui optimisent le rapport entre lumière naturelle et lumière artificielle.

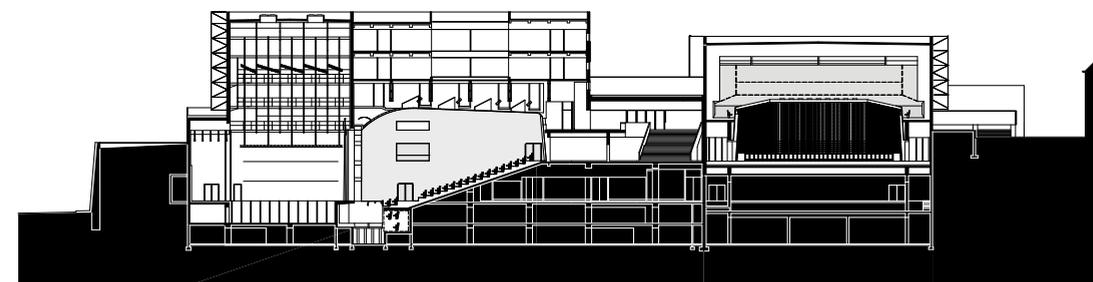
La « Casa das Mudadas » a apporté une visibilité internationale à un architecte qui, s'il s'est installé loin des grands centres de l'architecture européenne, n'en est pas moins capable de réaliser des œuvres d'une portée incontestablement universaliste. Une dimension qu'est venue confirmer la médaille Alvar Aalto, décernée à Paulo David en 2012.



- 1 Vue générale
- 2 Niveau 0, plan
- 3 Concert dans l'auditorium
- 4 Axonométrie
- 5 Cour intérieure
- 6 Auditorium et théâtre, coupe transversale
- 7 Auditorium



5



6



7

Álvaro Siza 1933
Musée Iberê Camargo
Porto Alegre, Brésil 2000-2008



2

Le début du XXI^e siècle, nouveau siècle « global », a coïncidé avec un temps fort de l'internationalisation de l'œuvre de Álvaro Siza sollicité pour des commandes émanant d'Asie (Corée du Sud et Chine) et d'Amérique latine (Argentine et Brésil), pour lesquelles, comme de coutume, il se pénétra de la géographie et de la culture de ces « lieux autres ». L'invitation à participer à l'appel d'offres pour la construction du musée Iberê Camargo — un peintre important du XX^e siècle brésilien — amena l'architecte à faire connaissance avec l'État du Rio Grande do Sul et la ville de Porto Alegre, et avec l'échelle du territoire sud-américain qui lui révéla, plus particulièrement, des éléments déterminants pour son projet. La Fondation Iberê Camargo attribua le travail à l'architecte portugais, frappée par la force de sa proposition finale : un bâtiment compact, à tendance sculpturale qui cherchait à se mesurer avec le paysage alentour, que ce soit avec la verticalité de la falaise adjacente ou avec l'horizontalité du fleuve Guaíba qui baigne la ville. Les questions disciplinaires ne furent pas sans

imprégner ses premières ébauches, tout comme l'évocation de la meilleure architecture muséologique produite outre-Atlantique, notamment la forme iconique et la typologie en spirale du musée Solomon R. Guggenheim, de Frank Lloyd Wright, à New York. L'œuvre réalisée révèle une autre tension : dans sa masse de béton blanc apparent se conjuguent la sinuosité sensuelle des façades de Oscar Niemeyer et la matérialité brutaliste des galeries de Lina Bo Bardi, en un hommage hétérodoxe à deux maîtres de l'architecture brésilienne. À l'intérieur, la dualité se prolonge entre le tracé régulier et conventionnel des salles d'exposition, sur quatre étages, et le jeu fluide des rampes qui entourent le grand hall vertical, ou qui s'en dégagent. Avec le musée Iberê Camargo, Álvaro Siza montre comment travailler avec la mémoire d'un lieu en la réinventant ou en la réécrivant. À l'hégémonie d'une culture progressivement globalisée, il oppose, ici et toujours, la spécificité de sa culture universaliste.



«Bleu»

Conversation avec Manoel de Oliveira : où il est question de Porto, d'architecture et de cinéma

Propos recueillis par Dominique Machabert, Paris, mai 2004.



Manoel de Oliveira, 2001.

Vous parlez de Porto comme étant votre territoire, votre lieu, votre maison. Vous dites qu'ailleurs, vous êtes un spectateur. Quel est ce territoire dont vous parlez ?

Il n'est pas que géographique en effet. On m'a raconté que Jean-Luc Godard avait dit à peu près ceci, que ce qu'il cherchait à retrouver dans le nouveau cinéma, c'était son temps. Je sais d'expérience que le sentiment de notre jeunesse ne revient jamais. Il est en nous, il n'appartient qu'à nous et à ceux qui ont vécu la même époque. La jeunesse actuelle vit d'autres choses. Tout a tellement changé, la mentalité, le temps, tout.

Ce Porto qui m'accompagne n'est pas très ancien. Imaginons cela comme le compartiment d'un train où nous aurions pris place. Même si l'allure est très rapide, nous restons à notre place. Rien ne change. Mille kilomètres plus loin, nous sommes toujours dans le train. Certains descendent aux stations, d'autres montent.

La question, vous le voyez bien, n'est pas géographique. Disons plutôt que l'aspect géographique n'est pas étranger à l'empilement en nous de tout ce que nous avons vécu, de tout ce que nous avons vu passer par la fenêtre du train. Comme un portrait de tout ce que nous avons vu. C'est pourquoi la destruction d'une maison qui appartient à ma jeunesse ou à mon enfance fait l'effet d'une amputation pour moi. Il y a adhérence en moi de Porto parce que j'y ai vécu mon enfance, ma jeunesse et, pour finir, ma vie. On peut difficilement expliquer, transmettre cela à une autre jeunesse située à une autre époque. Elle est là, la difficulté, la peine de

Godard. Disons que je la comprends ainsi. Et c'est aussi la mienne. Les jeunes gens veulent faire de la vidéo, de la télé, du montage, sans intervention manuelle et mécanique, et c'est un attentat contre ce qu'est vraiment le cinéma. Être de son temps voudrait-il dire que désormais l'arbre se soutient par les feuilles ?

Ce Porto où vous vivez, marqué par des transformations trop souvent malheureuses dites-vous, est resté physiquement et moralement intact pourtant. C'est ce que vous dites aussi. Qu'est-ce que cela signifie ?

Il y a encore les rues, les places, des choses encore conservées, certains lieux, des bars. Et il y a la mémoire. Si je vois quelque chose de nouveau, je me rappelle de ce qu'il y avait avant et cet avant devient présent. Nous pouvons voir les yeux fermés parce que la mécanique de la vision c'est justement le cinéma. La chose qui voit n'est pas l'objectif de l'appareil, ce n'est pas l'œil. Vous savez bien que même les yeux fermés nous voyons des images.

Filmer serait comme voir les yeux fermés ?

Oui. Ce qui a existé existera pour toujours. Nous pouvons remettre un visage sur ce que nous ne pouvons plus voir. De même, nous n'existons pas seuls. Le fait d'exister ici et maintenant n'exclut pas le fait qu'en d'autres points du monde, d'autres existent aussi. Ce qui se passe en dehors de notre présence est avec nous.

Il existe donc, là et maintenant, ce qui a existé qui n'est plus là et ce qui existe ailleurs que nous ignorons. Sans cela il n'y aurait pas l'Histoire. Mais ce qui n'existe pas universellement, c'est le moment captif de ce moment précis.

Vous dites avoir été très influencé par les cinémas russe, américain, français, italien et que pour vous protéger, vous avez la littérature portugaise.

Je crois que nous nous distinguons, nous Portugais, par un énorme pouvoir d'assimilation. Notre littérature et notre architecture en témoignent. C'est une particularité. Alors quand je prends un livre portugais, il est une sorte d'assimilation de cultures. Il est à la fois très simple et multiple. Il n'est pas original au sens où il ne bouleverse pas les règles en vigueur, mais il a une capacité à établir des liens avec les autres. C'est pour cela que nous avons un sentiment d'universalité.

Votre cinéma travaille-t-il ces questions ?

Je ne pense pas à cela quand je travaille. Je prends un roman qui retrace une histoire qui s'est déroulée avant, au XVI^e siècle par exemple, comme dans le cas de mon dernier film, *Le Cinquième Empire*. Il y est question, comme aujourd'hui, de l'Union européenne, qu'on n'appelait pas ainsi.

La fatalité qui a fait l'artiste, c'est sa volonté inexorable de répéter ce qui s'est passé antérieurement. Répéter, répéter. Mais l'œuvre dépend de bien d'autres choses. Lorsqu'on est à sa table de travail et que l'on travaille au découpage d'un film, coupé du monde mais en la compagnie confortable des livres et des documents, alors les faits historiques suffisent. Mais cela ne fait pas un film. Arrive le moment du tournage. Nous sommes dans le décor, pas au bureau. Nous sommes devant des lumières, les acteurs, toute une réalité autre qui peut tout faire basculer. Ce qui m'intéresse, c'est le tournage.

On dit aussi que c'est au montage que le film s'invente ?

Je ne peux jouer qu'avec le matériel que je ramène du tournage. Et le matériel lui-même dépend du découpage que j'ai fait avant. Et le découpage suit exactement le montage. Mais expliquer les choses de façon architectonique ne mène à rien.

Un film ne veut rien dire. Il n'a pas de sens, pas plus que l'art ou la vie qu'il imite. Pour connaître le sens de l'art, il faudrait connaître celui de la vie. Et comme nous ne le connaissons pas, il est impossible de donner un sens à l'art.

Mais s'il y a un découpage, alors quelque chose est en mesure de s'installer que l'on appellera un film, une œuvre. Au début, on place le contexte. Qu'est-ce que je vais faire, se demande-t-on. On ne peut pas faire un film sans une hypothèse. Comme en architecture, il faut un programme : un hôtel, un hôpital, une église, une bibliothèque... L'architecte se saisit de cette donnée qu'il ne peut ignorer. Il ne peut pas faire une église comme s'il s'agissait d'un hôpital, ou un hôpital comme d'une

université. Ce n'est cependant pas le programme qui fait l'architecture.

Godard dit que le cinéma, ce n'est ni la vie ni l'art. Cela s'applique encore mieux à l'architecture : ni de l'art ni de la vie. L'architecture sert à la vie, mais n'est pas la vie proprement dite. Elle accueille toutes sortes d'activités et de productions humaines. Mais elle n'est pas les joies et les drames qui la traversent. Le cinéma parle aussi des drames mais il n'est pas les drames dont il parle.

Je peux m'en tenir à une première explication simple et directe. Vous connaissez le tableau de Magritte : *Ceci n'est pas une pipe*, qui entend par là que nous sommes devant la représentation d'une pipe. Tout est réel, sauf que c'est une représentation. La version plus complexe est la suivante. La vie n'existe pas, pas plus que l'art. Le moment où nous sommes ici existe, mais il n'existait pas avant pas plus qu'il n'existera après. Ce qui existe, c'est ce qui reste, comme notre conversation.

Ce qui reste, dites-vous. Est-ce que l'entreprise qui consiste à faire du cinéma serait pour vous d'en ramener des plans, de longs plans, immobiles presque, presque muets, qui durent. Vous avez connu le cinéma muet et les premiers pas du parlant. Quelque chose d'un reste, de rescapé voudrait-il dire l'actualité de ce cinéma-là dans le cinéma actuel que vous faites ?

En fait, qu'est-ce que le cinéma ? La question est complexe. C'est du mouvement, du temps, de l'image, comme l'écrivait Gilles Deleuze. Beaucoup de gens regrettent qu'il n'y ait pas de mouvement dans mes films. Cela dit, à propos de *Douro, Faina fluvial* (1931), je trouve qu'il y en a beaucoup. Au fond, le muet, c'est mieux. La durée, c'est un plan fixe, pas de mouvement. Voyez Léonard de Vinci et *La Joconde*, tableau le plus célèbre du monde. Elle ne bouge pas. Les arbres au fond non plus, le voile non plus. Rien ne bouge. Il y a un autre tableau de lui devant lequel je suis resté longtemps : *L'Annonciation*. La Vierge ne bouge pas, elle est parfaitement assise, posée. Aucun geste, pas de mouvement. L'ange derrière, avec ses grandes ailes— l'envol —, est tout à fait immobile. Derrière, les arbres sont parfaitement fixes.

Comme dans le premier plan de Val d'Abraham (1993).

Cela me permet de simuler l'éternité qui n'est ni du temps ni de l'espace.

Est-ce à l'éternité que vous pensez et à un cinéma sans temps ni espace ?

Quand je fais du cinéma, non. Dans *Le Peintre et la Ville* (1956), j'avais demandé que l'on continue de tourner sans couper. J'ai voulu que l'on poursuive un plan. Parce que si l'on reste, le spectateur voit. Pour qu'il se mette en activité de spectateur devant l'image qu'il ne voit pas, il faut que l'image s'installe. Mais je n'ai pas d'intention particulière en faisant cela. C'est instinctif. C'est après que vient l'analyse, l'examen de ce que j'ai fait. Je dis toujours et je répète que le film n'est jamais terminé

avant d'avoir eu son premier spectateur. Parce que le spectateur va compléter le film. Comme dans un livre, il faut un lecteur. Dans un film, beaucoup de choses sont inconscientes.

José Régio, écrivain portugais et ami, disait que le cinéma est la synthèse de tous les arts. Je répète souvent cela comme si c'était de moi. Le cinéaste est un homme sensible. Sensible à toutes les choses de la vie. Et toutes les choses de la vie peuvent s'exprimer artistiquement de différentes manières : par la sculpture, la peinture, l'architecture, le théâtre, la poésie...

Et bien, le cinéaste est un artiste sans spécialité. Quelquefois, il se prend pour un sculpteur, pour un chorégraphe, pour un danseur. Cela dépend du contexte où il se trouve et de bien d'autres choses. C'est sa sensibilité artistique, sa finesse — s'il en a vraiment une — qui en décident. Je ne parle pas de ce cinéma qui n'existe que par l'action.

Pour faire un film, voilà ce que je recommande : tout faire sans penser au cinéma. Le cinéma n'est rien. C'est dans la tête et le sentiment est un mouvement. Alors je peux me sentir comme un directeur de ballet. Le cinéma, donc, me permet de toucher cela, comme un moyen.

Le cinéma était très nouveau quand vous avez commencé à en faire. Vous avez presque le même âge que lui. Vous avez l'âge de ce que vous faites.

Le cinéma représentait la possibilité d'exprimer avec force quelque chose de nouveau. Il y a des intuitions, des errances, quelque chose qui se passe en nous que nous ignorons. À l'image de l'iceberg, nous en savons à propos de nous-mêmes bien moins que ce que nous ignorons. Spinoza, philosophe d'origine portugaise, juif, dont la famille, fuyant l'Inquisition, avait rejoint la Hollande, disait à peu près ceci, qu'il est possible de vivre à condition d'ignorer les forces obscures qui conduisent notre action.

Ce qui conduit votre action est-il si obscur ? Je pense à l'architecte Fernando Távora, une sorte de Visconti de l'architecture portugaise. De descendance aristocratique, il était très attaché aux valeurs traditionnelles, terriennes du nord du pays. Mais il fut aussi un protagoniste décidé et décisif pour l'avènement de l'architecture moderne au Portugal, ce qui donnera «l'école de Porto». C'est l'histoire de la tradition comme un ancrage à la modernité. Vous, vous semblez directement ancré dans la modernité.

Fernando Távora et d'autres architectes ont réalisé dans le passé une enquête sur l'architecture régionale au Portugal. C'est à partir de cela qu'ils ont été — et Fernando Távora surtout — les promoteurs de la modernité. Et c'est cela qui a poussé l'architecture à aller plus loin et à donner de grands noms comme Álvaro Siza. Ils ont commencé par les racines. Il y a dans mon bagage les grands maîtres du cinéma français, allemand ou italien.

Je vais souvent au cinéma, deux à trois fois par semaine. J'ai même fait le découpage, image par image, du film *L'Aurore* de Murnau (1927). C'était un très bon exercice pour chercher la raison d'une image plutôt que

d'une autre. Je pense à José Régio — toujours lui — qui passait son temps à lire les grands romanciers allemands, russes, français et d'autres. C'était son grand bagage qui donnait au caractère personnel de sa propre expérience une dimension universelle. On ingurgite, on assimile et ce que l'on restitue est encore autre chose. C'est le pouvoir d'assimilation. C'est à nous sans l'être. C'est très portugais cela.

Paulo Rocha a tourné un film qui s'intitule Oliveira, l'architecte (1993). À propos de L'Aurore et du découpage que vous venez d'évoquer, l'idée m'est venue que vous pensiez comme un architecte.

J'aime beaucoup l'architecture, au point d'avoir eu une maison faite par un très bon architecte que je trouvais très spécial. Lui aussi disait de moi que j'étais très spécial. Pour lui, j'étais le contraire d'un client.

Vous avez fait de cette maison un film : Mémoires et confessions (1982). Pourquoi ?

C'est la maison où j'ai habité le plus longtemps ; une quarantaine d'années. J'y ai été jeune marié, j'y ai élevé mes enfants, vu grandir mes petits-enfants. J'y ai reçu des amis, nous avons fait des fêtes, des réunions...

Nous avons dû la vendre, nous en séparer. J'ai ressenti le besoin de conserver ces moments. Il est évident que ce que représente ce film pour moi est différent de ce qu'il représente pour le spectateur.

J'ai été très étonné, à l'occasion de la diffusion hors compétition de *Porto de mon enfance* (2001) à Venise, de l'accueil ému et des applaudissements nourris du public. Au moment où la salle s'est rallumée, j'ai vu les gens debout. Beaucoup étaient en larmes.

Le film se termine par une très jolie chanson que chante ma femme. C'est une chanson triste et j'ai compris que c'est cette chanson qui a touché les gens, pas le film. Chacun peut faire son propre film, mais une chanson a cette valeur absolue qui touche tout le monde, qui fait pleurer.

Dans ce film, dès le début, on voit une ruine. Elle revient à plusieurs reprises. Que vient dire la présence d'une ruine dans un film sur l'enfance ?

Parce que c'est la ruine de la maison où je suis né, où est mort mon père. Outre cette dimension personnelle, j'évoque par là la ruine qu'est devenu le temps où j'ai vécu, mon passé. Il est difficile de livrer la profondeur de mon sentiment là-dessus.

Lorsqu'on vous écoute ou quand on vous lit, on note une voie d'accès à la ville, par le détail, le nom des rues par exemple : rua 9 de Julho pour la maison où vous êtes né, rua Alegria chez votre oncle, pour le premier livre dont vous vous souvenez : Don Quichotte avec les illustrations de Gustave Doré. Ce repérage dans Porto des faits de votre vie privée et intime vous confond, la ville et vous, par le détail.

La *rua Alegria* est la rue de mon enfance et elle est aussi attachée à celle de ma femme. C'est volontaire, en effet. Concernant le détail, j'ai écrit un jour ceci : «Faire un



Álvaro Siza et Manoel de Oliveira dans *Conversa a três* (*Conversation à trois*), film de Manoel de Oliveira réalisé pour l'exposition «Porto Poetic», Milan, 2013.

film, c'est comme commettre un crime.» Disons qu'un boucher tue sa femme parce qu'elle l'a trompé. La police l'arrête et fait avec lui la reconstitution. On simule donc les faits réels et concernant le moment où le boucher s'est saisi du couteau, ce dernier dit : «Non, pas là, mais ici.» Ce que je veux dire par là, c'est que nous devons travailler pas à pas. Pour toutes les scènes, il y a des positions et des moments justes, comme pour la reconstitution d'un crime. L'esprit du criminel, une fois qu'il s'est déclaré coupable, ne trompe pas. Pour lui, on ne peut pas être approximatif. Pareil pour le nom des rues et les numéros. Il faut être précis.

Il y a deux moments difficiles pour moi. D'abord le choix des acteurs. C'est terrible car l'acteur doit être «le» personnage. L'autre difficulté : quand je rentre pour la première fois dans un décor. Je dois choisir la position de la caméra, ici ou là. Quand j'ai choisi, c'est définitif, je sais que c'est là. Impossible de vous dire pourquoi.

À propos du Musée galicien d'art contemporain à Saint-Jacques-de-Compostelle, œuvre de Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura, autre grand architecte portugais, pour dire la justesse de l'implantation et celle de la forme architecturale, dit à propos du bâtiment dans le site : «On dirait un chat au soleil.» Trouver sa place comme un chat trouve parfaitement la sienne.

Oui, c'est cela et c'est bien dit. Quand on observe un chat, on le voit effectivement tourner longuement avant de prendre place et il semble que sa position soit idéalement trouvée.

La ville de Porto contribue-t-elle à vous situer vous-même ?

L'histoire de Porto est marquée par la résistance dont elle a toujours fait preuve historiquement.

Vous sentez-vous résistant dans le cinéma ?

Oui, je suis un résistant. Le cinéma est une expression artistique incomparable. Je n'en vois pas une autre qui peut suggérer la vie aussi réellement parce que le cinéma est la somme de tous les arts. Il y a les livres qui sont des compagnons solitaires. Le cinéma, le théâtre, eux, sont publics. Ce sont des arts sociaux, éducatifs. Dans l'ancienne Grèce, on payait le public pour aller voir. On pensait alors que c'était de l'instruction. Aujourd'hui c'est l'économie qui importe. Il faut que ça produise de l'argent.

Je n'accepte pas le cinéma comme une industrie. Le cinéma n'est pas une industrie. Les studios, la pellicule, les machines peuvent être industriels, mais ce que l'on projette ne l'est pas. C'est artistique. Il y a au Portugal quatre ou cinq jeunes gens très intéressants. Leur qualité vient du caractère artisanal de leur travail. Le cinéma est un art artisanal.

Je ne suis pas contre le cinéma commercial, mais il est contraire au cinéma d'auteur.

L'artiste est un individualiste. Son individualisme est la condition pour rentrer paradoxalement en rapport avec le genre humain tout entier, sans concession.

Comme l'animal sauvage, l'homme agit par instinct à peine dilué dans un peu de civilisation, ce qui fait la grande différence entre l'un et l'autre. Entre l'homme et l'animal, il y a le goût de la torture.

Vous avez dit à propos de *Douro, Faina fluvial*, court-métrage très marqué par le travail et la réalité sociale du port à l'époque, qu'il n'était pas un film normal parce que court et appartenant au genre documentaire. Que vous inspire la place que le documentaire prend aujourd'hui ?

En général les prix des grands festivals — la reconnaissance — suivent des tendances politiques et idéologiques ou d'ordre social. Le documentaire trouve alors une place qu'il n'avait pas. C'est pourquoi on découvre des réalisateurs méconnus issus de pays jugés moins influents dans la culture générale. Autre exemple : après la chute du Mur, des films sur le nazisme et sur la Seconde Guerre mondiale ont été primés. Condamner le nazisme est une bonne chose mais ça ne doit pas être l'argument majeur pour l'attribution d'un prix. Ce phénomène se fait au détriment de l'art qu'est le cinéma. Une œuvre peut être pétrie de bonnes intentions, mais cela n'en fait pas un chef-d'œuvre.

J'ai tourné *Douro, Faina fluvial* sans savoir tout à fait ce que je faisais, sans arrière-pensée politique ou sociale. À la fin, il a pu passer pour un film engagé. On ne contrôle pas cela. Concernant la chose sociale, j'ai voulu être le plus juste possible, ne pas risquer de manquer de dignité ou de faire, à trop bon compte, une œuvre sur la vie des gens et sur leurs conditions.

Je me souviens, une autre fois, avoir voulu faire un film sur la prostitution, pour lui rendre justice en quelque sorte. Car au Portugal, à cette époque, aucun garçon ne se mariait avec une fille si elle n'était pas vierge. Vous voyez ce que cela pouvait avoir de tragique. Les prostituées étaient selon moi des «anges» qui ont permis aux jeunes femmes de garder cette fameuse vertu. J'ai beaucoup aimé cette idée. Mais sous Salazar, il était impossible de tourner un sujet pareil. J'ai connu des femmes bien, et c'est l'une d'elles qui m'a permis d'imaginer cette très belle histoire. Je voulais tenter de ne pas opposer ce que sont supposés être le bien et le mal. C'est très difficile de toucher la vérité, et la vérité est pour moi la chose la plus cachée du monde.

Aujourd'hui, à ce moment de votre vie d'homme et d'artiste, qu'en savez-vous ?

Ce que j'en sais n'est pas narratif, ni tellement visible. Tout ce que je peux dire sur la vérité, c'est une couleur. Bleu.

José António Bandeirinha (Coimbra, 1958).

Architecte et professeur au département d'architecture de la faculté des sciences et technologies de l'Université de Coimbra, il est diplômé de l'École supérieure des beaux-arts de Porto et docteur en architecture. Il a publié divers ouvrages sur l'histoire de l'architecture portugaise, notamment sur la période post-révolution du 25 Avril.

Ricardo Carvalho (Lisbonne, 1971).

Diplômé de la faculté d'architecture de l'Université technique de Lisbonne et titulaire d'un doctorat d'architecture de l'Institut supérieur technique UTL (2012), il a fondé, en 1999, le bureau d'architecture Ricardo Carvalho + Joana Vilhena Arquitectos. Enseignant au Portugal et à l'université de Brandebourg, en Allemagne, il est conférencier, critique et professeur invité de diverses institutions à l'étranger dont l'École nationale supérieure d'architecture de Marseille.

Jean-Louis Cohen (1949). Architecte et historien, il est titulaire de la chaire Sheldon H. Solow à l'Institute of Fine Arts de New York University. Il a conçu de nombreuses expositions au Centre Pompidou, au Pavillon de l'Arsenal, au Centre canadien d'architecture, à l'Institut français d'architecture et au Museum of Modern Art. Il est l'auteur d'une trentaine d'ouvrages sur l'histoire de l'architecture et de l'urbanisme en Europe et aux États-Unis.

Jorge Figueira (Vila Real, 1965). Diplômé en architecture (faculté d'architecture de l'Université de Porto) et titulaire d'un doctorat en théorie et histoire de l'architecture de l'Université de Coimbra (2009), il est aujourd'hui enseignant et coordinateur éditorial du service d'édition du département d'architecture de l'Université de Coimbra. Auteur, curateur et critique en architecture, il a fait partie de la représentation nationale portugaise à la Biennale d'architecture de São Paulo en 2009 et est régulièrement membre de jurys — dont celui du Prix Secil, édition 2006-2007.

Nuno Grande (Luanda, 1966). Critique et professeur d'architecture, titulaire d'un doctorat en architecture (2009), il est aujourd'hui chercheur au Centre d'études sociales de l'Université de Coimbra. Commissaire de diverses expositions internationales consacrées à l'architecture contemporaine portugaise [Porto 2001, Capitale européenne de la culture ; Triennale d'architecture de Lisbonne 2007 ; Biennale d'architecture de São Paulo 2007 ; Guimaraes 2012, Capitale européenne de la culture], il a signé plusieurs ouvrages ainsi que de nombreux articles parus dans des revues d'architecture.

Jacques Lucan (1947). Diplômé en architecture (Paris, 1972), il est professeur de théorie de l'architecture à la faculté de l'Environnement naturel, architectural et construit (Enac) – EPFL et à l'École d'architecture de la ville et des territoires à Marne-la-Vallée. Directeur du Laboratoire de théorie et d'histoire de la faculté Enac – EPFL, Jacques Lucan exerce également comme architecte indépendant à Paris.

Eduardo Lourenço (1923). Essayiste et philosophe, il a enseigné la culture portugaise dans plusieurs universités, notamment à Nice, de 1965 à 1989. Son œuvre a reçu de nombreuses distinctions, dont le prix européen de l'essai Charles Veillon (1988), le prix Camões (1996) et le prix Pessoa (2011).

Dominique Machabert est journaliste, écrivain et enseignant en architecture. Proche de Álvaro Siza (Pritzker Prize 1992), d'Eduardo Souto de Moura (Pritzker Prize 2011) et d'autres représentants de l'École de Porto, il s'est fait «conteur» plus que spécialiste, interprète pour la France d'un mouvement incontournable de la production architecturale contemporaine.

João Abel Manta (Lisbonne, 1928). Architecte diplômé de l'École supérieure des beaux-arts de Lisbonne en 1951, il a consacré une grande partie de sa carrière aux arts plastiques : peinture, céramique, tapisserie, mosaïque et dessin. Ses caricatures ont d'abord paru dans la revue *Arquitectura*, puis dans *Almanaque* et finalement dans le supplément littéraire du *Diário de Lisboa*. Il est entre autres le co-auteur, avec José Cardoso Pires, du personnage du «Dinosaure excellentissime», caricature de Salazar. En collaboration avec Alberto Pessoa et Hernâni Gandra, il a dirigé le projet des habitations de l'avenue Infante Santo, une référence à Lisbonne qui lui a valu le Prix municipal d'architecture en 1957. Il a également reçu le prix de la Société nationale des beaux-arts (1949), le Prix Fondation Calouste Gulbenkian (1961) et la médaille d'argent de l'Exposition internationale des arts graphiques de Leipzig (1965).

Manoel de Oliveira (1908-2015). Issu d'une riche famille d'industriels, Manoel de Oliveira nourrit très tôt une passion pour le cinéma. Son premier film, *Aniki Bobo*, sort en 1942, en plein conflit mondial. Contraint par un contexte politique défavorable, il reprend les rênes de l'entreprise familiale, et ne revient à la réalisation qu'en 1963 avec *Actes de printemps*. Après la chute de Salazar, le cinéaste lance pleinement sa carrière. Entre 1981 et 2012, il met en scène pas moins de 27 longs-métrages, s'entourant des plus grands acteurs. En 2008, le Festival de Cannes lui décerne la Palme d'or pour récompenser l'ensemble de son œuvre. Manoel de Oliveira s'est éteint le 2 avril 2015 à l'âge de 106 ans.

Francis Rambert (1954). Critique d'architecture, il est l'un des fondateurs du magazine *D'Architectures*, dont il fut le rédacteur en chef jusqu'en 2002, et collabore à différentes revues telles que *Beaux-arts magazine*, *Le Journal des arts* et *Connaissance des arts*. Chroniqueur au *Figaro* de 1990 à 2004, il est l'auteur de plusieurs ouvrages, dont une monographie consacrée à Massimiliano Fuksas en 1997 aux Éditions du Regard. Depuis 2004, il dirige l'Institut français d'architecture, département de la Cité de l'architecture & du patrimoine à Paris.

Eduardo Souto de Moura (1952). Mondialement connu pour ses dessins et ses créations architecturales, il est un acteur majeur de l'École de Porto où il enseigne. Héritier et ami de Álvaro Siza, il a reçu le Pritzker Prize en 2011. Depuis la création de son agence en 1980, il a réalisé plus de 60 projets. Parmi ses œuvres les plus emblématiques : la Maison du cinéma à Porto, le stade de Braga et le musée Paula Rego à Cascais.

Ana Tostões est architecte, diplômée de l'École des beaux-arts de Lisbonne, et titulaire d'un master en histoire de l'art contemporain de l'Université Nova de Lisboa et d'un doctorat de l'Université technique de Lisbonne, où elle enseigne. Spécialiste de la relation architecture/ville moderne, Ana Tostões a publié divers ouvrages et organisé plusieurs expositions au Portugal et à l'étranger. Elle multiplie les conférences dans les universités d'Europe, d'Amérique et d'Afrique et participe à des jurys en qualité d'«expert».

Ana Vaz Milheiro, diplômée de la faculté d'architecture de l'Université technique de Lisbonne, a obtenu en 2004 un doctorat à la faculté d'architecture et d'urbanisme de l'université de São Paulo au Brésil. Elle est l'auteur de divers ouvrages, et critique d'architecture pour le journal *Público* depuis 1995. Directrice adjointe du *JA-Jornal Arquitectos*, *Ordre des architectes* entre 2000 et 2004 puis 2009 et 2012, elle est aujourd'hui enseignant-chercheur à Lisbonne.