

Les origines de l'architecture nouvelle de l'Amérique latine

Alberto Sartoris

L'histoire de l'architecture moderne de l'Amérique latine (Amérique du Sud et Amérique centrale) est un long chapitre chargé de l'histoire de l'architecture méditerranéenne, de l'histoire des inventions européennes. Qu'on le veuille ou non, un fait domine les mouvements et les systèmes qui sont à la base des premières affirmations rationnelles du nouveau monde latin: l'intervention de l'Occident européen, intervention directe qui accompagne tout son développement.

Les origines de l'architecture moderne de l'Amérique latine remontent à la fin du XV^e siècle. Ses principes, qu'ils soient importés d'Espagne, d'Italie ou du Portugal, portent l'empreinte caractéristique de l'esprit et des méthodes de l'ordre et du climat méditerranéens. Parmi les facteurs déterminants de cette architecture, signalons, entre autres, les *Lois des royaumes des Indes*, les *réductions jésuites* et les modèles introduits, par exemple au Brésil, par les Portugais, dans le Venezuela, par les architectes du Sud de l'Espagne et, par reflet, par les constructeurs de l'archipel canarien.

Le type de plan régulateur établi par les *Lois des Indes* est commun à tout l'urbanisme hispano-américain et philippin. En appliquant les règles des *Lois des Indes*, à partir de 1496, c'est-à-dire avec la création de Saint-Domingue, les Espagnols fondèrent en effet une quantité de villes modernes dans l'Amérique du Sud et dans l'Amérique centrale. Promulguées en Espagne, ces lois dictèrent toutes les dispositions relatives à l'établissement des nouveaux centres urbains dans les territoires conquis. Elles réglementèrent le plan des villes, fixèrent la largeur des

rues, les dimensions des blocs. Elles préconisèrent des tracés clairs, réguliers, unitaires, simplement déduits du parallélisme et de la perpendicularité. Elles se préoccupèrent des nécessités administratives, hygiéniques, techniques, économiques, religieuses, esthétiques, plastiques, spirituelles, commerciales et agricoles. Elles indiquèrent les meilleures formules de l'art des fortifications.

Dans la riche collection de plans d'urbanisme des *Archives des Indes* (conservées à Simancas, province de Valladolid, Espagne, et concernant notamment Saint-Domingue, le Venezuela, Panama, Cuba, l'Argentine, le Guatemala, le Mexique, la Colombie, le Honduras, le Pérou, l'Équateur, le Chili et la Bolivie), il ne s'en trouve pas un seul qui soit radio-concentrique. D'une rigoureuse régularité géométrique, le type de plan d'urbanisme établi par les *Lois des Indes*, fondé en général sur la *quadricula*, le quadrillage romain, impliquait une répartition en damier des constructions et une architecture unitaire.

De toutes les législations concernant l'urbanisme, celle qui est contenue dans les *Lois des Indes* est, sans doute, l'une des plus pures de lignes, l'une des plus riches dans ses détails, l'une des plus intelligentes dans ses effets et, pourtant, la plus simple dans la pratique. Cet inépuisable sujet d'étude pour les architectes d'hier, d'aujourd'hui et de demain a permis la normalisation du tracé des villes hispano-américaines et philippines.

L'analyse du plan de la cité de Santiago de León (Venezuela), véritable modèle reflétant les plus anciennes dispositions de ce type moderne de tracé régulier, révèle que la surface de chaque maison

mesurait soixante-cinq mètres carrés et la largeur des rues dix mètres. La ville, orientée suivant les points cardinaux, était distribuée sur un damier dont l'unique place contenait l'hôtel de ville et, sur l'alignement au couchant, l'église.

Au XVIII^e siècle, le lotissement parcellaire fut modifié. On donna plus de profondeur aux îlots et on les agença plus habilement dans la surface carrée ou rectangulaire du réticulage, surtout dans les colonies agricoles. Dans les villes importantes de grande extension, on ne se limita plus à une seule place publique, mais on créa fréquemment des places satellites. A la périphérie des cités, dans le morcellement des terrains, on songea également à répartir des vignobles, des vergers et des jardins potagers.

En prévision du futur et pour permettre une expansion rationnelle, entre la ville proprement dite et cette zone verte, suivant une conception très moderne et hardie, on réserva une étendue d'aires communales, ample ceinture isolante destinée aux nouveaux pâtés de maisons.

Au même titre que les *Lois des Indes*, les *réductions* ou *doctrines*, que les Jésuites implantèrent au Pérou, dans le Paraguay, en Argentine, dans l'Uruguay, au Chili, en Bolivie et au Brésil, au cours du XVII^e et du XVIII^e siècle, influencèrent à leur tour les plans régulateurs ibéro-américains. Ces cités théocratiques constituèrent une expérience unique en matière d'urbanisme nouveau, d'architecture organique, de vie communautaire, d'encadrement civil et religieux, d'aménagement du territoire. Les théories hardies appliquées dans l'Amérique méridionale par les architectes et les urbanistes jésuites, formèrent une véritable république agricole savamment articulée, un véritable état dont les dispositions intérieures furent d'une régularité et d'une uniformité parfaites.

Chaque *réduction*, petite ville à population allant de 2500 à 7000 âmes, était un centre culturel et social groupant les habitants et évitant la dissémination coûteuse des demeures. Des plans régulateurs identiques et standardisés caractérisaient les *réductions jésuites*. Un même système administratif et des normes toutes pareilles en régissaient l'activité et l'économie. La suprématie absolue était donnée à la vie collective, aux biens appartenant à l'ensemble des citoyens et au travail en commun. Les prestations des citadins et des agriculteurs, les bénéfices de la production ainsi que le rendement de la propriété publique soutenaient les dépenses générales de la communauté.

Au XIX^e siècle, c'est toujours l'Europe qui entre en lice. L'architecture italienne, espagnole et portugaise poursuit sa pénétration, alors que l'influence française fait sentir ses premiers effets, souvent très discutables. Au Brésil, une architecture civile académique commence à s'élever dans les grandes villes après l'arrivée de la mission artistique française de 1816, dont les membres appartenaient en majeure partie à l'Institut de France. Lebreton et Grandjean de Montigny répandent les enseignements de Percier et Fontaine, Louis Vauthier propage les réminiscences du Palais-Royal. Durant l'époque dite *coloniale française*, la plus médiocre de toutes, l'École des Beaux-Arts de Paris instaure au Mexique la dictature de ses principes rétrogrades.

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle et pendant le premier quart du XX^e, les courants architectoniques de l'Amérique latine se divisent en deux tendances distinctes: celle de l'*architecture dite coloniale* et celle de l'*architecture dite classique*. L'esprit de clocher d'un nationalisme borné favorise la première. Les méthodes surannées de l'École des Beaux-Arts de Paris entretiennent la seconde.

D'autre part, il est intéressant de constater que, mis à part certains édifices de caractère officiel, l'architecture passe presque sans transition de la maison coloniale à un ou deux étages aux gratte-ciel pseudo-modernes de style new-yorkais.

Au XX^e siècle, l'épanouissement de l'architecture nouvelle en Europe provoque la naissance de l'architecture moderne de l'Amérique latine. Un Français, Victor Dubugras, au début de notre ère, développe au Brésil l'*Art Nouveau*, le style floral. Avec ses conférences, ses spectacles de danse, ses concerts et son exposition de peinture et de sculpture d'avant-garde, la *Semaine de l'Art Moderne* (qui eut lieu à São Paulo, Brésil, en 1922) annonce la venue d'un mouvement national. Mais le précurseur de l'architecture fonctionnelle de l'Amérique latine est sans contredit le Russe Gregori-J. Warchavchik qui introduit pratiquement le rationalisme au Brésil, en 1927, en réalisant la première habitation moderne de São Paulo. Au troisième *Congrès international d'architecture moderne* de Bruxelles, en novembre 1930, on prend connaissance d'un important rapport sur l'architecture contemporaine dans l'Amérique du Sud qu'envoie Warchavchik, délégué brésilien, et qui est publié dans *Cahiers d'Art* (Numéro 2, 6^e année, Paris, 1931). Les constructions de Warchavchik, aux plans nets et aux formes pures et

dépouillées, rappellent les types méditerranéens et dérivent de la plastique cubiste.

L'Uruguay suit de peu l'engagement brésilien. Dès 1930, il s'ouvre aux idées nouvelles à travers l'œuvre de Mauricio Cravotto (d'origine italienne).

Un autre Russe, formé en Allemagne et émule de Le Corbusier, Wladimiro Acosta, auteur des théories de la *ciudad integral* et de la *ville linéaire* (1927-1935), est l'introducteur du fonctionnalisme en Argentine. De 1932 à 1936, Léon Dourge (architecte belge), José Luis Ocampo, R. Rodríguez Remy, Antonio U. Vilar, Alfredo Joselevich, Enrique Douillet, Mario Bidart Malbran, Alberto Prebisch et Bartolomé M. Repetto érigent dans ce pays leurs premières constructions rationnelles.

Quant au Mexique, à partir de 1934, c'est à Luis Barragán, José Arnal, Pedro Bustamante, Enrique Yañez, José Villagrán García, Juan O' Gorman, José Creixell M. et Enrique de la Mora y Palomar qu'on doit les manifestations initiales de l'architecture nouvelle.

Au début, l'architecture moderne de l'Amérique latine s'inscrit encore dans les modèles européens. Rien de particulièrement national ne la caractérise. Ses gratte-ciel ne sont que des maisons plus hautes que les autres. Mais peu à peu son réveil devient total. Nombreuses sont les causes qui la conduisent à ce tournant décisif. En voici quelques-unes dont l'importance est fondamentale.

Le Corbusier travailla pour le Chili en 1930. D'autre part, il se rendit dans l'Amérique du Sud en 1929, 1931, 1934, 1936 et 1937. Après qu'il eut entrepris ses voyages de conférences au Brésil (1936) et en Argentine (1937), c'est-à-dire à peu près à la même époque que l'auteur de cet essai (1935-1936), l'influence de Le Corbusier fut réellement grande dans toute l'Amérique latine. L'esprit de ses constructions, ses théories, ses éditions et ses réformes radicales prédominèrent massivement. A ce propos, Sigfried Giedion a dit fort justement que l'éminent architecte brésilien Henrique E. Mindlin a mis en relief la particulière signification qu'eut, pour son développement postérieur, le séjour d'un mois fait par Le Corbusier au Brésil, en 1936, pendant lequel il a travaillé avec un groupe de jeunes architectes brésiliens, et que les affinités latines sont peut-être un des motifs des étroites relations qui se sont établies entre eux.

De ma tournée de propagande dans l'Amérique du Sud, il reste mon *Introduction à l'architecture moderne*, publiée en 1943, 1944 et 1948. De plus, mes *Éléments de l'architecture fonctionnelle* (parus en

1932, 1935 et 1941), ainsi que mes études et mes articles édités au Pérou, en Argentine, au Chili, dans l'Uruguay et à Cuba, de 1929 à 1948, exercèrent une action sur la création, le développement et l'affermissement de l'architecture nouvelle de l'Amérique latine.

Ajoutons encore que l'Europe augmenta le compte de son actif dans le bilan de l'architecture et de l'urbanisme de l'Amérique du Sud et de l'Amérique centrale, grâce à l'*Exposition d'architecture rationnelle italienne*, organisée en 1933 à Buenos-Ayres, et à l'*Exposition internationale d'architecture contemporaine* qui eut lieu tour à tour à Mexico et à Rio de Janeiro en 1935.

Depuis quelques années, le Brésil moderne — jusque-là fortement marqué par les œuvres de Le Corbusier (qui a été l'architecte-conseil du *Ministère de l'Éducation et de la Santé*, Rio de Janeiro, 1937-1943) et par la nouvelle architecture italienne — a créé son propre style, un style national, sous la conduite prestigieuse de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Rino Levi, Henrique Ephim Mindlin, Affonso Eduardo Reidy, Roberto Burle Marx, João Vilanova Artigas, Marcelo, Mauricio et Milton Roberto. Durant la croissance prodigieuse des villes de São Paulo et Rio de Janeiro, l'architecture brésilienne a élevé des ensembles aux grandes lignes sobres, mouvantes, dynamiques. Lucjan Korngold a dressé, en 1947-1950, l'édifice à ossature en béton armé le plus haut du monde: le bâtiment de la Compagnie d'investissements *Esplanada*, à Rio de Janeiro. Aujourd'hui, ce pays s'apprête à transformer sa topographie et son climat économique en transférant le siège de ses pouvoirs publics. Avec Brasília, nouvelle ville conçue par Lúcio Costa qui marquera le triomphe de la cité future et de l'urbanisme fonctionnel, la capitale quittera le littoral pour s'organiser au centre de gravité du territoire, dans la province de Goiás. A travers une architecture authentique, le Brésil va trouver une véritable assise nationale qui lui permettra même de modifier sa physionomie industrielle et rurale.

Maintenant que le Brésil a découvert sa vraie voie et que son architecture a franchi l'obstacle de l'incompréhension, il serait injuste de ne pas rappeler ici l'œuvre de son premier pionnier, de son premier artisan, de son premier animateur: Gregori-J. Warchavchik, dont il a déjà été parlé.

Né à Odessa en 1896, où il fit ses études à l'École Polytechnique, Warchavchik quitta la Russie en 1918 et continua ses études à Rome, à l'*Istituto Superiore di*

Belle Arti qui lui décerna son diplôme d'architecte en 1920. Il partit en 1923 pour le Brésil où on lui avait offert une situation dans une grande entreprise de construction. Il y travailla pendant trois ans sans pouvoir manifester ses idées personnelles.

En 1925, le journal *Correio de Manhã*, de Rio de Janeiro, accepta de publier un manifeste rédigé par Warchavchik et qu'il présenta sous le titre: *A propos d'Architecture Nouvelle*. Il parut le 1^{er} novembre et la presse locale considéra cet article comme la première manifestation de l'architecture nouvelle au Brésil.

Warchavchik abandonna son emploi en 1927 et, ayant organisé son atelier, il bâtit cette même année la villa que publia en 1931 (par les soins de Sigfried Giedion) la revue *Cahiers d'Art* de Paris, dans son fascicule 2. La presse du lieu appela cette construction *la première maison moderne de São Paulo*.

En 1929, Warchavchik réalisa à São Paulo une petite villa qu'il montra au public sous la forme d'une exposition d'architecture et d'art modernes. Entièrement meublée, elle servit de cadre aux œuvres des artistes d'avant-garde de son pays d'adoption et des artistes européens existant dans les collections particulières du Brésil. La même année, Le Corbusier signala Warchavchik au secrétariat des *Congrès internationaux d'architecture moderne*. L'exposition de São Paulo, ainsi que deux autres organisées par Warchavchik à Rio de Janeiro (une grande villa et un appartement de luxe), préparèrent l'avènement de la nouvelle architecture brésilienne.

Pendant l'année 1931, Warchavchik enseigna l'architecture à la Faculté Nationale d'Architecture de l'Université de Rio de Janeiro. Depuis, il travailla à São Paulo où il réside actuellement.

C'est au Mexique que l'Europe, par le truchement d'abord de l'Espagne, a réalisé la plus vaste entreprise de transplantation de ses arts plastiques. Il n'est pas exagéré d'affirmer que dans ce pays, plus que partout ailleurs dans l'hémisphère américain, le caractère de la nouvelle architecture qui y est née reflète, dans une fusion absolue, la magie monumentale de la tradition mexicaine et celle de la tradition espagnole. Sans s'aliéner la logique des formes d'antan, cette architecture imagine des structures qu'épousent d'autres raisons, des structures audacieuses telles que celles de Félix Candela.

C'est ainsi que s'est trouvée condensée une morale constructive qui, partie de positions divergentes, a fort adroitement nourri une esthétique nationale. La

réunion des deux pointes extrêmes de ce mouvement, l'*architecture naturante* du Mexicain Luis Barragán (qui utilise, pour dégager et exalter le maximum d'expression des éléments déterminants de la construction, tous les accidents naturels du terrain, comme les artistes préhistoriques se servirent savamment des surfaces concaves et convexes de la roche dans leurs peintures pariétales) et l'*architecture émotionnelle* de l'Allemand Matthias Gøritz (opposée dans la conception du plan, mais identique dans l'esprit, la forme et l'idéal de grandeur), a provoqué, en en établissant l'exemplaire solidité, la soudure de ce grand cercle imaginaire renfermant tous les partis novateurs de l'architecture mexicaine actuelle.

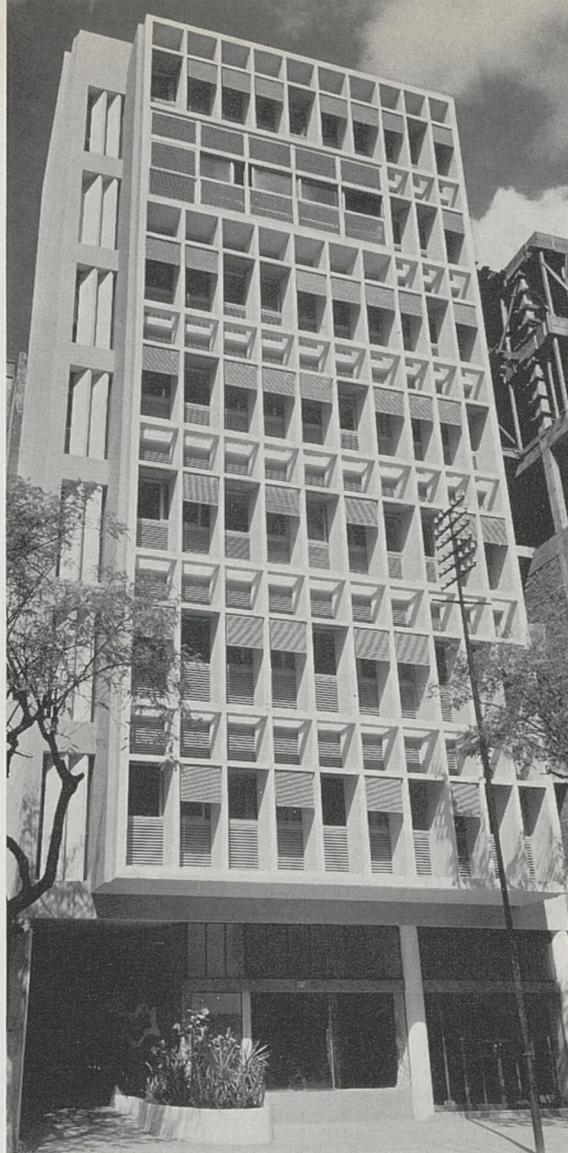
Dans ce rapide tour d'horizon sur les origines de l'architecture moderne de l'Amérique du Sud et de l'Amérique centrale, il n'a pas été possible de déterminer le volume et la valeur de la contribution apportée par chaque pays à la création et au développement de l'architecture du XX^e siècle de l'Amérique latine. Nous nous en sommes tenus aux deux mouvements essentiels, primordiaux: celui du Brésil et celui du Mexique. D'autre part, il n'a presque pas été fait mention de la production des architectes contemporains appartenant à la vague actuelle. Leurs œuvres sont connues et faciles à évaluer.

Quant à la part réciproque de la technique, de l'économie et de l'esthétique dans l'architecture d'aujourd'hui, il n'est pas extraordinaire d'affirmer que c'est d'abord par l'analyse des formes de la plastique architecturale et structurale européenne que les architectes de l'Amérique latine sont parvenus à fixer la technique de leurs constructions nouvelles en fondant la réalisation de leurs inventions suivant les données économiques particulières et la situation de leur pays.

Au début, le travail de l'architecture moderne dans l'Amérique latine a été rendu difficile du fait que le fer, l'acier, le verre, le marbre et le ciment (et même parfois la pierre) étaient entièrement importés, ce qui augmentait considérablement le prix de construction. Par ailleurs, une industrie encore peu développée n'était pas en mesure de produire des appareils sanitaires, de la robinetterie, des couleurs, des vernis, des ferrures, des éléments préfabriqués et des matériaux de revêtement de bonne qualité et en nombre suffisant. D'excellentes briques et des bois splendides ont cependant permis d'élever rapidement des édifices qui n'étaient calculés que pour une durée de vingt à trente ans.

Alberto Sartoris

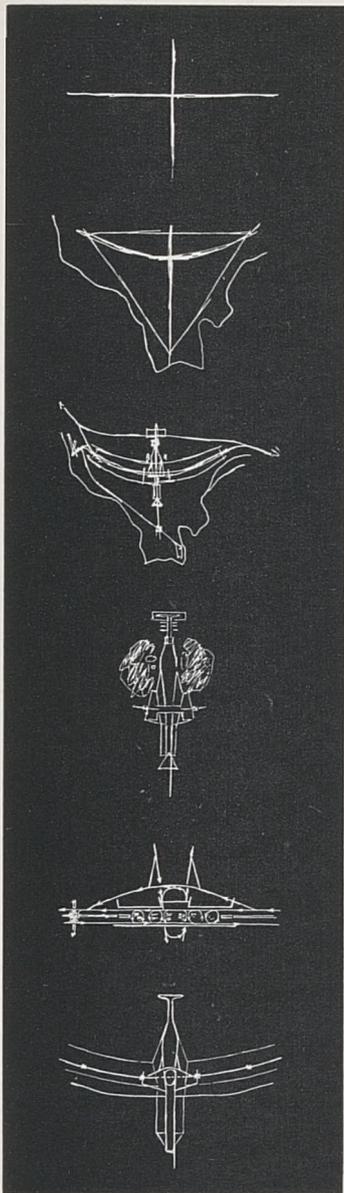
Brésil



A gauche : Marcelo, Mauricio et Milton Roberto. Immeuble locatif à Copacabana (Rio-de-Janeiro, Brésil), 1947. Façade Nord. En bas : Oscar Niemeyer Soares Filho. Résidence J. Kubitschek, Belo Horizonte (Pampulha, Brésil). Vue frontale. Les jardins ont été réalisés par Roberto Burle Marx



Rapport du plan-pilote de Brasilia



Tout d'abord je désire m'excuser auprès de la direction de la Compagnie d'urbanisation et du Jury du concours, de la présentation sommaire de la solution ici suggérée pour la nouvelle capitale et m'en justifier également.

Je n'avais guère l'intention de m'inscrire à cette compétition et, à dire vrai, je n'y prends pas part. Je me permets, tout au plus, de présenter une solution possible que je n'ai point recherchée mais qui m'est apparue pour ainsi dire d'elle-même.

Je me présente, non en technicien dûment outillé, car je ne dispose même pas d'un bureau, mais en simple maquisard de l'urbanisme qui ne se propose qu'à titre éventuel, et en qualité de simple consultant, de poursuivre le développement de l'idée présentée. Si je procède de cette manière quelque peu candide, c'est que je m'appuie sur un raisonnement également très simple: ma suggestion étant valable, ces données, bien que sommaires en apparence, seront suffisantes, car elles révéleront que, malgré la spontanéité première, cette suggestion a été par la suite pensée et résolue; si elle ne l'est point, l'exclusion se fera d'autant plus facilement, et je n'aurai ni perdu mon temps ni fait perdre celui des autres.

Le caractère libéral de l'accès au concours a limité d'une certaine manière la recherche à ce qui importe réellement, à savoir, la conception urbanistique de la ville proprement dite. Car celle-ci ne sera pas dans le cas qui nous intéresse la résultante de la planification régionale, mais bien sa cause: c'est sa fondation qui donnera naissance ultérieurement au développement planifié de la région. Il s'agit là d'un acte délibéré de possession, d'une sorte de défi-relevant de la tradition coloniale. Or ce que l'on demande à chaque concurrent, c'est d'exposer comment une ville de ce genre lui semble pouvoir être conçue.

Elle ne doit pas être conçue comme un simple organisme capable de remplir d'une manière satisfaisante et sans le moindre effort les fonctions vitales propres à n'importe quelle ville moderne. En d'autres termes, elle ne doit pas être seulement urbs, mais civitas avec tous les attributs inhérents à une capitale. Et voilà pourquoi il faut pour condition première que l'urbaniste soit imbu d'une certaine dignité et noblesse d'intention. De cette atti-

En 1823, José Bonifácio, dit le patriarche, propose le transfert de la Capitale à Goiás et suggère le nom de Brasília.

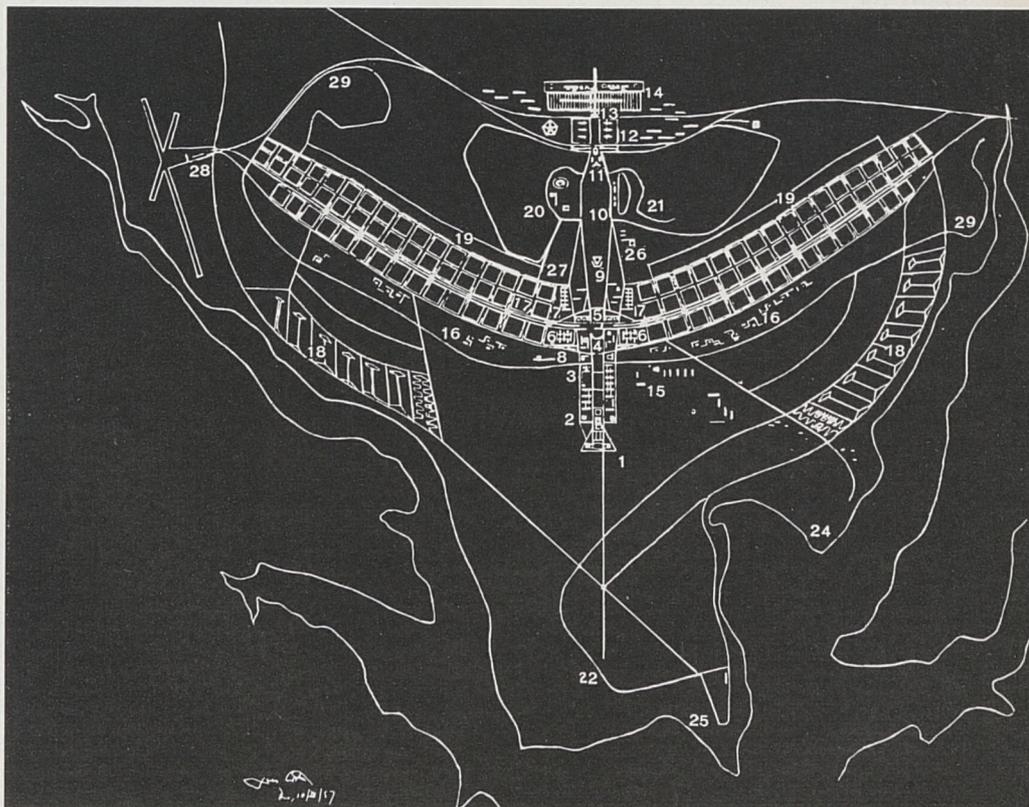
tude fondamentale découlent l'ordonnance, le sens de la convenance et de la mesure capables de donner à l'ensemble projeté le caractère monumental que l'on souhaite. Monumental non pas dans le sens de l'ostentation mais dans le sens de l'expression palpable, consciente, pour ainsi dire, de ce qu'elle vaut et signifie. Ville planifiée pour le travail ordonné et efficace, mais ville agréable et vivante en même temps, propre au délassement et à la spéculation intellectuelle, apte à devenir avec le temps non seulement le centre du gouvernement et de l'administration mais également un foyer culturel des plus ouverts et des plus sensibles du pays.

En résumé, la solution présentée est facile à comprendre, car elle se caractérise par la simplicité et la clarté du tracé original, ce qui n'exclut point, comme on l'a vu, la variété dans le traitement des parties, chacune conçue selon la nature particulière de sa fonction respective, et de là découle une harmonie d'exigences en apparence contradictoires. C'est ainsi qu'étant monumentale elle est également commode, efficace, accueillante et intime. Elle est en même temps large et concise, bucolique et urbaine lyrique et fonctionnelle. La circulation des automobiles se fait sans croisement et l'on restitue le sol, dans une juste mesure, au piéton. Et sa structure étant si clairement définie, il est facile de l'exécuter: deux axes, deux terre-pleins, une plate-forme, deux pistes larges dans un sens, une route dans l'autre, route qui pourra être construite par parties, — d'abord les bandes centrales avec un trèfle de chaque côté, ensuite les pistes latérales, qui avanceraient avec le développement normal de la ville. Les canalisations auraient toujours le champ libre sur les bandes vertes contiguës aux pistes de roulement. Les carrés seraient seulement nivelés et paysagistiquement définis, avec les ceintures respectives, immédiatement recouvertes de gazon et plantées d'arbres, mais sans chassée de quelque sorte que ce soit, ni même de rebords de trottoir. D'une part, technique d'auto-strades; de l'autre, technique paysagistique de parcs et jardins.

Brasilia, capitale aérienne et routière; ville-parc. Rêve archiséculaire du Patriarche.

Lucio Costa

1 Place des Trois-Pouvoirs. 2 Esplanade des ministères. 3 Cathédrale. 4 Secteur culturel. 5 Centre de loisirs. 6 Banques et bureaux. 7 Commerce. 8 Hôtels. 9 Tour de radio-télévision. 10 Sports. 11 Place municipale. 12 Casernes. 13 Gare ferroviaire. 14 Dépôts et petites industries. 15 Cité universitaire. 16 Ambassades et légations. 17 Zone résidentielle. 18 Maisons individuelles. 19 Horticulture. 20 Jardin botanique. 21 Jardin zoologique. 22 Club de golf. 23 Gare routière. 24 Yacht club. 25 Résidence présidentielle. 26 Club d'équitation. 27 Emplacement pour foire, cirque, etc. 28 Aéroport. 29 Cimetière.



Les travaux de Brasilia définissent, conjointement avec le projet du Musée de Caracas, une nouvelle étape de mon travail professionnel. Celle-ci est caractérisée par une recherche constante de concision et de pureté, ainsi que par une plus grande application aux problèmes fondamentaux de l'architecture.

Cette étape, qui marque un changement dans ma manière de créer et, principalement, de développer les projets, est le fruit de longues méditations. Elle n'a pas surgi comme une formule différente, requise par des problèmes nouveaux. Elle dérive d'un processus honnête de froide révision de mon travail d'architecte.

En vérité, depuis que je suis rentré d'Europe, après l'avoir parcourue de Lisbonne à Moscou, en observant attentivement tout ce qui se rapporte à l'architecture, mon attitude professionnelle a beaucoup changé.

Jusqu'alors, il me semblait que, malgré ses qualités évidentes, l'architecture brésilienne devait être considérée sous certaines réserves. Je croyais, comme je le crois encore, que sans une juste répartition des richesses, pouvant atteindre tous les secteurs de la population, l'objectif de base de l'architecture, c'est-à-dire son fondement social, ne pouvait qu'être sacrifié et l'architecte réduit à satisfaire simplement les caprices de la classe aisée.

Ce sentiment provoquait un certain découragement, qui me fit bientôt estimer que ceux qui s'abandonnent corps et âme à l'architecture, comme s'ils construisaient des œuvres durables, étaient des naïfs. Bien que je n'aie jamais cessé de m'intéresser à ma profession, je considérais l'architecture comme le complément de choses plus importantes et en rapport plus étroit avec la vie et le bonheur des hommes. Ou alors, comme je le disais souvent, comme un exercice qu'il faut pratiquer dans un esprit sportif... et rien de plus. Cette attitude permettait une certaine négligence, facilitée par mon caractère de bohème peu ordonné, m'amenant à accepter trop de commandes, que j'exécutais à la hâte parce que je me fiais à l'habileté et à la capacité d'improvisation dont je me jugeais capable.

Ce fut ce manque de foi, né de conditions professionnelles dues aux contradictions sociales, qui m'a amené dans quelques cas à ne pas faire attention à certains problèmes et à adopter une tendance parfois excessive à l'originalité, encouragée par les propres intérêts, désireux de donner plus de répercussion à leurs commandes. Ceci nuisit, dans certains cas, à la simplicité des constructions et à la ligne logique et économique qu'ils exigeaient.

Il est vrai que je reconnais seulement miennes les œuvres auxquelles j'ai pu me consacrer avec régularité et que je présente comme telles dans les revues et publications techniques. Mais même parmi ces œuvres-là, j'en trouve qu'il aurait peut-être mieux valu ne pas projeter, car elles contredisent les principes que je suis aujourd'hui avec la conviction la plus absolue. Naturellement, je n'ai nullement l'intention de commencer un processus d'autodestruction par ces commentaires, ni celle de dénigrer mes travaux. Je les vois, au contraire, comme des facteurs positifs dans l'ensemble du mouvement architectural brésilien, auquel ils offrirent, au moment opportun, de par leur élan et leur sens créateur, une contribution effective, qui le caractérise jusqu'aujourd'hui. Si je me réfère à cette autocritique, commencée il y a deux ans alors que j'élaborais le projet du Musée de Caracas, c'est parce que je la considère comme un processus normal et constructif, pouvant amener à corriger les erreurs et à obtenir de meilleurs résultats en prenant une série de mesures disciplinaires. Dans mon cas, il s'agit premièrement de réduire les commandes et de refuser systématiquement celles qui visent exclusivement à des intérêts commerciaux, afin de mieux pouvoir m'adonner aux autres réalisations, et leur consacrer toute mon attention à titre permanent, et ensuite d'établir, pour les nouveaux projets, une série de règles, recherchant la simplification de la forme plastique et son équilibre avec les problèmes fonctionnels et de construction.

Dans ce sens, ce sont maintenant, les solutions compactes, simples et géométriques qui m'intéressent, ainsi que les problèmes de hiérarchie et de caractère architectonique, les accords d'unité et d'harmonie entre les bâtiments et, enfin, une expression qui ne provienne pas d'éléments secondaires,

mais de leur propre structure, dûment intégrée dans la conception plastique originale.

Dans ce même but, j'en suis venu à éviter les solutions recoupées ou composées de nombreux éléments, qui sont difficiles à contenir dans une forme pure et définie; les revêtements inclinés et les formes libres, qui, défigurées par l'incompréhension et l'ineptie de quelques-uns, se transforment en une exhibition ridicule de systèmes et de types différents. Tout cela en essayant de ne pas tomber dans un faux purisme, dans un formulaire monotone de tendance industrielle et en restant toujours conscient des immenses possibilités du ciment armé et sur mes gardes, afin que cette nouvelle position ne se transforme pas en une barrière infranchissable, mais me donne, au contraire, l'occasion de lancer librement des idées et des innovations.

C'est en obéissant fidèlement à ces principes que je travaille depuis cette époque. J'ai commencé cette phase, comme je l'ai dit plus haut, par le projet du Musée de Caracas, dont la conception est d'une pureté et d'une concision incontestables. Et je continue, maintenant, par les projets de Brasilia, auxquels je consacre toute mon attention, non seulement parce qu'il s'agit d'une œuvre de la plus grande importance, mais encore à cause des événements antérieurs à son développement, alors que je refusai d'accepter l'élaboration du Plan Pilote, car je luttais, conjointement avec l'Institut des architectes du Brésil, pour l'organisation d'un concours public, en me réservant seulement la tâche de projeter les bâtiments gouvernementaux. Cette tâche n'était que la continuation naturelle des travaux que j'ai réalisés, d'une manière ininterrompue, depuis 1940, pour le préfet, le gouverneur et, finalement, le président Juscelino Kubitschek.

En ce qui concerne les travaux de Brasilia qui, je l'espère, seront mes œuvres définitives, j'ai dû résoudre trois problèmes différents: celui du bâtiment isolé, permettant de donner libre cours à l'imagination, tout en exigeant des caractéristiques déterminées; celui du bâtiment monumental, dans lequel le détail plastique cède le pas à la grande composition; et, enfin, la solution d'ensemble, qui exige, avant tout, de l'unité et de l'harmonie.

Pour le Palais du Gouvernement, mon objectif a été de rencontrer une formule qui ne se limitât pas à caractériser une grande résidence, mais définît un véritable palais, conçu dans l'esprit monumental et noble dont il doit être empreint. Pour cela, j'ai tiré parti de la propre structure qui accompagne tout le développement de la construction, à laquelle elle donne de la légèreté, de la dignité et cet aspect différent... comme si elle se posait doucement sur le sol. C'est dans ce but que les colonnes s'aminçissent aux extrémités, permettant de donner aux dalles une épaisseur de quinze centimètres dans l'axe de chaque écartement, grâce au système de voûte sur lequel elles sont basées, ce qui crée l'intégration parfaite de la forme, qui caractérise et exprime la bâtiment, dans le propre système de structure.

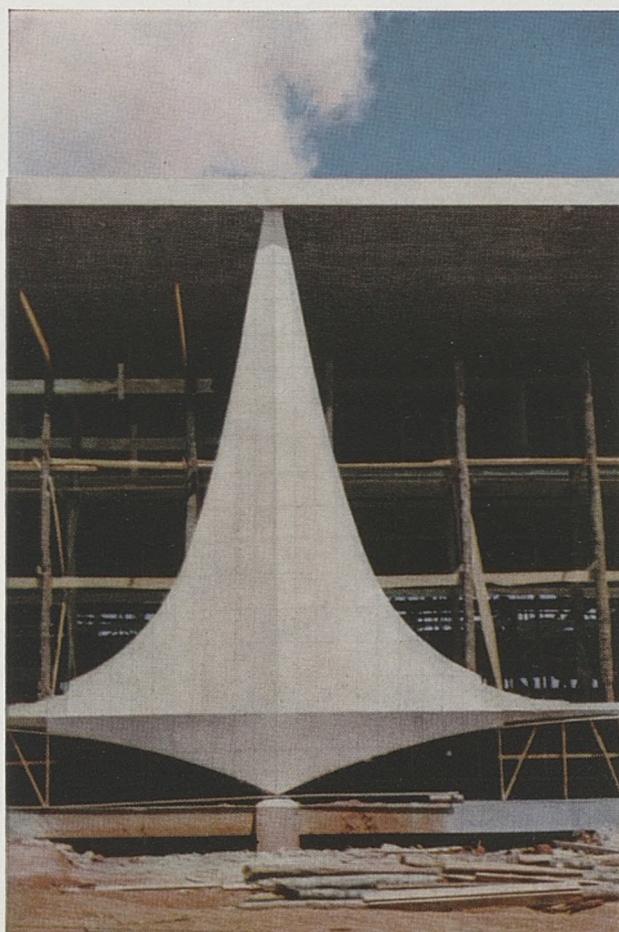
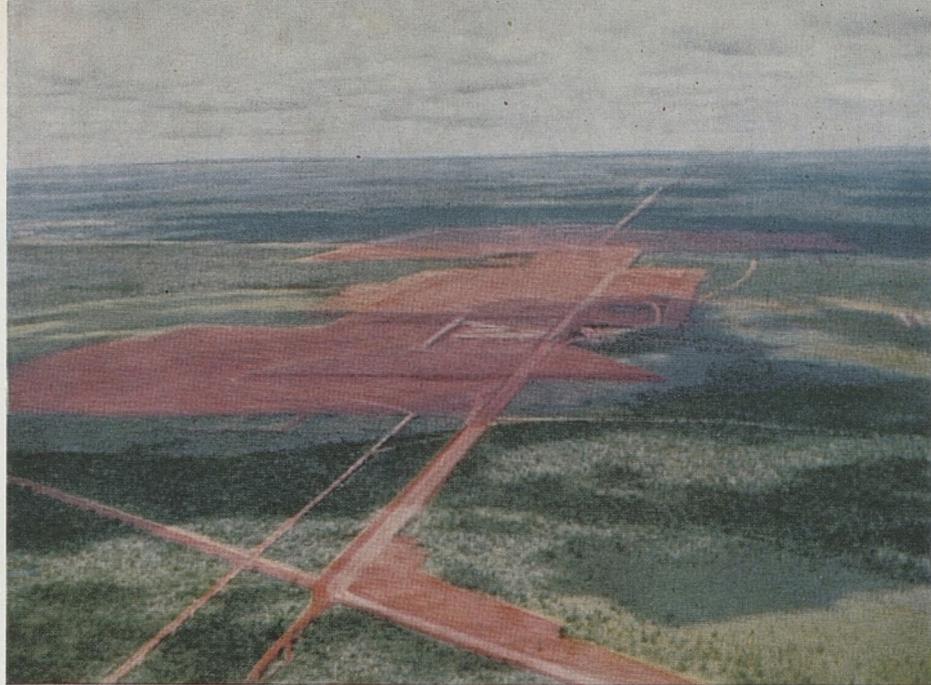
Dans le bâtiment du Congrès, mon but a été de déterminer les éléments plastiques d'après les différentes fonctions, en leur donnant l'importance, relative requise et en les traitant, dans leur ensemble comme des formes pures et équilibrées. C'est ainsi que la ligne horizontale de composition s'affirme dans l'immense esplanade et forme contraste avec les deux blocs destinés à l'administration et aux bureaux des parlementaires, et que les salles des réunions plénières se détachent, créant, avec les autres éléments, ce jeu de formes, qui est l'essence même de l'architecture et que Le Corbusier définit si bien: « L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des valeurs sous la lumière. »

Pour la place des Trois-Pouvoirs, l'unité a été ma grande préoccupation. Pour cela, j'ai conçu un élément structural qui pourrait servir de dénominateur commun aux deux palais — celui du Gouvernement et celui de la Haute-Cour — et assurer ainsi à l'ensemble ce sens de la sobriété des grandes places européennes, sans préjudice de l'échelle de valeur exigée par le magnifique plan de Lucio Costa. Voilà donc mes directives actuelles d'architecte. Et si elles s'orientent maintenant dans le sens d'une plus grande pureté et de plus de simplicité, elles sont, cependant, basées sur la même conception créatrice — la seule qui puisse engendrer une véritable œuvre d'art.

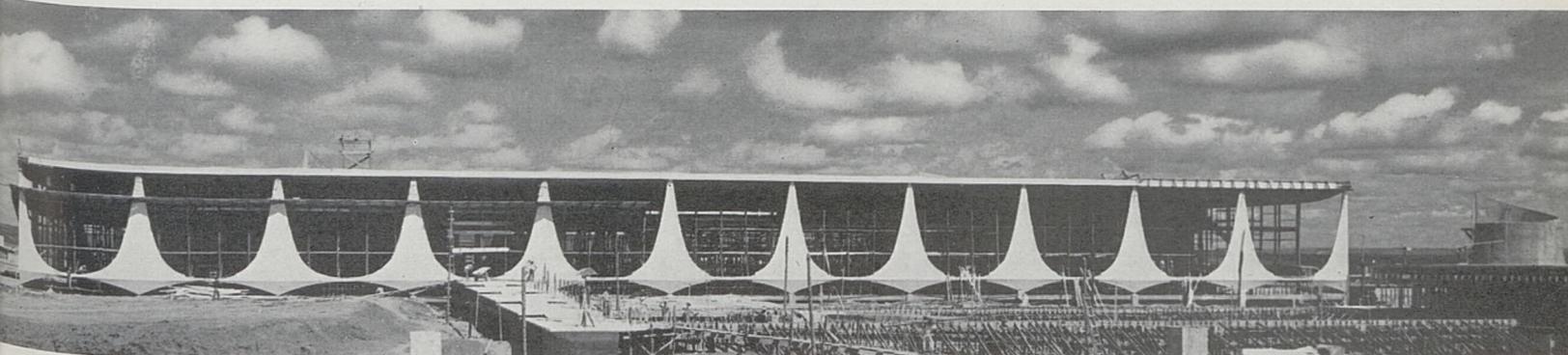
Oscar Niemeyer.

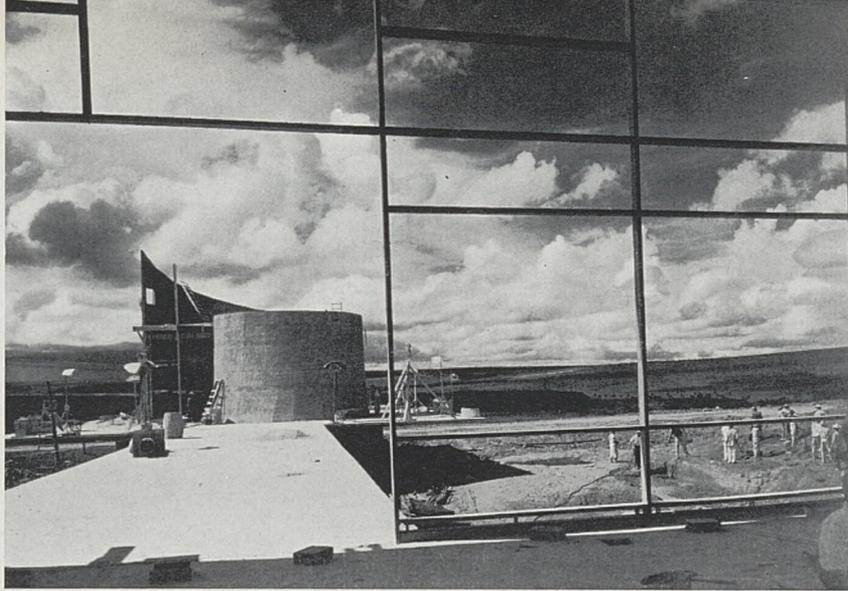
Oscar Niemeyer

Les origines
de l'architecture nouvelle
de l'Amérique latine
Brasilia

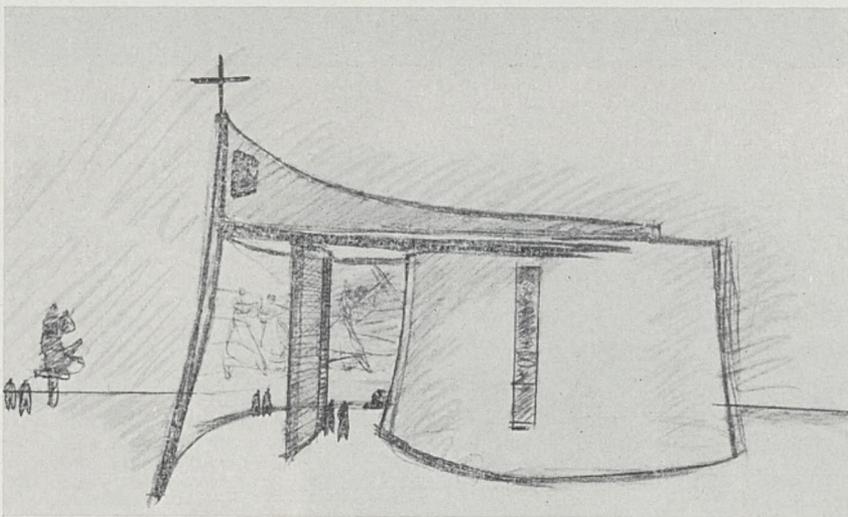


En haut: la plaine où se construit Brasilia. En bas: Oscar Niemeyer. Palais Alvorada (résidence officielle du président). En construction. 1956-1958. Façade principale. En couleurs, détail des colonnes

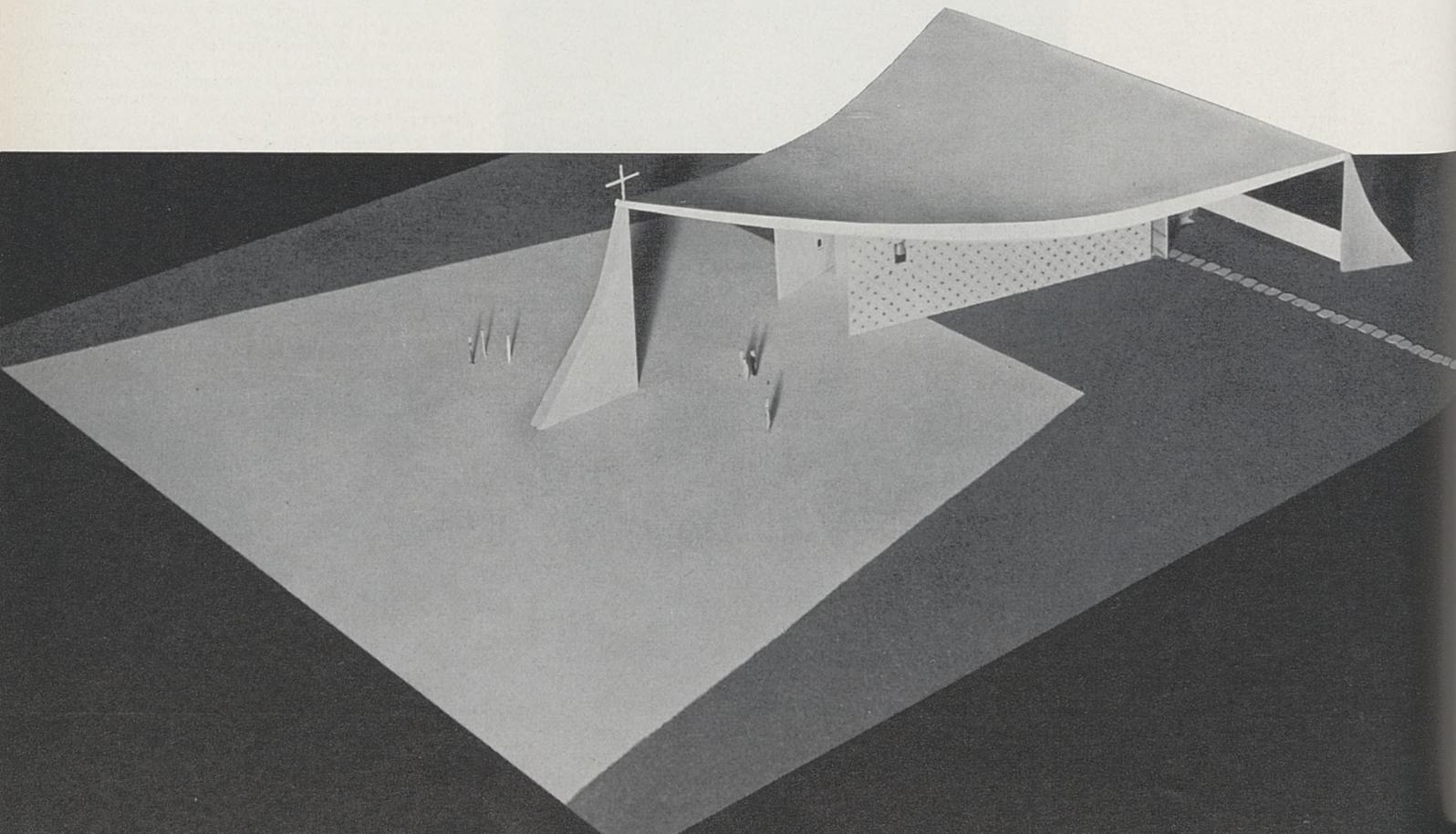


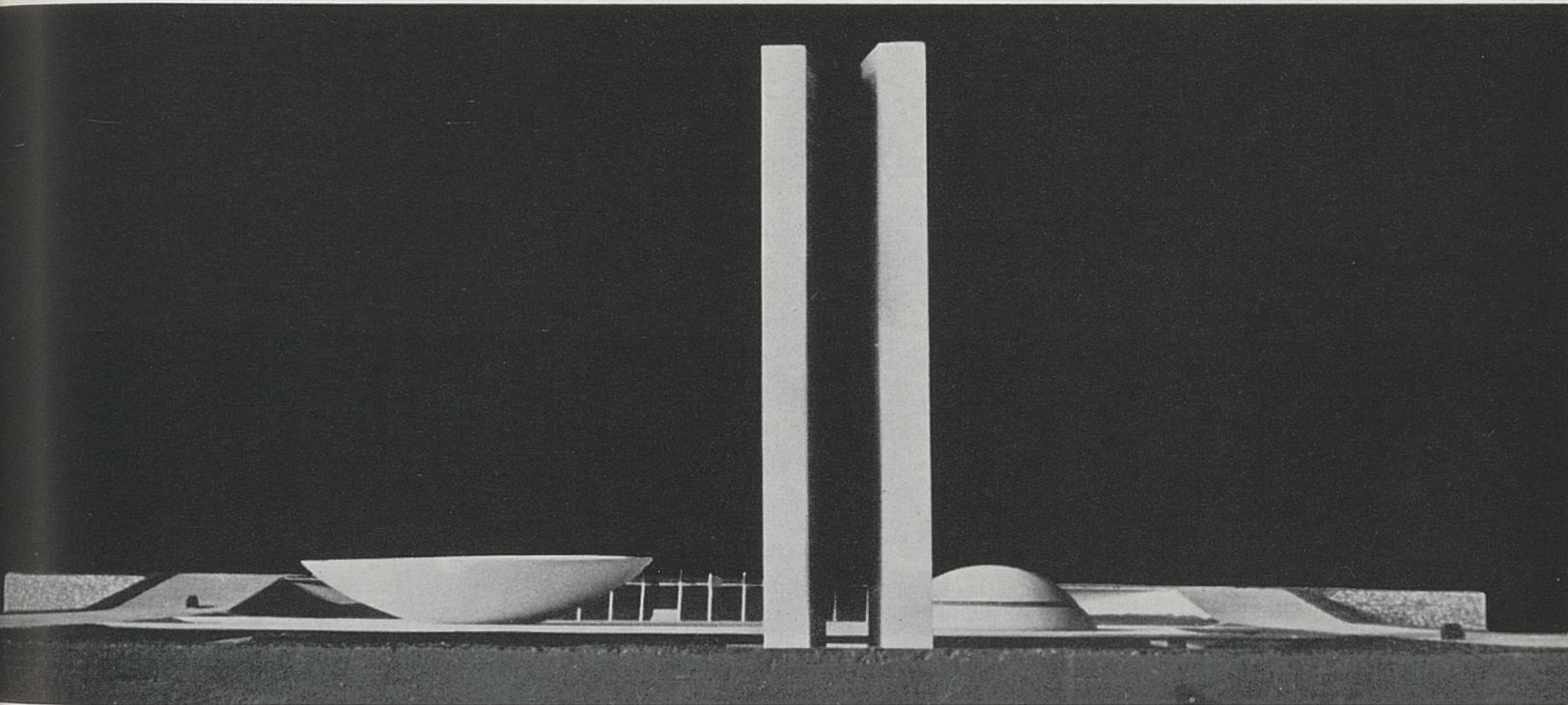


Les origines
de l'architecture nouvelle
de l'Amérique latine
Brasilia



En haut: O. Niemeyer. Chapelle présiden-
tielle du Palais Alvorada. En construction,
1956-1958. Vue générale et maquette. En
bas: Eglise du quartier résidentiel





En haut : Oscar Niemeyer. Palais du Congrès fédéral, maquette. En bas : vue générale du quartier résidentiel, maquette

