

Alvaro Siza
Mensonges d'architecte
1992

La forme, fin d'un processus qui n'a pas de fin
Entretien réalisé par Dominique Machabert, Porto, juin 1998

« Comment j'ai écrit certains de mes livres ? », se demandait Raymond Roussel, écrivant précisément un livre pour répondre à cette question. Pourriez-vous, à propos de vos projets, vous poser une question pareille ? « Comment ai-je fait certaines de mes architectures ? »

Ce serait difficile d'y répondre, cela dépend de tant de choses qu'il est impossible de hiérarchiser. Une architecture provient d'une succession d'explorations, d'hypothèses et de réponses dont il faut tester la validité et qui peu à peu s'agglomèrent pour s'acheminer vers une forme. Mais je ne peux pas parler - ni probablement personne - d'une méthode précise ou d'un ordre avec des règles.

Faisant référence à Roussel justement, Aldo Rossi dit qu'il y a nécessité de déterminer un thème, d'opérer un choix et de le suivre jusqu'au bout; c'est ce qu'il appelle « la théorie du projet ». Que pensez-vous de cette démarche ?

Il n'en est pas ainsi pour moi, et je reste dubitatif quant au fait que cela se passe de cette façon, même chez Aldo Rossi. Son activité comprenait un versant pédagogique qui l'obligeait à être clair et lui a valu un prestige mérité. Néanmoins, quand je pense à certains de ses merveilleux bâtiments, je me permets de douter de ce qu'il dit, même s'il est vrai qu'il y a chez Aldo Rossi un monde formel très personnel qui jalonne son parcours et sa production. Pour moi du moins, cela ne se passe pas comme il le dit. Au contraire, la recherche de la forme procède d'une nébuleuse. Je prends appui sur quelques points que je laisse ensuite pour éventuellement les réutiliser et qui à tout moment accompagnent, soutiennent le processus. Mais l'architecture, la forme, ne se résument pas à ces points d'appui. Pour moi, par exemple, ce qui entoure le lieu d'intervention de près ou de loin constitue un support très important. Dans chaque ville, il y a une atmosphère générale en même temps que chacune d'elles contient une quantité de lieux particuliers; chacun ayant à son tour sa propre atmosphère. Regardez Lisbonne, elle est faite d'une multitude de lieux singuliers. À ma connaissance, c'est une des villes qui présentent le plus de variété. Il arrive même, à certains moments, que l'on s'y sente comme dans une autre ville. C'est pareil avec Paris, faite aussi de lieux et d'atmosphères tout à fait différents. Mais, malgré tout, quelque chose vous fait dire que vous êtes à Paris ou à Lisbonne. Cette chose qui est en partie bien réelle, que l'on peut recenser, est aussi imaginée grâce à la mémoire et aux histoires que l'on emmagasine. Et au moment de se mettre au travail, cela représente un de ces points d'appui dont je parle.

Certes, ces supports de travail ne sont pas toujours aussi flous. Il en existe de plus précis, comme la fonction. Au départ j'ai toujours en tête ce qui va se passer dans un bâtiment et je peux m'appuyer - s'il le faut - sur des modèles existants. Il y a toutefois un moment où il convient de se libérer; de s'émanciper de ce à quoi la fonction nous amène, nous oblige. Ce n'est pas facile. Le processus de création architectonique habite un labyrinthe et les recherches progressent en zigzag. Lorsqu'on pense avoir trouvé un bout de résolution, on vérifie. Si ça marche, on garde, si ça ne marche pas, on recommence.

Pourriez-vous commenter les différences formelles existant entre deux de vos musées, celui en cours de construction de la Fondation Serralves à Porto et celui de Saint-Jacques-de-Compostelle, l'un et l'autre ayant à peu près les mêmes dimensions et le même programme?

Ils sont en effet très différents dans leur forme. Concernant le type des salles d'exposition, il y a continuité entre le premier : à Saint-

Jacques-de-Compostelle, et celui de la Fondation Serralves. À Compostelle, le contexte a été très important, j'ai en effet proposé que l'on construise très près du couvent, qui est un monument national, à l'intérieur d'un jardin merveilleux mais quelque peu à l'abandon et que l'on m'a chargé de réhabiliter. Dès le début, le jardin est apparu comme un protagoniste majeur dans l'ensemble de l'opération en raison de la graduation de la pente, il y avait des terrasses enfouies que l'on a mises au jour. En découvrant les murs, les enduits, les conduits qui acheminaient l'eau suivant la topographie et l'organisation du jardin, nous nous sommes rendu compte que, au fond, le musée était à l'intérieur d'un système plus vaste qui comprenait le jardin, le couvent et, par extension, la ville tout entière, ville de granit, chargée d'histoire.

Je me rappelle avoir voulu, dans un premier temps, réaliser le musée en marbre pour le détacher de l'ensemble, ce qui aurait été très difficile à faire admettre.

Par le marbre, je voulais donner une autonomie au bâtiment, marquer un certain type de rapport à la ville, montrer l'importance du rôle que peut jouer un musée d'art contemporain dans une telle ville, historique et religieuse mais animée d'un nouvel esprit. Cette idée du marbre blanc m'apparaissait très clairement. Plus tard, mais pas à cause des éventuelles et vraisemblables pressions à venir, j'ai compris que cela ferait trop. C'est donc par le jeu d'autres formes que j'ai finalement réussi à donner son identité au bâtiment.

Il y a eu d'autres points déterminants : le rapport d'échelle, par exemple, qui, dans un musée, n'est pas très difficile à trouver parce qu'il est toujours question, ou presque, de grands espaces. C'est autrement compliqué quand il s'agit de diviser en appartements les grands immeubles de la ville historique avec leurs grandes fenêtres. L'architecte n'est pas autant qu'on le croit l'auteur des décisions. Soit il se situe dans un moment de rupture consécutive à un grand élan de transformation, de libération, de volonté et de désirs collectifs; dans ce cas, il peut s'affranchir d'un certain nombre de choses et, par opposition, donner lieu à du nouveau. Soit - nous sommes dans ce cas à présent - il y a continuité, pas de profonds bouleversements; la question essentielle réside alors dans le travail sur les proportions, dans le dessin qui conditionne le résultat final.

Dans le cas du musée de la Fondation Serralves, comment cela s'est-il passé?

Le problème était tout à fait différent parce qu'il s'agissait d'un terrain libre dans un jardin, un grand espace ouvert entouré d'arbres. De l'endroit où se situe le musée on ne voit aucune architecture, aucun autre bâtiment. Le rapport à la ville est donc exclusivement mental, dans un tout autre cas de figure qu'à Compostelle, où l'influence des éléments voisins - le jardin, les terrasses, les lignes horizontales, l'autre bâtiment avec sa double façade - sont comme les racines du musée. Il y a d'ailleurs eu pour Serralves une polémique environnementale à propos de l'impact que pouvait avoir un grand bâtiment à l'intérieur d'un jardin. Une de mes pistes de recherche pour définir la forme consistait à me placer selon des angles de vue très différents, dans toutes les directions. Jamais le bâtiment n'est visible en totalité. Lorsqu'on en fait le tour, on voit des fragments, des grands pans de murs, mais jamais la totalité du bâtiment la perception étant interrompue par les arbres. Compte tenu de ces conditions liées au site, il s'agissait d'imaginer les parcours, autrement dit la fonction, et de dégager simultanément une forme qui, dans l'essentiel - comme un squelette -, serait issue de la distribution des différents espaces et salles d'exposition. La question

de la fonction a été traitée simultanément à celle de la forme du volume. Plus tard seulement j'ai pris conscience que, au moment de l'étude, j'avais dessiné une quantité de vues aériennes : une façon de contrôler une définition formelle qui n'arrivait que par fragments et pas en entier. Les dessins du bâtiment vu d'en haut en assuraient la cohésion, qu'on ne perçoit pas dans la réalité. Il fallait que tout cela fasse un ensemble en évitant la dispersion, la fragmentation, que prônent certains. Bien que notre perception procède par morcellement, chaque architecture ajoutée à la ville doit s'intégrer dans un tout. Cette intégration est déterminante car elle assure la place de chaque élément : le détail, la couleur, la façon de faire le joint du toit, sa liaison avec le mur, etc. Il est absolument nécessaire d'avoir à la fin une vision totale de ce que l'on fait pour que chaque détail puisse être une partie de la ville.

Sur la question de la forme et de sa provenance, vous parlez de la part du contexte, de l'histoire, de la géographie et de la distance que vous prenez par rapport à ces éléments récurrents. Qu'en est-il de votre rapport à la fonction? Votre recherche sur les formes, les typologies, les morphologies me semble être une activité plus intense, plus spéculative qu'on ne le dit.

Naturellement, et c'est cela l'architecture. Quand on fait un bâtiment, il y a forcément un programme avec des contraintes auxquelles nous devons consentir. Ce sont d'ailleurs des appuis nécessaires. On ne travaille pas dans le vide, n'est-ce pas ? Mais lorsque ces questions de fonction commencent à être résolues, des idées de forme viennent, en lien avec les contraintes et quelquefois avec des modèles. Cela étant dit une réponse fonctionnelle parfaite ne produit pas pour autant une forme claire. Commence alors un autre type de développement qui consiste à libérer la forme du caractère fonctionnel. Il advient alors que le bâtiment, entendu comme schéma qui fonctionne – et c'est vrai qu'il fonctionne –, soit en mesure d'accueillir ultérieurement d'autres fonctions.

C'est exactement ce qui s'est produit au cours de l'histoire, avec les couvents devenus écoles, mairies, casernes, musées, que sais-je encore... La démonstration est faite que la forme n'est plus aussi dépendante de la fonction. Rien de très exceptionnel à cela : nous avons en permanence ce phénomène sous les yeux. Aller au-delà d'une recherche qui a été pénible, bien difficile et frustrante, c'est la voir couler comme un fleuve : on sait alors que l'on a capté l'essence du bâtiment et que tout peut naître de la libre-pensée de l'architecte. Quand on me pose cette question difficile - parce que j'en cherche moi aussi la réponse -, j'utilise les témoignages des écrivains qui parlent du moment où les personnages se libèrent. Ils ne se reconnaissent pas comme les auteurs mais plutôt comme les « suiveurs » de leurs personnages, avec lesquels ils tâchent de rester en contact. Au fond, l'histoire se déroule indépendamment de leur volonté. Il y a comme une impulsion générale qui conduit le développement des choses.

Comment définiriez-vous alors la forme? Qu'est-ce que la forme?

Il est probablement impossible de répondre, ou par mille définitions possibles sans qu'une seule soit satisfaisante. La forme c'est... la fin, le bout d'un processus qui n'a jamais de fin. La forme, c'est toujours quelque chose d'ouvert qui peut se transformer, changer et qui, au bout d'un certain temps, touche ses limites. Quand je finis un travail, j'ai toujours la sensation que ce n'est pas fini, comme une frustration. Il faut, après bien du temps, abandonner les recherches comme un jour nous devons abandonner cette vie. Ça continue après, avec d'autres. Pour moi, la forme n'est pas une sculpture qu'on travaille et que l'on pose quelque part : comme un talent, une prouesse d'architecture.

Vous avez toujours affirmé que la forme pour elle-même n'était pas votre but. Il y a pourtant chez vous cette passion des formes, des torsions, des distorsions, un travail sur les

typologies – certes ! - mais très éloignées de leur base.

Il y a un côté sculpture dans l'architecture mais, comme pour la fonction, le travail sur le volume représente, pour moi, un appui susceptible de m'aider à développer le projet. Quand je vous parie de ces esquisses vues d'en haut pour Serralves, c'est bien de volume qu'il s'agit, de sculpture si l'on veut, néanmoins je peux comparer cela à une canne qui me permet d'avancer. C'est un instrument, un des fondements de ma recherche, pas plus.

On a dit de vous que vous étiez un expressionniste abstrait, que votre recherche s'intéressait beaucoup à l'abstraction, Qu'en dites-vous?

Oui, bien sûr. Il y a aussi cela. J'ai entendu une quantité d'« ismes » à propos de mon travail: expressionnisme, néorationalisme, contextualisme, quoi d'autre ... Il existe toujours des tendances qui finissent toutes par se résumer en un slogan vite démodé et remplacé par un autre. Prenons le contexte, par exemple: c'est évidemment très important pour l'architecture, mais cela peut conduire, si l'on ne s'en tient qu'à cela, à une forme de pauvreté.

Pour moi, la forme est quelque chose de latent, dans l'espace. C'est peut-être là, là ou là Il faut la découvrir, la chercher: On raconte à propos de Kandinsky – je ne sais si c'est vrai - qu'il s'est mis à la peinture abstraite le jour où, en entrant dans son atelier. il a vu un tableau extraordinaire avant de comprendre qu'il s'agissait d'un paysage tourné à l'envers. Les formes libérées avaient pris tout à coup un éclat évident chez lui.

De même, l'architecture commence quand on se libère de la fonction, du contexte, des problèmes techniques, économiques: bref, de toutes les contraintes. Quand on parvient à cela, arrive ce qui existait déjà mais de manière latente, dans l'espace. La forme n'est donc pas le résultat d'une prise en compte exclusive, appliquée, rigoureuse, absolue, des contraintes mais de leur dépassement. Elle est là, l'autonomie de l'architecture.

Vous dites, à propos des hautes et profondes fenêtres dans la partie nord-est de l'église de Marco de Canaveses, qu'elles vous ont été inspirées par votre enfance, quand vous vous rendiez à l'église et que vous vous demandiez qui pouvait bien monter dans les hautes galeries de côte et comment, Est-il possible d'en savoir plus sur ce rapport entre la forme et les reminiscences, la mémoire ?

Il y a chez les enfants une curiosité, un désir de découvrir et de chercher. Chez les adultes aussi, même s'il arrive plus souvent chez eux que leur esprit de découverte, vivant et prolifique, soit réprimé, comme asphyxié. Ce qu'il faut c'est chercher, savoir, connaître. Nous parlions tout à l'heure d'Aldo Rossi. Je me souviens d'un voyage en Colombie que nous avions fait ensemble en compagnie d'un petit groupe d'architectes invités. J'ai observé son émerveillement face à cette ville fantastique qu'est Carthagène, première ville espagnole d'Amérique du Sud. Il regardait les murs d'un château, émerveillé comme un enfant qui aurait vu quelque chose pour la première fois. Dans l'architecture d'Aldo Rossi, quelquefois interprétée comme l'application pure et simple de types et d'images un peu abstraits, on retrouve cette magie qui vient de la passion des voyages et d'un esprit de grande curiosité. Il parvenait à capter des choses qui devenaient essentielles ensuite pour l'élaboration de son travail.

Une autre fois, au cours d'un de ses voyages au Portugal, je l'ai vu s'arrêter devant ces maisons de plage en bois qu'on voit ici. Je me souviens à quel point il a aimé ces maisons. Elles sont d'ailleurs présentes dans ses projets de résidences pour étudiants.

À partir de ce qu'il a vu, il a fait autre chose. Il n'existe pas un magasin de formes où l'on irait se servir.

À vous écouter, il y aurait en vous, semble-t-il, une certaine vision de ce que vous allez faire, comme une image fugace, /e ne parle pas de vous comme d'un architecte visionnaire ou d'un « prophète des formes», mais votre travail sur les géométries,

voire sur l'abstraction vous amène à élaborer un monde formel imprévisible. Quelque chose qui serait au bout du possible. Vous dites d'ailleurs que l'architecte doit deviner ce qui se passe.

Si l'on exclut la connotation métaphysique que peut comporter le mot « vision », alors il est vrai qu'il s'agit de visions. Il y a une quantité de recours, de possibilités, contenus dans l'inconscient. Capter l'atmosphère d'une ville par exemple: chose qu'il n'est pas possible de définir avec exactitude, qui ne relève pas de la métaphysique mais de perceptions, d'expériences, de recherches.

Adolf Loos parle de correspondances entre les matériaux et un langage formel qui leur serait propre. Il considère qu'agir en dépit de cela revient à falsifier. Il parle de « mensonge ».

Dans cette immense nébuleuse faite de possibles, de connaissances, de mémoires, d'inconscient, on a besoin, à certains moments, pour faire de l'architecture et pas seulement en rêver, de fixer des certitudes. Ce que dit Adolf Loos, au moment où il le dit, en fait partie, Pourtant, ce qu'il dit d'essentiel- et combien j'aime les propos et l'oeuvre d'Adolf Loos ! - n'en est pas moins provisoire. Avoir des principes fermes à partir desquels l'architecture et la définition de l'espace s'élaborent ne confère pas pour autant, aux principes sur lesquels nous nous appuyons, une valeur absolue, incontestable, définitive. Cantonner un matériau à une expression donnée n'est pas forcément vrai aujourd'hui, même si ça l'était à l'époque d'Adolf Loos.

À propos du musée de Saint-Jacques-de-Compostelle, vous reconnaissez une certaine ambiguïté assumée dans l'effet de masse procuré par la pierre soutenue simplement par un profil d'acier: un « mensonge », en quelque sorte?

Il y a cette ouverture en effet, cette fente qui interrompt la continuité de la façade à l'entrée et d'où on voit les rues en contrebas. La pierre est donc suspendue, ce qui est ambigu dans cette ville construite en pierre massive. Cela pose la question du rapport à trouver entre un matériau et son expression : j'utilise des pierres que l'on peut aujourd'hui couper de 5 à 6 centimètres d'épaisseur juste à côté de bâtiments dont l'épaisseur se calcule en mètres. Je ne peux naturellement pas nier les possibilités que m'offrent des matériaux tels que le fer ou le béton, qui permettent de grandes ouvertures par exemple. Puisque la pierre est plus légère, elle peut être suspendue, On remarque qu'il y a un profil en fer : il semble supporter la pierre mais c'est en fait le mur intérieur en béton qui soutient tout. Sur une autre façade du bâtiment, du côté de la rampe d'entrée, le linteau en fer ne soutient pas davantage la pierre. Quelqu'un de très rationnel et d'un peu pervers pourrait dire que cette architecture ment et qu'elle est inacceptable. Mais je me demande, au fond, si l'architecture n'a pas toujours été fondée sur des mensonges. On peut trouver des explications structurelles, fonctionnelles, mais les raisons d'être de l'architecture et de son expression sont bien plus vastes et complexes qu'un propos simple et rationnel.

Toute l'histoire de l'architecture est faite de cela. Quand Michel-Ange a installé ses gardes en pierre qui couronnent toute la façade du Vatican, on y croit. Mais si on s'approche, on constate que les gardes sont absolument disproportionnés et n'ont aucun rapport avec la dimension humaine. C'est d'une autre cohérence qu'il s'agit. L'architecture contemporaine s'est aussi parfois éloignée de son rapport à l'humain, bouleversant des repères grâce auxquels les gens comprennent ou non l'espace. C'est pourquoi il faut des vérités dites « absolues », comme le déclarait Adolf Loos, pour réintroduire un peu de cohérence dans les formes. Mais cela ne signifie pas que ces vérités soient définitivement vraies ou justes.