

Álvaro Siza

Imaginer

l'évidence

Préfaces de Vittorio Gregotti et Marc Barani

Traduit du portugais par Dominique Machabert

Parenthèses

L'Autre

Préface de Vittorio Gregotti

Bien des années ont passé depuis le début de mon amitié pour Álvaro Siza. Aujourd'hui, il est un architecte dont les qualités poétiques sont internationalement appréciées. Beaucoup de livres lui sont dédiés, il a reçu des prix et des récompenses dans le monde entier, il a travaillé dans de nombreux pays et son autorité culturelle est incontestable jusque chez lui. Je crois pourtant que son grand talent d'architecte ne suffit pas à justifier son succès international dans un monde culturel précisément opposé au sien, qui croit à une hiérarchie de valeurs très différentes de celles de la terre où son architecture s'enracine.

Mais peut-être, est-ce précisément cette opposition qui fait la raison de son succès : à représenter quelque chose de totalement différent, névrotiquement à part, d'une affection tenace, d'une timidité rude, désintéressé par l'accumulation du capital communicatif de masse, poétiquement intéressé par l'économie de l'expression, minimaliste non comme posture mais par orgueil de pauvreté, dans l'exigence des gestes nécessaires, dans l'être « habitant de la solitude » comme il se définit lui-même.

Les pratiques artistiques ont souvent la charge de représenter des réalités institutionnelles. Elles évoquent rarement ce qui, d'une certaine manière, n'existe pas et se présentent quelques fois sous la forme de distance critique, comme alternative ; pas celle de l'utopie, du futur, mais celle qui consiste à examiner les conflits à partir des actes quotidiens dans leur forme simple, quand ils ne renoncent pas à l'épaisseur de leur complexité humaine. C'est ainsi qu'il devient possible d'utiliser

l'expérience sans se faire déborder par sa représentation. Alors seulement s'instaure cette tension vers la précision qui fonde la morale d'un processus créatif tel que celui de Álvaro Siza. C'est son propre désir d'être qui le pousse à éclaircir, à fixer, qui donne la possibilité de décrire l'expérience, de tracer à partir d'elle les fils subtils de l'hypothèse, du léger déplacement qui construit le sens, « pour redécouvrir — comme Siza l'a écrit — la singularité des choses évidentes ».

Après notre première rencontre en Espagne qui s'est poursuivie par mon séjour à Porto, j'ai revu Álvaro Siza quelques années plus tard, en 1974, une semaine après la « Révolution des œillets ». Était assis dans un grand fauteuil au cabinet du secrétariat d'État pour l'Habitat et pour l'urbanisme, notre ami commun Nuno Portas qui, peu de temps après avoir été nommé, m'avait demandé de travailler à Setúbal. Depuis, nous nous sommes retrouvés de nombreuses fois à Berlin, à Milan, à Venise et finalement à Lisbonne quand j'y suis allé pour construire le Centre Culturel de Belem. Nous avons également travaillé ensemble pour le projet d'un grand quartier à Málaga qui n'a jamais été réalisé. Et il se peut, un jour prochain, que nous nous retrouvions une fois encore, à Macao comme il est prévu¹. Aussi, je peux me considérer comme un connaisseur non seulement de ses œuvres, mais aussi un peu de sa vie anxieuse et solitaire et tranquillement communicative. Je peux dire encore ceci : qu'il n'est pas possible de distinguer entre sa vie et son architecture et que les obstacles infinis qu'il a toujours rencontrés et surmontés sont aussi les traits communs de son écriture.

Aucun vocabulaire, je crois, n'est plus approprié que celui qui définit la continuité entre le dessin qui décrit son approche des lieux, la raison d'être des formes ensemble, la réflexion qui les élabore, et le projet qui les modifie et les réorganise suivant une hypothèse, c'est-à-dire d'après le dessin.

1. Siza a travaillé sur le plan d'extension de la ville de Macao dans les années quatre-vingt [N.D.É.].

Ses esquisses (sa femme aussi dessinait merveilleusement bien), qui, à juste titre, sont aussi célèbres que ses architectures, ont inventé non seulement une calligraphie mais une méthode d'approche du projet. Mais il serait nécessaire aussi de parler de ses dessins techniques, géométriques, de projet, qui, dans la richesse et la précision des traits, ont construit une véritable et singulière identité morphologique d'écriture pour une génération entière, même en dehors de l'école de Porto, même en dehors du Portugal.

Cependant, le dessin n'est pas pour Álvaro Siza un langage autonome : il s'agit de prendre les mesures, de fixer les hiérarchies internes du lieu que l'on observe, des désirs qu'il suscite, des tensions qu'il induit ; il s'agit d'apprendre à voir les interrogations, à les rendre transparentes et pénétrables. Il s'agit enfin de chercher au moyen de l'écriture du dessin une série de résonances qui, progressivement, fonctionnent comme parties d'un tout, qui maintiennent l'identité des raisons de son origine contextuelle mais dans le même temps qui s'organisent en séquences, parcours, stations calculés qui s'alignent à travers de discrètes différences en route vers un processus de diversité nécessaire, non ostentatoire, de l'écriture des espaces et des formes du projet.

Dessiner est pour lui aussi une façon d'avoir un contact physique avec la page blanche, d'exercer la mémoire et le plaisir d'une antique sagesse des gestes et de l'œil.

Imaginer signifie se souvenir de ce que la mémoire a écrit en nous et a posé en confrontation avec les exigences et les conditions, mais signifie aussi élever les exigences et les conditions au niveau de leur réelle complexité pour enfin les restituer dans la simplicité oblique du projet.

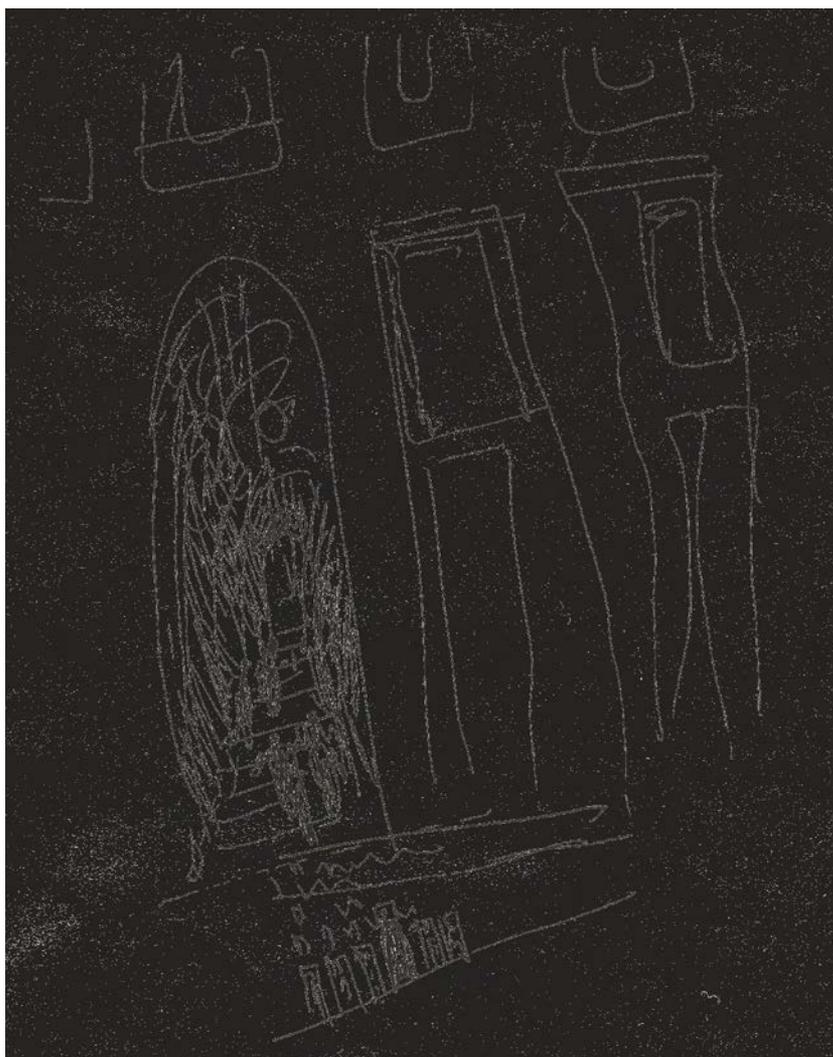
Il est nécessaire d'observer avec attention la planimétrie du Centre galicien d'Art contemporain pour identifier les traces du nouveau musée tant il est à l'échelle et fait partie du dessin de l'ensemble monumental où il s'insère. Mais, une fois reconnue, la figure assume, dans une claire et libre filiation aux traditions du Moderne, une identité totalement

indépendante, matrice des volumes qui s'instaure avec une nette autorité, utilisant, pour s'implanter, les différences de cotes du terrain, la relation avec les pierres de l'église d'à côté et le rythme de celles-ci. On entre ensuite dans l'espace intérieur des différents étages, des sources de lumière de petite échelle, différenciées, de son usage calculé, stratégique, sans gaspillage, des formes géométriques simples mais associées de manière insolite, qui deviennent suspendues par petites et indispensables exceptions. C'est tout ceci qui fait que le travail de Álvaro Siza est différent, tellement étranger aux processus de production architectonique de notre époque qui cherche la filiation dans la mondialisation des marchés et des techniques, dans le succès comme forme de compétitivité, dans l'infraction formelle comme exception inoffensive qui confirme la règle de l'homogénéité du comportement de masse. L'architecture de Siza est, au contraire, projet de dialogue critique, construction d'une distance, espace en quoi s'est constituée la qualité de la meilleure architecture de notre temps.

V. G.

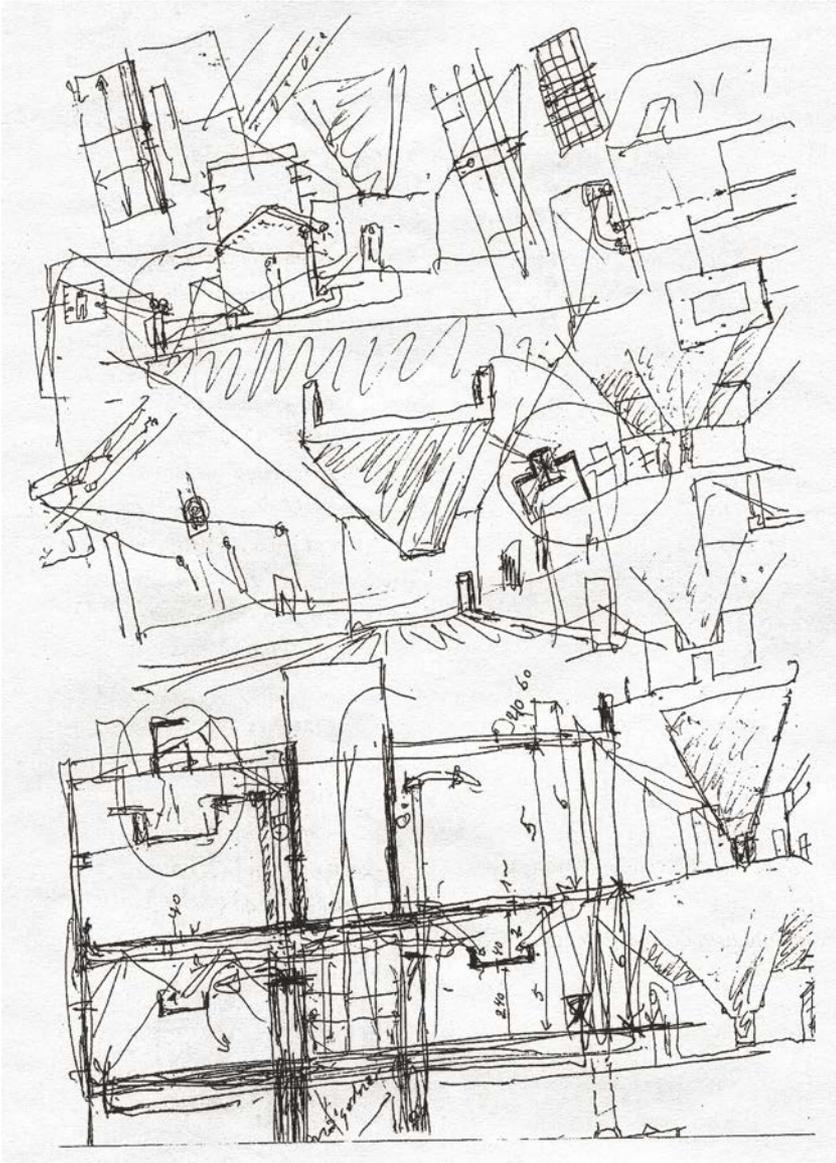
**La reconstruction du Chiado,
Lisbonne, 1988.**

Une haute voûte en berceau à travers un
bâtiment qui relie la rampe de l'église
du Carmo et la Rua do Carmo.



Centre galicien d'art
contemporain, Saint-Jacques-
de-Compostelle, Espagne,
1988-1993.

Études relatives à l'éclairage des
salles d'exposition.



La « réalité augmentée » où vit et travaille Álvaro Siza

Préface à l'édition française de Marc Barani

Álvaro Siza ne se livre pas facilement. Il est discret, on le dit modeste. Son œuvre et son enseignement dressent de lui le portrait d'un homme engagé, méticuleux, raffiné, attentif aux moindres manifestations de la vie. Il est persuadé que l'architecture est suffisamment active pour transformer une réalité, pour provoquer une réflexion susceptible de remettre en cause les valeurs acquises.

J'avais pu échanger quelques mots avec lui, l'entendre répondre simplement aux questions qu'on lui posait, cherchant toujours un ancrage dans le concret pour expliquer ce qu'il avait à dire. Je l'ai vu aussi rester évasif, voire énigmatique, se protéger et par là, protéger son interlocuteur de toute interprétation approximative. Une forme de sagesse qui laisse entrevoir la perception aiguë qu'a Siza de la complexité des choses, de leur instabilité et de la difficulté pour lui de les figer par des mots, dans l'instant.

Il est architecte. Il dessine pour voir, il projette pour transformer. Il a besoin de temps.

Lorsque Siza a été invité en 2006 par l'Abbaye de Thoronet pour l'occuper à sa façon le temps d'une saison, Dominique Machabert m'a contacté. « Siza vient sur la Côte d'Azur, que peut-on lui montrer ? » Que pouvait-on lui montrer qu'il ne connaisse déjà ? Un Jardin à Menton, la Chapelle Matisse qu'il n'avait jamais visitée et le Château de Gourdon qui abrite dans une confidentialité qui étonne, la plus belle collection de mobilier Art Déco¹. Soit, un paysage, un espace pictural habité et des



meubles. Toutes choses, à la périphérie immédiate de l'architecture dont on sait, à s'y confondre, le voisinage fécond.

Il fait beau lorsque nous passons prendre Siza à Nice. Une explication rapide pendant le trajet jusqu'au Jardin des Colombières. Il a été dessiné au début du xx^e siècle par Ferdinand Bac, écrivain, peintre et illustrateur. Ce dernier y transforme une ancienne bâtisse, décore les murs de fresques et organise dans la pente un ensemble de parterres, chacun inspiré d'un pays de la Méditerranée. La promenade est jalonnée de micros constructions, de sculptures et de céramiques dédiées à des figures de la mythologie antique ou à des artistes de la Renaissance. Bac a voulu réédifier autour de lui, ses souvenirs de voyage, « retrouver le signe ancestral qui unifie les formes nées de la Méditerranée ».

C'est un lieu étonnant à la fois réel et imaginaire qui a fortement influencé Luis Barragán lors de son passage en Europe en 1925. Il écrira par la suite : « Le jardin est un espace qui doit contenir la totalité du monde tout en lui conservant son mystère ». Siza écoute. Il m'interroge sur le passage de l'architecte mexicain aux Colombières puis se tait.

Nous arrivons sur le site face à la mer. Le propriétaire est attentionné, ne pèse pas sur la visite, ses explications se font légères. Siza est avec nous, puis, de façon imperceptible, rentre en lui, ne communique plus que par des automatismes. Son regard balaye le paysage, passe rapidement des vues lointaines au détail d'assemblage des mosaïques, zoome sur les racines d'un caroubier ou le garde-corps d'une passerelle, ajuste à nouveau son regard sur la baie de Menton et les montagnes qui plongent à pic dans la mer. Il s'arrête longuement sur l'articulation entre les jardins intimes qui ceignent la maison et les grandes compositions géométriques plus audacieuses qui mettent en scène l'extraordinaire topographie du site. Le propriétaire s'étonne de cette attention particulière au point de demander à son hôte : « Êtes-vous déjà venu ici ? ».

Jamais.

1. Cette collection a, depuis, été vendue puis dispersée [N.D.É].

Il lui dit alors combien le traitement de cet espace lors de la dernière restauration fut l'objet, précisément, de bien des hésitations et d'une solution pas tout à fait convaincante. Siza acquiesce. Il se tient à l'endroit précis, délicat, où apparaissent encore les traces de l'ancienne propriété avant que Ferdinand Bac n'intervienne. Il ne dira rien. Plus tard au déjeuner, il lâche : « Bac a organisé une façon de voir ». Avec cette façon si singulière qu'il a de faire avec ses interlocuteurs, Siza nous dit quelque chose de banal, à moins que ce ne soit essentiel.

Il s'intéresse à tout, à ce qu'il mange aussi, en demande la recette, interroge le serveur sur la provenance des produits et s'il existe encore une agriculture locale et une flotte de pêcheurs...

En route vers le Château de Gourdon dans l'arrière-pays. Il dort, pour rassembler ses énergies pensai-je, pour engranger ce qu'il a vu et appris. Arrivés au pied du village, il reste à gravir à pied la ruelle qui mène au Château. L'homme est las et peine à avancer au milieu des vacanciers et des boutiques pleines de savons à la lavande. Il prend sur lui, attentif au désir que nous avons de lui montrer la collection.

L'effet de surprise est total. Huit cents œuvres Art nouveau, Art déco, et de l'UAM (Union des Artistes modernes) : Majorelle, Dupré-Lafon, Dunand, Ruhlmann, Eileen Gray, Mallet-Stevens, Prouvé, Le Corbusier, Perriand, Chareau, Herbst, Léger. Sa silhouette se redresse, Siza revit. Il scrute tous les détails. On retrouve son regard perçant. Il sort son carnet de dessin, ruse avec le guide pour gagner du temps, lui demande l'autorisation de manipuler certains mécanismes des meubles, se la voit accordée. Siza est irrésistible. Il met en mouvement la rotule sophistiquée d'une lampe qu'il désigne : « J'ai essayé moi aussi de faire la même chose mais là c'est parfait ». Sa passion le rend humble. Mais plus grande est encore son ambition de comprendre la logique interne de chaque œuvre. C'est pourquoi il observe, sans a priori esthétique sur les formes et les styles, détails, matériaux, mises en œuvre. Il imagine les gestes et les

meubles, les rapports du corps avec eux. C'est-à-dire l'essentiel pour du mobilier.

En permanence Siza cherche à alimenter sa « machine à projeter ».

Le lendemain matin, dernière visite. La Chapelle Matisse à Vence. L'air est toujours aussi clair, même un peu plus autour de la chapelle, de son toit de tuiles vernissées bleu et de sa flèche légère, vibrante qui pousse à regarder le ciel. Nous commençons par le petit musée où sont exposés les dessins préparatoires de la chapelle et les chasubles que Matisse a conçues aussi.

Siza, comme à son habitude, ne dit rien. Il est inaccessible, le nez collé contre les dessins, concentré au point qu'on l'imagine devenir le trait ample et précis de Matisse.

Direction la chapelle où la messe va être donnée. Nous arrivons parmi les premiers. Siza regarde attentivement les fidèles rentrer et rapidement l'espace, les céramiques peintes, les vitraux, l'autel. Je suis surpris par cette rapidité et me dis que les dessins préparatoires lui ont suffi pour comprendre et aimer le lieu. La messe commence. Il sort son carnet de croquis et dessine, dessine encore, éclaboussé par les taches de lumière colorée projetées par les vitraux. Il avait insisté pour voir la chapelle pendant un office.

Ce qui l'intéresse en fait, c'est de voir le lieu « fonctionner », de sentir comment l'œuvre de Matisse permet d'accueillir les fidèles, de les « éveiller » à cette pureté tant recherchée par le peintre, de mesurer comment tous les dispositifs spatiaux et picturaux de l'artiste fusionnent, favorisent gestes et comportements pour finalement servir le vivant.

Pour finir, encore un mot sur l'intervention à l'Abbaye du Thoronet² à l'origine de ses visites répétées sur la Côte d'Azur au cours de cette année 2006-2007. Elle s'inscrit dans une série d'invitations faites à des

2. Voir : Dominique Machabert, *Siza au Thoronet, le parcours et l'œuvre*, Marseille, Parenthèses, 2007.



architectes pour qu'ils donnent une « vision » de leur rencontre avec l'édifice.

Avec le recul on peut constater clairement que l'intérêt du postulat de départ s'est inversé. Ce ne sont pas seulement les architectes qui proposent un regard sur le Thoronet mais c'est le chef-d'œuvre qu'est l'abbaye qui éclaire le travail et plus profondément la doctrine de chaque architecte.

Sans doute Siza l'a-t-il très vite compris puisque son projet n'est autre qu'un parcours. Mais un parcours qui modifie radicalement la façon actuelle de voir et de comprendre le monument — rien que ça ! — avec une économie de moyens déconcertante : une flèche de marbre, un totem, un câble muni de fanions pour le vent.

Lors de sa première visite, le cheminement traversait le bâtiment d'accueil, empruntait ensuite un escalier « soigneusement » dessiné par les architectes des monuments historiques, orienté en droite ligne sur la façade de l'église et sa porte désaxée. « Ce n'est pas par là que l'on rentrait ». Le jugement est définitif.

S'ensuit alors une analyse méticuleuse du fonctionnement de l'abbaye qui lui permet de retrouver l'entrée d'origine, le long du ruisseau au droit de l'hôtellerie et du bâtiment des convers. La séquence de découverte est donc : un porche, le cloître et l'église. La porte désignée comme la porte d'entrée était en fait la « porte des morts » qui conduisait au cimetière. Qu'un architecte exerçant au XXI^e siècle comprenne instinctivement que le moine qui a dessiné une porte au XII^e ne l'a pas conçue comme une porte d'entrée, voilà qui interroge.

L'intervention de Siza se tient au centre de gravité de l'unité profonde qui émane de l'abbaye. Le nouveau parcours, en même temps qu'il redonne à lire le fonctionnement matériel et spirituel du bâtiment, change la séquence de perception de ses espaces, les replace dans leur symbolique d'origine et pour finir ancre à nouveau le dispositif dans la réalité du lieu.

Derrière l'évidence de l'intervention, se cachent quelques fondamentaux qu'il est bon de rappeler. L'architecture est un ensemble de connaissances que l'évolution de la discipline n'altère pas pour qui sait voir. L'histoire de l'architecture est fondamentale, toujours vivante et le culte du nouveau, souvent fondé sur l'idée de table rase, ne doit pas rompre la chaîne de transmission de savoir.

C'est ce que le travail de Siza nous dit, bien utile pour affronter un siècle où instabilité et vitesse sapent les certitudes, où le contenant a tendance à phagocytter le contenu.

« Les architectes n'inventent jamais, ils transforment » dit-il. Ces transformations qui relèvent dans la pensée architecturale traditionnelle d'une « mise en ordre » prennent chez lui une dimension particulière. L'ordre n'est plus qu'un moment du désordre.

Il s'occupe de flux, de forces avant de s'occuper de formes. Forces qui émanent de la puissance matérielle d'un lieu, les forces sociales, politiques, économiques, techniques, qu'il sait décrypter et dont il comprend les logiques agissantes.

Tout ce qui existe est important pour Siza et son infatigable appétit de connaître, a développé chez lui une intelligence stupéfiante qui lui permet de passer instantanément du détail au général, d'être en permanence dans un jeu de synthèse critique.

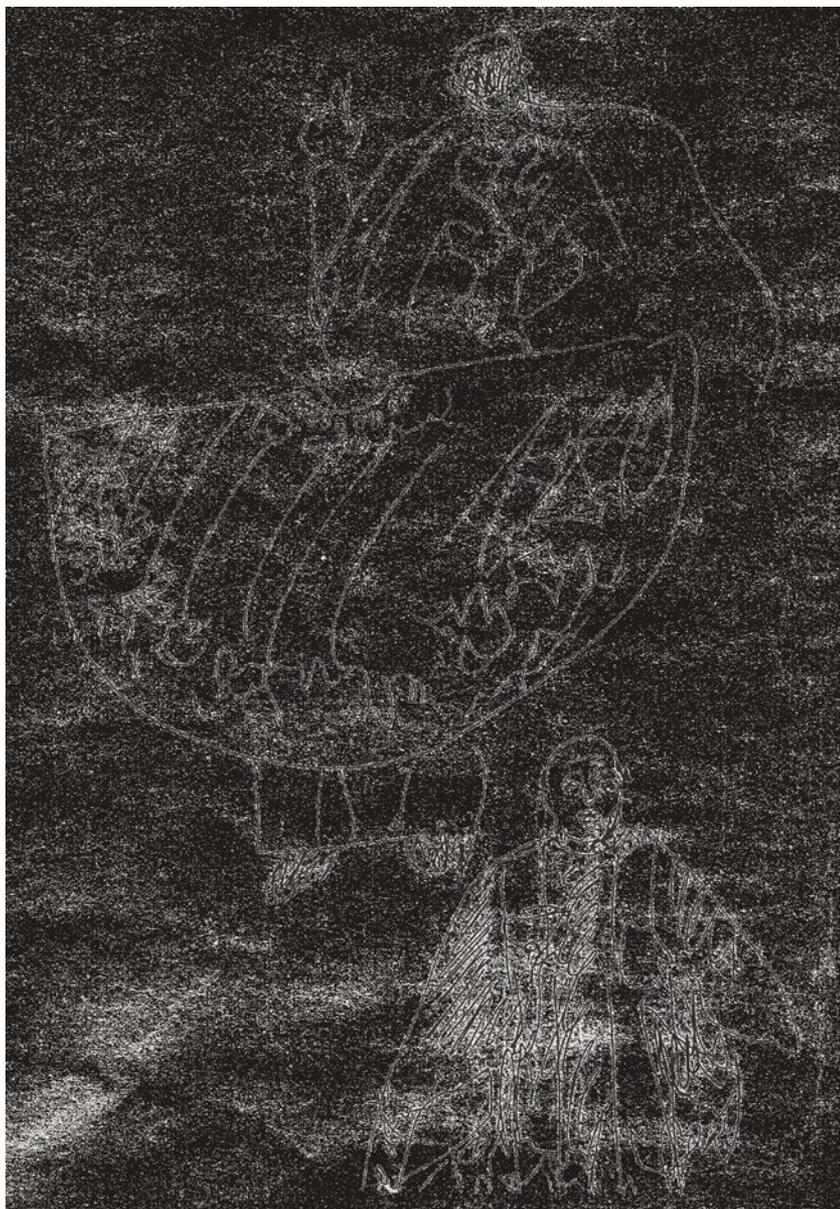
Cette expérience du vivant qu'il développe et qu'il affine en permanence me fait penser à cette définition de la tradition hindoue : « L'architecture est la science des correspondances subtiles ». Pour elle, subtil veut dire magique. Magique comme la « réalité augmentée », dans laquelle vit et travaille Álvaro Siza.

M. B.

Imaginer l'évidence

Église paroissiale de Marco de
Canaveses, Marco de Canaveses,
Portugal, 1990-1997.

Dessins d'ornements sacerdotaux.



Répéter n'est jamais répéter

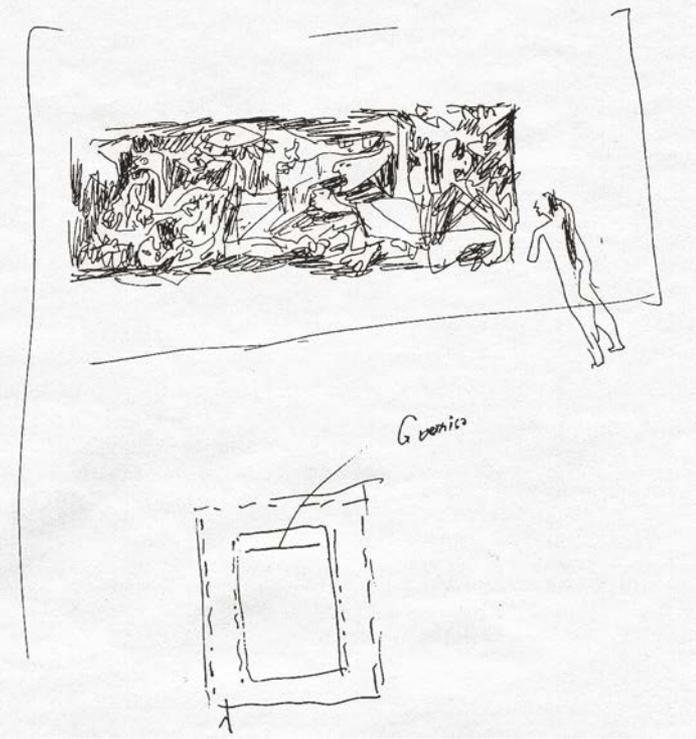
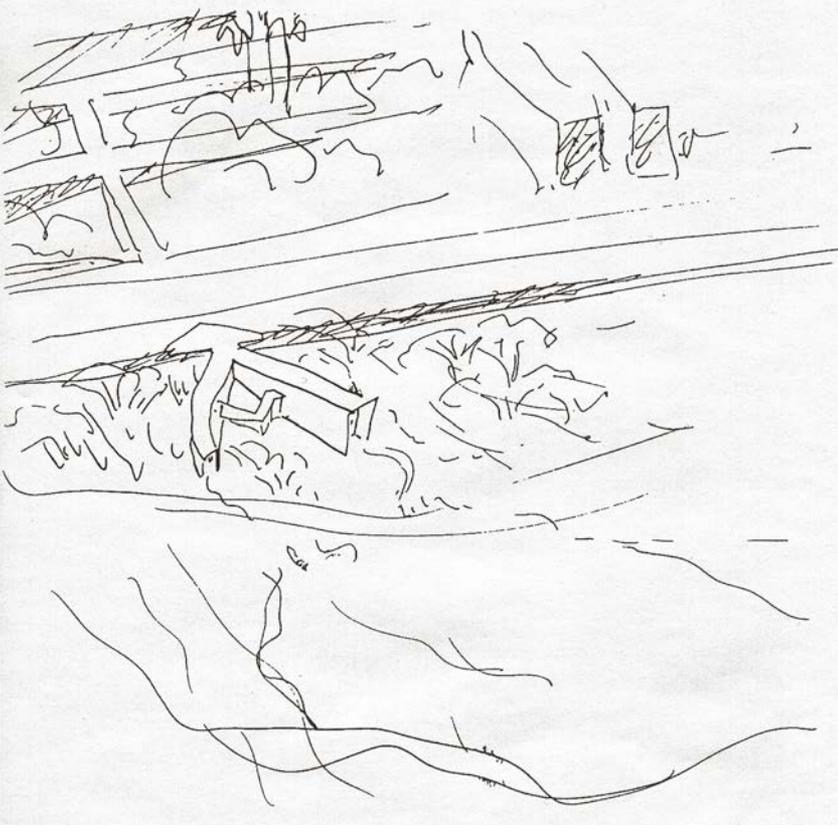
LA RELATION ENTRE NATURE ET CONSTRUCTION est décisive en architecture. Cette relation obsédante pour moi est à l'origine de tout projet. Déterminante au cours de l'histoire, elle se fait rare pourtant.

J'essaierai d'exposer ici ma vision de l'architecture à partir de projets que j'ai réalisés ou que j'ai seulement imaginés et dans lesquels se sont fondées mes idées.

Me vient d'abord à l'esprit le musée pour deux Picasso dans le Parc Ouest de Madrid.

Dans le cadre des manifestations *Madrid capitale de la culture*, plusieurs architectes avaient été invités à faire un projet dans un lieu donné. J'avais choisi le Parc Ouest car je connaissais bien cette zone pour y avoir fait le concours d'un Centre culturel de la Défense qui ne connut jamais de suite. Curieusement, comme cela s'est répété avec mes premiers projets sur le littoral de Leça da Palmeira, il s'agissait une fois encore d'une zone frontalière entre nature et ville *consolidée*.

En limite du Parc Ouest, le profil de la *Cornija de Madrid* se dessine, longue séquence de bâtiments très importants sur le plan urbain comme le Palais Royal, le ministère de l'Aéronautique mais aussi des immeubles et l'université. En l'absence de programme, j'ai pensé à un espace d'exposition pour deux chefs d'œuvres de Picasso. Je choisis d'abord *Guernica* que je trouvais mal placé au Musée de la Reine Sophie. Je préférais quand il était exposé dans la superbe salle carrée du Casón del Buen Retiro près du Prado. Là, *Guernica*, seul, y était à sa place. Tout autour et le long d'un déambulatoire, étaient réunis travaux



**Musée pour deux «Picasso»,
Madrid, 1992.**

Le musée pénètre le parc avec deux
galeries.

«Guernica».

Dispositif d'accrochage au musée du
Prado à Madrid.

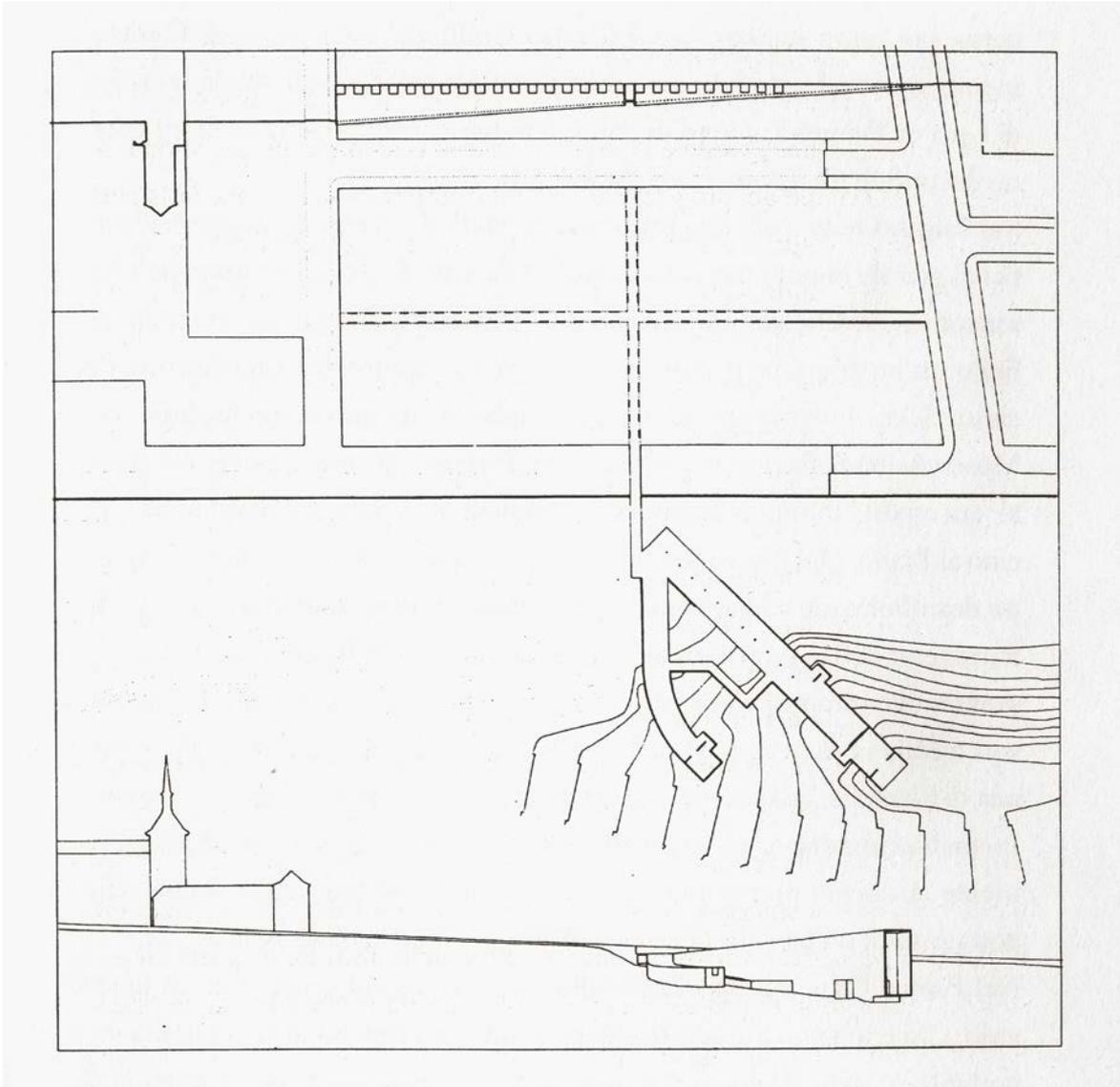
préparatoires, esquisses et autres études, autant de fragments portant sur la composition de l'œuvre. La visite que j'ai faite du lieu à ce moment-là m'impressionna beaucoup. Elle me rappela la première exposition de mes travaux à Milan, pour l'ouverture du Pavillon d'art contemporain de Gardella quand Vittorio Gregotti en était le responsable. J'avais alors pensé mettre en parallèle des dessins d'exécution avec des dessins préparatoires. Ainsi, un panneau double, très long, portait, d'un côté les esquisses et de l'autre le projet d'exécution.

Pour le Parc Ouest, j'avais pensé à deux galeries qui partaient d'un atrium unique. Le visiteur pouvait alors choisir entre deux parcours. Ce sont des œuvres d'une importance telle que je décidais de les séparer : une, évoque l'instant de la mort, l'autre, la *Femme enceinte*, est l'évocation du contraire. À mi-parcours des deux galeries, une ultime liaison offre la possibilité de choisir à nouveau, l'une ou l'autre. Voilà l'idée, décrite sommairement.

Je crois que l'origine du projet tient à la confrontation ville-nature : un volume qui se détache de la partie construite et qui pénètre dans le parc. Je me souviens qu'étant enfant, à Valencia, me trouvant aux bords de la ville, j'eus la sensation de tomber dans les bras d'un champ d'orangers. À l'inverse de cela désormais, nous avons plutôt l'impression comme en Amérique du Sud avec ses villes énormes, qu'il n'y a pas de fin. Qui se promène à Buenos Aires sait combien, s'éloignant du centre (ou mieux, de l'hôtel, car des centres, il en existe beaucoup dans cette ville), l'absence de limite est saisissante : une ville qui ne finit jamais. On perd ainsi l'image de continuité de

**Musée pour deux «Picasso»,
Madrid, 1992.**

Plan et coupe d'implantation.



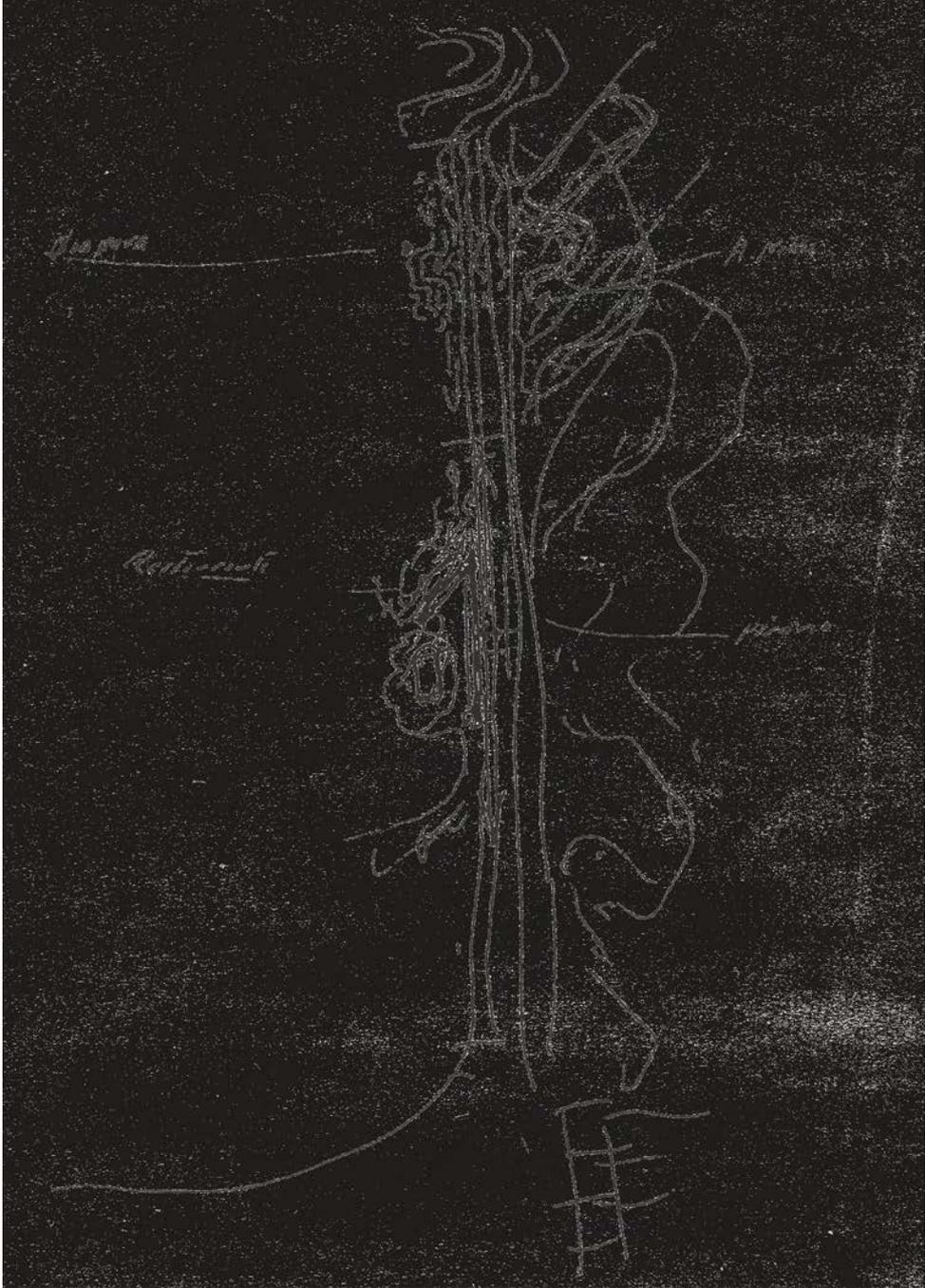
la nature dans les villes, altérité essentielle pour concevoir un projet pourtant. Ce phénomène ne fait qu'empirer et de manière encore plus terrible dans les villes en voie de développement.

Déjà, dans mes premiers projets, le long du littoral de Leça da Palmeira, cette préoccupation était clairement exprimée. Il faut dire que cette zone se caractérise par la présence très nette d'une *limite*. Un mur, support de la partie urbaine, délimite la plage, les rochers et l'océan. Et l'on sait ce que l'Atlantique veut dire de force. En cet endroit, la nature n'y était presque pas altérée, une zone de protection pour raisons militaires, ayant empêché toute construction alentour, exception faite de quelques bâtiments lorsque cela s'imposait.

Le premier projet, le restaurant Boa Nova¹, est parti d'un concours lancé par la mairie de Matosinhos en 1956. L'endroit avait été choisi à cause d'un promontoire rocheux qui s'élevait et s'avancait vers la mer. Dans la mémoire des habitants, il était aussi lié à la vie de António Nobre, poète romantique local. L'extraordinaire beauté du site ne pouvait qu'inspirer de la crainte chez un jeune architecte faisant ses premiers pas. Car, comme le montrent surtout quelques expériences récentes, bien des fois, construire dans un beau lieu revient à le détruire.

L'histoire du projet s'explique en grande partie par l'équilibre existant et tangible entre la nature, une chapelle et un peu plus loin, un phare. Si le restaurant se situe plus bas que la chapelle, c'est qu'il n'était pas possible qu'il la domine pour des raisons affectives, mais aussi parce que le projet lui-même

1. Le restaurant Boa Nova et la piscine ont été classés Monuments nationaux en mars 2011.



Álvaro Siza né à Matosinhos...

Né à Matosinhos en 1933. Il devient architecte plutôt que sculpteur pour ne pas contrarier son père.

Manquant de patience à ne faire qu'étudier, il débute son activité professionnelle alors qu'il est encore à l'école.

Parallèlement à ses études, il travaille avec l'architecte Fernando Távora. S'est engagé dans un projet collectif de l'époque : ne pas être traditionaliste sans ignorer ses racines.

Ses premières œuvres ont été plutôt mal reçues, considérées comme étranges, voire trop modernes, ce dont il fut surpris.

Il a débuté son activité comme professeur à l'École des beaux-arts de Porto. Il a travaillé pour des associations d'habitants après la révolution d'avril 1974, au sein d'un processus participatif intense, stimulant, créatif et vite entravé.

Invité dans d'autres pays, ses premiers travaux à Berlin ne furent pas appréciés car ils ne correspondaient pas aux attentes. Les critiques ont regretté l'absence de ce travail sur le détail si délicat qu'on attendait tellement de lui et son inspiration timide.

Il reçut pourtant différents prix internationaux ce qui lui valut de travailler au Portugal en raison de ces mêmes critiques et de son statut d'architecte « étranger ».

Et fréquemment on le trouve lent et peu énergique, ce qui ne cesse d'être vrai.

On le sollicite pour des jurys, des concours, des réceptions, des conférences, des expositions et pour d'hypothétiques travaux.

Dans les périodes plus stables, le travail se transforme en une espèce de corrida d'obstacles.

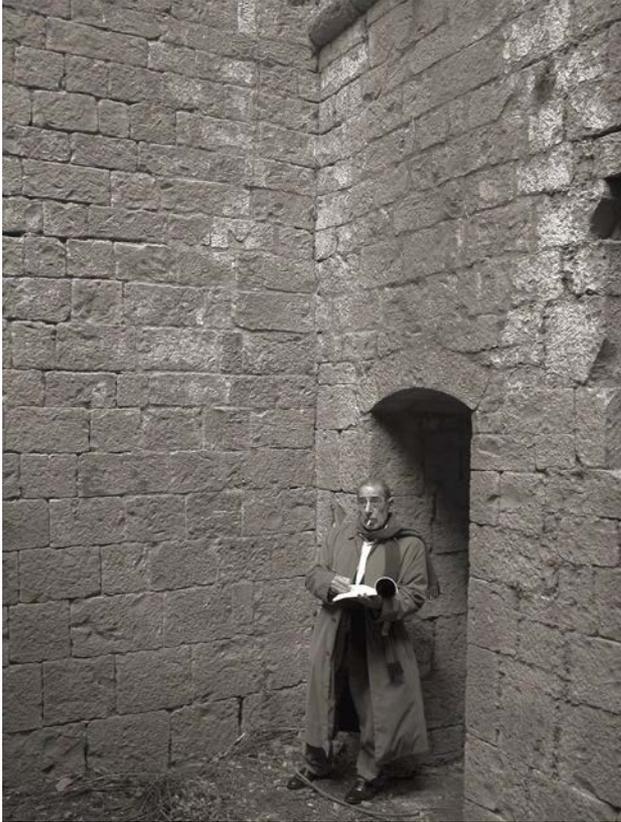
Il garde pourtant intacte sa passion pour l'architecture.

Il lui arrive d'avoir le désir secret d'arrêter pour faire autre chose mais il ne sait pas encore quoi.

Álvaro Siza, autoportrait.



*« l'étrangeté magique
et la singularité
des choses évidentes »*



À propos de l'évidence, de la docte ignorance, de la respiration en architecture

Rencontre entre Álvaro Siza et Dominique Machabert,
Porto, mars 2011.

Comme il arrive quelquefois avec les livres, on se demande pourquoi un tel titre. Pourquoi Imaginer l'évidence ?

Le titre vient de Guido Giangregorio qui est à l'origine de ce livre et je l'ai trouvé bien. Parlant d'imagination, on pourrait penser qu'il s'agit d'évasion ou qu'il est question de produire des choses extraordinaires. Alors que l'évidence nous amène à considérer plutôt la réalité telle qu'elle est. L'idée du titre — qui n'est pas sans cultiver le paradoxe — dit la richesse qu'il peut y avoir à considérer la réalité. Je le comprends comme cela.

Je n'entends pas l'imagination comme origine de l'invention, siège de l'invention absolue. Je n'ai pas du tout cette idée. Si l'on observe avec attention les grands interprètes de l'architecture dont Le Corbusier, avec leur manifeste du « tout nouveau », que voyons-nous ? Aussi brillantes, convaincantes, fondamentales et manifestement nouvelles qu'aient pu être leurs innovations, elles sont au fond une concentration, condensation de découvertes antérieures. La fenêtre horizontale par exemple existait avant. Le toit-terrasse, les pilotis sont autant d'éléments que l'on trouve dans l'architecture ancienne. Le Corbusier surtout, a cette formidable intuition, cette sensibilité

extrême et des yeux bien ouverts pour ne rien laisser passer, tout capter et mettre dans un autre ordre général. Mais, on ne peut pas dire qu'il a inventé. Les évolutions si distantes les unes des autres qu'il a observées font l'effet chez lui d'une fulgurance spontanée. Au couvent de la Tourette, il y a quelque chose de son voyage au Tibet. Ses esquisses, ses dessins le montrent. C'est quelqu'un qui a les yeux bien ouverts, qui capte tout et organise.

Cette question portant sur l'évidence est chez vous déjà ancienne. Vous l'introduisez dans ce très beau texte de 1983 — Huit points¹ — qui tente de dire ce qu'est, pour vous, l'activité de l'architecte. Il se termine ainsi : « Aujourd'hui nous avons à redécouvrir l'étrangeté magique et la singularité des choses évidentes » comme une invitation à voir ce que nous avons sous les yeux et que nous ne voyons plus.

Ce que nous avons sous les yeux bien sûr mais aussi une invitation à considérer plus largement ce que nous sommes supposés savoir comme l'histoire par exemple. C'est d'un mouvement ininterrompu dont procède selon moi l'architecture. Je trouve que la tendance actuelle — qui n'est pas nouvelle — consiste à n'avoir d'yeux que pour la nouveauté considérant par là, peut-être, que l'actualité n'a pas d'histoire. Cela relègue au second plan, au point de s'en priver, la continuité et ce qu'elle charrie : les instruments de l'architecte, l'information, la connaissance... Il n'y a pas au monde que l'actualité mais ce qui la précède, ce qui a été d'actualité, un jour, qui fait un passé et qui ne doit pas pour autant être ignoré.

1. Álvaro Siza, *Profession poétique*, Paris, Electa Moniteur, 1987.

Les conditions de l'architecture sont plus complexes à présent. Vous avez bien souvent parlé de ce qui nous sépare d'un monde plus ancien et d'une qualité injoignable désormais.

Qualité qu'il est difficile de rejoindre aujourd'hui, en effet, pour bien des raisons. Il y a des villes comme en Amérique du Sud ou en Afrique qui connaissent une telle croissance et en des temps si brefs qu'il est impossible de contrôler quoi que ce soit. Mais il y a ceci qui toujours m'impressionne. La fin de la Seconde Guerre mondiale a représenté pour l'architecture une rupture profonde. Peut-être est-ce sous le coup de l'énorme émotion ou en raison du vent de liberté qui soufflait après les massacres, toujours est-il que l'idée d'oublier ce qui s'était passé s'est imposée. Il y a eu rupture. Le plan de Berlin après la guerre, concours remporté par Sharoun, est à cet égard très éclairant. L'idée était bien d'effacer toute trace, toute mémoire avec des actes symboliques forts parce que la mémoire était douloureuse. La bibliothèque et le vaste forum sont placés exactement sur l'axe du plan prévu par Hitler comme pour l'interrompre, le couper, l'effacer définitivement. Il y a cette idée d'un monde nouveau habité par un homme nouveau sans les traumatismes du passé. Dans le Futurisme, il y avait aussi cette idée qu'à chaque génération devait correspondre une ville, une vie, que les constructions étaient faites pour le temps d'une génération. C'était un peu l'idéologie implicite. Quelque chose de cela habite l'esprit des hommes et celui des architectes.

À l'idée de renouveler la ville à chaque génération, vous vous êtes plutôt inscrit dans la continuité. Architecte de la continuité plutôt que celui de la rupture, issu d'un pays — le Portugal — qui à cet égard est singulier.

En rentrant à l'École d'architecture de Porto et durant toute ma formation d'architecte, j'ai été marqué par le travail et une prise de conscience initiés par Fernando Távora dès ses premières années d'enseignement. Fernando Távora était un homme de grande culture, très lié au passé mais aussi porteur d'un grand désir



Table

L'Autre	5
La « réalité augmentée » où vit et travaille Álvaro Siza	11
Imaginer l'évidence	19
Répéter n'est jamais répéter	21
Naviguer à travers l'hybridité des villes	79
Essentiellement	123
À propos de l'évidence, de la docte ignorance, de la respiration en architecture	141